



# LÄRARPROGRAMMET

## Kubistiskt måleri

En gestaltande undersökning av det kubistiska bildrummet

Micael Söderström

---

C-uppsats 15 hp  
Vårterminen 2009

Handledare: Maria Stam  
Humanvetenskapliga Institutionen

# HÖGSKOLAN I KALMAR

Humanvetenskapliga Institutionen

Arbetets art: C-uppsats, 15 hp  
Läraryrket

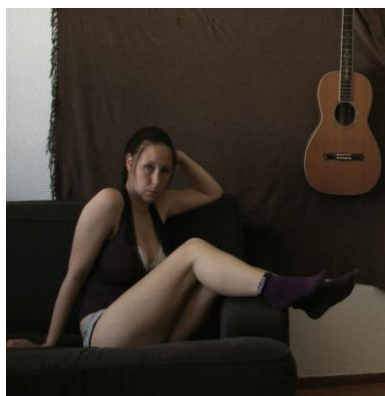
Titel: **Kubistiskt måleri** – en gestaltande undersökning av det kubistiska bildrummet

Författare: Micael Söderström  
Handledare: Maria Stam

## ABSTRACT

Kubismen utvecklades för drygt 100 år sedan av spanjoren Pablo Picasso och Fransmannen George Braque och har kommit att påverka konsten ända fram till idag. I den kubistiska litteraturen återkommer ett flertal begrepp som beskriver den kubistiska målningens uppbyggnad och det är inte alltid klart vilken roll dessa begrepp spelar för konstverkets uppbyggnad. Genom en hermeneutisk utgångspunkt och med hjälp av en gestaltande undersökning i form av eget måleri har dessa olika begrepp studerats och synliggjorts. Måleriet har noga dokumenterats med hjälp av fotografier och loggbok för att sedan i en avslutande diskussion besvara frågeställningen: Vilka teoretiska begrepp är centrala inom kubismen och hur gestaltas dessa i kubistiskt måleri? Vidare talar man i bildsammanhang ofta om olika bildrum och dess betydelse för verket. Litteraturen på området tar bland annat upp det avbildade rummet och det referentiella rummet och genom ovan nämnda undersökningsmetod har en andra frågeställning besvarats; Hur ser relationen mellan det avbildade rummet och det referentiella rummet ut i kubistiskt måleri? Resultatet av den gestaltande undersökningen kan ses i bilderna nedan. Studien belyser grundelementen i kubistiskt måleri och lyfter fram den problematik som Pablo Picasso och George Braque ställdes inför då de skapade den konstform som kommit att kallas den mest inflytelserika och viktigaste konstinriktningen under 1900-talet.

**Nyckelord: Kubismen, konstnärligt arbete, loggbok, måleri, bildrum**



# INNEHÅLL

|          |                                                             |           |
|----------|-------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUKTION.....</b>                                    | <b>3</b>  |
| <b>2</b> | <b>BAKGRUND .....</b>                                       | <b>4</b>  |
| 2.1      | Bildrum.....                                                | 4         |
| 2.2      | Det avbildade rummet i konsthistorien .....                 | 4         |
| 2.3      | Kubismen.....                                               | 5         |
| 2.4      | Det avbildade rummet i kubistiskt måleri .....              | 7         |
| 2.5      | Att måla kubistiskt .....                                   | 8         |
| 2.6      | Kubismens olika faser .....                                 | 8         |
| <b>3</b> | <b>PROBLEM .....</b>                                        | <b>10</b> |
| 3.1      | Avgränsningar .....                                         | 10        |
| <b>4</b> | <b>METOD .....</b>                                          | <b>11</b> |
| 4.1      | Vetenskapsteoretisk ansats .....                            | 11        |
| 4.2      | Litteraturstudie .....                                      | 12        |
| 4.3      | Gestaltande undersökning .....                              | 12        |
| 4.4      | Loggbok .....                                               | 12        |
| 4.5      | Material .....                                              | 13        |
| <b>5</b> | <b>RESULTAT .....</b>                                       | <b>14</b> |
| 5.1      | Litteraturstudie .....                                      | 14        |
| 5.2      | Gestaltande undersökning .....                              | 14        |
| 5.3      | Loggboksanteckningar .....                                  | 17        |
| 5.3.1    | 2009-05-09 .....                                            | 17        |
| 5.3.2    | 2009-05-13 .....                                            | 19        |
| 5.3.3    | 2009-05-18 .....                                            | 19        |
| 5.3.4    | 2009-05-21 .....                                            | 20        |
| <b>6</b> | <b>DISKUSSION.....</b>                                      | <b>21</b> |
| 6.1      | Gestaltning av de teoretiska begreppen.....                 | 21        |
| 6.1.1    | Geometrisk strukturalisering och Igenkännbara element ..... | 21        |
| 6.1.2    | Pluraliskt perspektiv och enhetlighet.....                  | 22        |
| 6.1.3    | Passage, grunt rumsskikt, fläta ihop yta och djup .....     | 23        |
| 6.1.4    | Begränsad färgpalett, skulptural effekt.....                | 24        |
| 6.1.5    | Slumpartad ljussättning.....                                | 24        |
| 6.1.6    | Sammanfattning.....                                         | 25        |
| 6.2      | Det avbildade och det referentiella rummet .....            | 25        |
| 6.3      | Avslutning.....                                             | 27        |

## **1 INTRODUCTION**

För drygt 100 år sedan utvecklades Kubismen, vilken kommit att kallas den mest inflytelserika och viktigaste konstinriktningen under 1900-talet. Konstformen som i huvudsak skapades av Pablo Picasso och George Braque i Paris varade i bara sju år 1907-1914 men har trots sin korta levnadstid haft stort inflytande på både arkitektur och måleri ända fram till idag. Med Kubismen lämnade bildkonsten definitivt 1800-talet bakom sig. Detta då den radikalt förändrade sättet att skildra föremål genom att helt avstå från centralperspektivet och istället fokusera yta och form. Detta nya sätt att skildra verkligheten, sett ur flera oräkneliga vinklar och med en begränsad färgpalett innebar nya svårigheter för konstnären. Det traditionella bildrummet övergavs tillsammans med de rådande reglerna gällande bildkonst.

Studerar man litteraturen som beskriver Kubismen uppkommer en rad olika begrepp som förklarar det som är utmärkande för denna konstform. Det är ibland svårt för läsaren att få en förståelse för hur dessa begrepp används praktiskt i måleri och vilka problem som konstnärerna brottades med när de utvecklade det kubistiska måleriet. Detta har för mig lett till ett intresse och en nyfikenhet till att undersöka uppbyggnaden av det kubistiska bildrummet, och genom en gestaltande undersökning kommer ovan nämnda ämne att belysas. Genom en praktisk måleristudie ges inte bara möjlighet till en tydligare inblick i den kubistiska målningens uppbyggnad, utan det ges också en möjlighet till att på ett alternativt sätt belysa de delar som litteraturen, genom det skrivna ordet, aldrig kan behandla.

## 2 BAKGRUND

I detta avsnitt kommer en kort redogörelse för vad som menas med bildrum samt några exempel på hur detta förändrats genom konsthistorien. Det kommer även att redogöras för hur kubismen som konstform uppstod och vad som är karaktäristiskt för det kubistiska bildrummet. Vidare följer en kortare redogörelse för de olika faser som kubismen kan delas in i.

### 2.1 Bildrum

En definition av begreppet bildrum är nödvändig för studiens syfte och därav kommer en redogörelse av detta göras i kommande avsnitt. En kortare konsthistorisk beskrivning av bildrummets utveckling redovisas också då detta enligt Brettell (1999) är grundläggande för att förstå uppkomsten av det kubistiska måleriet.

Enligt Marner (1999) finns det i och kring en bild flera olika rum. Det första rummet är den yta som är platsen där en illusion uppstår, och kan beskrivas som bildens uttrycksplan och uppkommer endast om man ser bilden som om det inte fanns någon bild. Det handlar om att se bortom illusionen och istället fokusera på vad man egentligen ser, det vill säga bara fläckar, former och färger. Detta första bildrum kallas för *avbildningsrummet*. Det andra rummet är det *avbildade rummet* och är det rum man ser som en illusion på bilden. Här handlar det istället om bildens innehåll (Marner, 1999). Det tredje rummet är enligt Marner (1999) *det referentiella rummet* och fungerar som en förlängning av bildens innehåll. Det är den plats som omger målaren vid sitt staffli och är på så sätt mer än det avbildade rummet. I det referentiella rummet finns det som är bakom de delar av tingen som visas i det avbildade rummet, men det är också saker som vi med hjälp av fantasin kan föreställa oss existerar utanför bildens ramar.

Det avbildade rummet är det som oftast ligger i fokus när man studerar bilder eftersom detta rum domineras av den illusion som konstnären ofta vill uppnå. En rad olika metoder använts genom konsthistorien för att skapa denna illusion, vilket i sin tur har resulterat i flera olika typer av avbildade rum (Roth-Lindberg, 1992). Bilden har alltid en relation till rummet utanför bilden, det som Marner (1999) kallar för referentiella rummet, med detta menas att bildens karaktär är beroende av rådande bildkonventioner, det vill säga synen på hur avbildande bör ske. Vi kan uppleva det avbildade rummet som djupt, grunt, som oändligt, som trångt som begränsat men också som sammanhängande eller osammanhängande och olikheterna är som tidigare nämnts knappast tillfälliga (Roth-Lindberg, 1992). Det avbildade rummet avspeglar konstnärens värderingar, världsbild och dess förhållande till de värderingar som finns i samhällsstrukturen. Detta resulterar i att bilden avspeglar en samstämmighet, ett harmoniskt eller ett oppositionellt förhållande och på så sätt bristande anpassning till det samhälle konstnären lever i (Roth-Lindberg, 1992).

### 2.2 Det avbildade rummet i konsthistorien

Några exempel ur konsthistorien ger en mer konkret bild av det avbildade rummets betydelse. Centralperspektivet (bilaga 9) som kortfattat karaktäriseras av det har en enda flytpunkt, vilken är belägen där horisontallinjen och den centrala synlinjen skär

varandra. Detta utvecklades under Renässansen på 1300-talet och har ofta uppfattats som det mest objektiva sättet att återge det vi ser (Arcas & González, 2003). Enligt Roth-Lindberg (1992) är centralperspektivet visserligen resultatet av bestämda kunskaper och insikter om hur bilder ska konstrueras men det är också beroende av en bestämt historisk situation. Det avbildade rummet under Renässansen bygger på att varje form är klart och distinkt beskriven och logiskt insatt i rummet. Denna rationella syn hör samman med tron på att naturens ordning kunde återges med geometriska och matematiska formler och för många konstnärer blev centralperspektivet ett instrument för att skaffa kunskap om naturen. Centralperspektivets konstruktion (bilaga 9) bygger, som tidigare nämnts på linjer som sammanlöper i en fast blickpunkt och förutsätter att konstnären intar en fast punkt när denne översätter det han ser till bild. Konsekvensen för betraktaren blir således att han kan inta vilken position som helst utan att bilden förvrängs. Allting pekar alltid mot betraktarens öga var han än befinner sig i rummet framför bilden (Roth-Lindberg, 1992).

Under Barocken på 1600-talet sker en mindre förändring i det avbildade rummet, främst med Rembrandt 1612-1642, Rubens 1577-1640 och Caravaggio 1584-1588. Enligt Roth-Lindberg (1992) är det inte längre förnuft och logik som härskar i deras måleri utan istället är det känslomässiga spänningar som präglar bilderna. Bland annat försökte konstnärerna genom förändrat sätt att gestalta ljus skapa bilder vilka präglas av subjektivitet och andlighet. Dock betraktas det avbildade rummet fortfarande som en fortsättning på det verkliga rummet vilket resulterade i att måleriets viktigaste uppgift fortfarande var att avbilda det synliga, det vill säga gestalta det ögat ser. En viktig förändring kom att ske i samband med att konstnärerna fick en allt större övertygelse om bildens självständighet gentemot verkligheten, vilket resulterade i en mer rörlig betraktare. Det var inte längre nödvändigt att skapa bilder där konstnären utgått från en fast punkt. När betraktaren blir rörlig är perspektivet inte längre lika nödvändigt dock när processen sin fullbordan först när kubismen och den abstrakta konsten, som betonar konstverket som ett självständigt ting slår igenom i början på 1900-talet (Roth-Lindberg, 1992).

Innan dess genomgår det avbildade rummet en rad förändringar, dock kan vissa tendenser tydligt urskiljas, bland annat ett ständigt minskande rumsdjup. Under Postimpressionismen i slutet av 1800-talet uppstår en konflikt mellan det traditionella sättet att skapa bilder, som bygger på centralperspektivet och det avbildade rummet som underlag för ett uttryck för färg och form. Främst är det konstnären Cézanne 1839-1906 som försöker bryta ned perspektivet och istället fokusera på att beskriva volymer och rum utan linjära hjälpmedel. Resultatet blir bilder som tycks bestå av mer eller mindre täta substanser, inflätade i varandra istället för fasta kroppar omgivna av ett luftrum (Roth-Lindberg, 1992). Detta präglar även Van Goghs 1853-1890 rumsgestaltning, han låter ett markerat rumsdjup beskrivas med samma mättade och uppdrivna färger som de mer ”avlägsna” delarna av rummet. Nästa stora förändring i bildens utveckling sker i samband med kubismens födelse vilket kommer behandlas i nästkommande avsnitt

## 2.3 Kubismen

Utvecklingen av den kubistiska konstformen kan analyseras ur flera olika perspektiv, bland annat anser vissa att uppkomsten av denna konstform endast kan förstås i

relation till dess historiska och politiska kontext. Andra menar att man istället bör fokusera på det rent konstnärliga och själva måleriet. Denna studie har bland annat i syfte att genom en gestaltande undersökning studera de begrepp som är centrala inom kubistiskt måleri och ligger därav närmare det sistnämnda perspektivet. Något som i sin tur innebär att ett historiskt eller politiskt perspektiv inte kommer behandlas i någon större utsträckning.

Som nämnts i föregående kapitel var det avbildade rummet under Renässansen styrt av perspektivbundna lagar och regler, måleriet sågs som ett fönster där verklig rymd skulle avbildas (Cox, 2000). Under Postimpressionismen och med Cézanne som medvetet avstod från centralperspektivet för att istället fokusera på att beskriva färg och form förändrades måleriets grundläggande syfte från att handla om intryck till att istället fokusera på uttryck (Read, 1974). Enligt Cox (2000) härstammar Kubismen från två viktiga element i Cézannes senare verk. Främst handlar det om att bryta ned den målade ytan till mindre mångfasetterade färgytor och på så sätt skapa ett pluralt perspektiv istället för centralperspektiv. För det andra försökte Cézanne avbilda motivet på ett förenklat sätt genom att bara använda sig av geometriska former som cylindern, cirkeln och konen. De kubistiska konstnärerna utvecklade ovan nämnda element ytterligare och genomförde på så sätt en total brytning med verklighetsavbildande och realistiska måleritraditionen. Intresset låg på målningens ytplan där en struktur konstruerades, främst genom att man bröt upp formerna till geometriska facetter och ställde olika färgplan mot varandra. Syftet var att skapa en solid och perfekt balanserad komposition där alla delar i målningen var lika viktiga. Till skillnad mot Impressionisterna som försökte ge en så verklig bild av objektens yta och reflexer sökte kubisterna efter synvärldens underliggande former. Dessa former ville man bryta ner i dess mest elementära komponenter (Cox, 2000).

Det är oundvikligt att inte ta upp det samtida konstnärssamhälle som Kubismen utvecklades i då detta enligt många varit avgörande för konstformens födelse (Cox, 2000). Under 1800-talets sista år fanns ett missnöje bland konstnärerna i Paris gällande de statliga konstskolorna, jurybedömda utställningar och deras hierarki av priser. Detta ledde till att konstnärerna i allt utsträckning sökte sig till alternativ och ställde ut tillsammans i mindre grupper, så kallade avantgardiska brödraskap. Samtidigt växte sakta men säkert antalet mindre privata konsthandlare och samlare som vågade investera i deras arbeten (Cottington, 1998). Bland dessa konsthandlare och konstsamlare började det spekuleras i en ny oortodox konstform samtidigt som det fanns en övertygelse i många konstnärskretsar om att måleriets formella konventioner behövde ses över och att dess expressiva potential måste förstärkas. Denna åsikt hade även Pablo Picasso 1881-1973, vilket resulterade i målningen *Flickorna från Avignon* 1907 (bilaga 1). Detta verk anses som en av de första kubistiska målningarna och Picasso anses tillsammans med George Braque 1882-1963 vara en av upphovsmännen till Kubismen (Cox, 2000). Även om *Flickorna från Avignon* möttes med mer avsky än beundran då den visades för första gången blev den startskottet för Kubismen, vars storhetstid endast varade från 1907 till 1914. Målningen visar tecken på att Picasso inspirerats av Cézanne främst genom att han försökt skapa ett sätt att måla vilket skulle uppenbara, eller ge betraktaren möjlighet att utforska bildskapandets komplicerade process. Den är samtidigt en utmaning då konstnären försökt att i en och samma målning förena olika perspektiv med kraven på sanningsprägel och bildmässig harmoni (Cottington, 1998). George Braque målade under samma år *Hus i L'Estaque* (bilaga 2) som även den har tydliga

referenser till Cézanne främst när det gäller färgvalet men också i den geometriska förenklingen av motivet och i det korta enkelriktiga penselföringen (Cottington, 1998).

Efter *Flickorna från Avignon* startade Picasso ett kollektivt projekt – *La bande à Picasso* (Picassos gäng) som varade i sju år och som kom att ge upphov till några av kubismens viktigaste verk. I denna grupp av rebelliska konstnärer ingick bland annat George Braque och de kommande åren skulle han och Picasso i ett nära samarbete lägga grunden för det som kom att kallas den viktigaste och mest inflytelserika konstinriktningen under 1900-talet (Cottington, 1998).

## 2.4 Det avbildade rummet i kubistiskt måleri

Picassos och Braques nära samarbete resulterade i en ständig dialog mellan de två konstnärerna. De gick från målning till målning och varje nytt verk var en ny utgångspunkt för utforskning av det illusionistiska bildberättandets konventioner. Det sist nämnda innebär kortfattat i detta sammanhang studier av måleri som ett verktyg för att skapa en illusion av verkligheten (Cottington, 1998). Denna kubistiska fas som kallas *analytisk kubism* och som varade mellan 1908 till 1912 innehåller några få verk som är svårtolkade och mångtydiga i sina referenser till varandra. Grunden i den analytiska kubismen är en analys av motivet som sker genom att konstnärerna bryter ner motivet till geometriska former, så kallad geometrisk strukturalisering, och använder en begränsad färgpalett (Read, 1974). Uteslutandet av färg bidrog till en skulptural effekt, samtidigt som det gav Picasso och Braque möjligheten att fokusera på form istället för färg. Konstnärerna strävade efter att avbilda motivet endast med hjälp av kuben, cirkeln, konen och cylindern. Målningarna från denna fas går åt det abstrakta hållet och motivet är nästintill omöjligt att känna igen, dock valde Picasso och Braque att lämna vissa element i målningarna igenkännbara för att vägleda betraktaren i hur målningen ska tolkas. Exempel på detta kan ses i Braques *Man med gitarr* (bilaga 3) från 1911 där en slinga av gardinsnöre uppe till vänster och greppbrädan på en gitarr fungerar som ledtrådar för betraktaren då denne läser bilden (Cottington, 1998).

I de kubistiska målningar är rumskontinuiteten helt bruten och det avbildade rummet domineras av ett grunt rumsskikt där föremålen fragmentiserats genom olika fasetter som visas från olika perspektiv. Även mellanrummen behandlas på samma sätt, vilket medför till att målningen får en slags strukturell enhetlighet. Varje form kan ses antingen som rumslig eller som ytbunden (Roth-Lindberg, 1992). Det avbildade rummet karaktäriseras av ett platt och kantigt rum som nästan helt saknar djup. Något som konstnärerna främst uppnår genom att hela tiden fläta ihop yta och djup och på så sätt skapa en illusion av låg relief som nästan upplevs som skulptural. Ofta används *passage* – vilket är ett av Cézannes viktigaste konstgrepp och som betyder övergång. Inom kubistiskt måleri innebär *passage* korta parallella, skrafferande penseldrag, ofta målade i rombiska fält som mjukar upp konturen mellan massa och rum (Cottington, 1998). Exempel på detta kan ses i *Stor Nakenmodell* (bilaga 4) från 1908 av George Braque, här används *passage* för att tona ut övergången mellan figuren och det omgivande rummet. Ett annat viktigt element i det kubistiska avbildade rummet är den geometriska förenklingen av former som nämnts ovan. För att ytterligare förstärka dessa former använde sig de kubistiska konstnärerna ofta av



en slumpartad ljussättning, något som i sin tur förstärker känslan av att objekten visas från olika perspektiv samtidigt som det bidrar till den skulpturala känslan.

De kubistiska bilderna innehåller ofta ett diagonalt rutmönster som framhäver målningens yta, samtidigt som det framkallar en viss djupverkan. Picasso och Braque använde en kombination av olika och osammanhängande perspektiv eller synvinklar och strävade efter att göra den strukturella bakgrunden mer framträdande. Denna skulpturala effekt och sammanflätningen mellan bakgrund och objekt syns tydligt i *Flicka med Mandolin* (bilaga 5) av Picasso från 1910. Dessa element anses vara några av stilens viktigaste drag och skillnaden mellan idé och varseblivning har blivit en stomme i det kubistiska måleriet (Cottington, 1998).

## 2.5 Att måla kubistiskt

I allt måleri finns en problematik i att överföra ett objekt från en tre dimensionell form (det referentiella rummet) till en yta som är två dimensionell (det avbildade rummet). Hur Picasso och Braque arbetade med denna problematik finns det relativt lite information om. En kortare redogörelse utifrån den insamlade litteraturen av detta följer nedan då det är av intresse för studiens syfte.

Fotografiet var ett viktigt hjälpmedel för både Picasso och Braque och användes för att studera objekten utifrån flera vinklar och perspektiv (Cox, 2000). Det är också känt att främst Picasso ofta konstruerade objekt som var av kubistisk karaktär, exempel på detta kan ses i *Fotografisk komposition med konstruktion av man med gitarr* (bilaga 6) från 1913. Fotografiet visar hur konstnären medvetet suddat ut gränsen mellan verklighet och avbildande då objektet innehåller både två och tre dimensionella ytor. Denna konstruktion blev sedan utgångspunkten för själva måleriet. Många fotografier av konstnärerna i deras ateljéer vittnar om vikten av att studera objektet, bland annat kan många av de objekt som finns i målningarna från samma tid ses i dessa fotografier (Cox, 2000). I arbetet med *Flickorna från Avignon* (bilaga 1) ska Picasso ha gjort flera hundra teckningar och flera målningar som är förstudier till verket. Vilket inte enbart visar på stor ambition utan också på problematiken med att konstruera det kubistiska bildrummet (Cox, 2000).

## 2.6 Kubismens olika faser

Trots konstformens korta levnadstid kan kubismen delas in i tre faser, dessa faser är starkt sammanknutna till Picasso och Braques verk. Namnen på faserna varierar i litteraturen likaså årtalen och konsthistorikerna är uppenbarligen inte överrens. Den första fasen, som av många kommit att kallas *tidig kubism* 1906-1909 domineras av att idén om att konstens viktigaste syfte inte är att efterlikna verkligheten. Verkligheten ligger i verket själv och dessa målningar är inte längre konstruerade utifrån centralperspektivet. Många målningar från denna tid domineras av att motivet är avbildat från flera olika perspektiv samtidigt, ett exempel är *Hus i L'Estaque* (bilaga 2) från 1908 av Braque (Ganteführer-Trier, 2006). Den andra fasen, *analytisk kubism* 1909-1912 domineras helt av Braque och Picassos verk. Motivet avbildas fortfarande från flera olika perspektiv samtidigt dock försöker man bryta upp motivet till mindre delar, vilka tillsammans bildar en ny och mer komplett helhet. Många verk från denna fas domineras av en enda färg, vilken inte har någon relation till motivets riktiga färg. Ofta används en slumpartad ljusåtergivning och skillnaderna

mellan ljus och mörker skapar en skulptural känsla (Ganteführer-Trier, 2006). Ett tydligt exempel från denna fas är *Porträtt av Daniel-Henry Kahnweiler* (bilaga 7) från 1910 av Picasso. Den tredje och sista fasen är *Syntetisk kubism* 1912-1914. Den väsentliga skillnaden mot tidigare faser är att konstnärerna nu utgår från alternativa material i sitt skapande och att man inte längre bryter ner motivet i lika stor omfattning. Kollaget uppfanns för att skapa nya former med hjälp av redan existerande materialsamtidigt återkom färgen i verk från denna fas (Cox, 2000). Ett exempel från denna fas är *Glas och en flaska Suze* (bilaga 8) från 1912 av Picasso.

### **3 PROBLEM**

Det primära syftet med denna studie är att genom en gestaltande undersökning studera de teoretiska begrepp som är centrala inom kubismen och som beskriver den kubistiska målningens uppbyggnad. Vidare kommer även fokus ligga på att undersöka hur relationen mellan det avbildade rummet och det referentiella rummet ser ut i det kubistiska måleriet. Den nutida forskningen på området är oftast baserad på bildanalys vilket enligt mig innebär en begränsning i förmågan att sätta sig in i problematiken kring hur en kubistisk konstnär arbetar med det avbildade och referentiella rummet i sitt måleri. Genom att gestaltande undersökning kan man enligt mig få en bättre bild av hur de teoretiska begreppen används i praktiken i det kubistiska måleriet, och på så sätt nå en djupare insikt i hur dessa målningar är uppbyggda. Samtidigt ges en möjlighet till bättre förståelse och djupare insyn i den problematik som de kubistiska konstnärerna ställdes och än idag ställs inför.

Frågeställningen blir således:

1. Vilka teoretiska begrepp är centrala inom kubismen och hur gestaltas dessa i kubistiskt måleri?
2. Hur ser relationen mellan det avbildade rummet och det referentiella rummet ut i kubistiskt måleri?

#### **3.1 Avgränsningar**

Litteraturen är vald efter relevans för studiens syfte och den lista med kubistiska begrepp som litteraturstudien genererat är baserad enbart på verk av Picasso och Braque då dessa konstnärer anses vara Kubismens grundare.

## 4 METOD

Nedan kommer en redogörelse för de metoder som använts för att besvara de aktuella frågeställningarna. Studien har en hermeneutisk ansats, en beskrivning av denna vetenskapliga riktning följer nedan. En litteraturstudie har gjorts för att urskilja de teoretiska begrepp som kan härledas till det kubistiska måleriet. Dessa begrepp har använts som utgångspunkt i den gestaltande undersökningen. Vidare följer en redogörelse för hur den gestaltande undersökningen gått till, arbetet med en loggbok samt vilket material som använts.

### 4.1 Vetenskapsteoretisk ansats

Då syftet med denna studie är att genom en gestaltande undersökning studera det kubistiska måleriet, vilket enligt mig bygger på tolkning, är en hermeneutisk metod bäst lämpad. Denna kvalitativa metod syftar till att söka efter något som finns bakom det omedelbart observerbara (Patel & Davidson, 2003). Vidare menar Patel och Davidson (2003) att kvalitativ forskning fokuserar på tolkande analyser. Då fokus i denna studie ligger i att genom tolkning studera det kubistiska måleriet anser jag att en kvalitativ undersökningsmetod bäst lämpad. Enligt Trost (2008) skall man använda sig av en kvantitativ metod då man vill undersöka ”hur ofta”, ”hur många” eller ”hur vanligt något förekommer. Då studies syfte ligger närmare tolkande analyser än generalisering har en kvantitativ metod uteslutits. Enligt Patel och Davidson (2003) betyder hermeneutik tolknings- och förståelselära, man studerar, tolkar samt försöker förstå mänskliga handlingar och livsyttringar. Den hermeneutiske forskaren studerar forskningsobjektet utifrån sin egen förståelse, vilket innebär att forskarens förförståelse, tankar, intryck och kunskap blir en viktig tillgång i processen att förstå forskningsobjektet (Patel & Davidson, 2003). Detta kan direkt härledas till denna studie då min förförståelse och min redan existerande kunskap gällande kubismen är av stor vikt för att svara på de rådande frågeställningarna.

Vidare menar Patel och Davidson att hermeneutiken fokuserar på att se helheten i forskningsproblemet, vilket kallas för holism. Genom att hela tiden ställa helheten i relation till delarna och pendla mellan dessa nås en så fullständig förståelse som möjligt (Patel & Davidson, 2003). Även detta kan enligt mig kopplas till det kubistiska måleriet, då dess helhet endast kan förstås i relation till delarna i verket. I denna studie har en tolkning av de teoretiska begrepp som förkommer, då det kubistiska måleriet beskrivs i litteraturen, utgjort grunden för det gestaltande arbetet. Dessa teoretiska begrepp har omsatts till praktik i form av eget måleri i syfte att studera kubismen som konstform. Delarna (begrepp från litteraturen) har på så sätt använts för att få en förståelse för helheten (det kubistiska måleriet). Den redogörelse för bildrummet och kubismen som gjorts i bakgrundskapitlet har bidragit till en djupare kunskap hos mig som forskare, något som i sin tur ökat förståelsen för forskningsobjektet, vilket enligt Patel och Davidson (2003) är en viktig del av den hermeneutiska metodiken.

## 4.2 Litteraturstudie

En litteraturstudie har gjorts med syfte att skapa en stark teoridel i vilken de begrepp och teorier som utgör grunden för studiens syfte tas upp. Enligt Patel och Davidson (2003) hjälper en litteraturstudie forskaren att finna det väsentliga inom det aktuella problemområdet samtidigt som en successiv avgränsning sker. Enligt Merriam (2006) görs en litteraturstudie för att öka kunskapsbasen för det aktuella området, vilket varit viktigt för denna studies syfte. Litteraturen som har utgjort grunden för denna studie har jämförts och kompletterats med varandra med syftet att sammanställa en lista med teoretiska begrepp kopplade till den kubistiska målningens uppbyggnad. Denna lista har sedan utgjort grunden för den gestaltande undersökningen, det vill säga måleriet. Urvalet av litteratur är baserat på relevans för studiens syfte och ska bidra till ökad förståelse av ämnet inte bara för läsaren utan även för mig som forskare, vilket enligt Patel och Davidson (2003) är en viktig del av den hermeneutiska forskningsmetodiken. Begreppsurvalet har gjorts genom en jämförelse av den utvalda litteraturen, där de vanligaste förekommande teoretiska begreppen plockats ut och sedan sammanställts i form av en lista. Dessa begrepp har varit avgörande för studiens syfte då de inte bara ingått i den primära frågeställningen utan också bidragit till ökad förståelse för forskningsobjektet som helhet, det vill säga det kubistiska måleriet.

## 4.3 Gestaltande undersökning

I form av en gestaltande undersökning där måleriutgjort grunden har de teoretiska begrepp som är centrala inom kubismen studerats. Dessa begrepp, vilka litteraturstudien genererat har utgjort grunden för måleriet. De har fungerat som vägledning och därav varit avgörande för huruvida de uppställda frågeställningarna kunnat besvaras eller ej. Arbetsprocessen har noga dokumenterats med hjälp av fotografier och loggbok. Under den gestaltande undersökningen har måleriprocessen fotograferats med jämna mellanrum för att noga dokumentera arbetet med de teoretiska begreppen. Efter avslutat måleripass har en loggbok skrivits med syftet att dokumentera arbetet. Loggboken är tillsammans med fotografierna även viktiga beståndsdelar i arbetet med att undersöka hur relationen mellan det avbildade och det referentiella rummet ser ut i kubistiskt måleri, vilket varit en del av studiens syfte.

## 4.4 Loggbok

Enligt Patel och Davidson (2003) är loggboken en form av självrapporteringsverktyg vilken kan användas för att samla in information. Loggboken kan användas både inom kvantitativ och kvalitativ forskning och i det senare fungerar denna som ett verktyg för att ta reda på individens perspektiv på sin egen tillvaro. För att i efterhand kunna se delar av processen som varit viktiga för studiens syfte har en loggbok förts under arbetets gång. Dokumentation bygger på tankar kring den problematik som uppstått under den gestaltande undersökningen och arbetet med de teoretiska begreppen, samtidigt som den fungerat som underlag för kommande resultatdiskussion. Loggboken har förts i form av en blogg på Internet (<http://carlmicael.blogg.se>, 2009), denna form har varit passande för studiens syfte då det varit enkelt att bifoga fotografier på arbetsprocessen.

## **4.5 Material**

För att effektivisera måleriet har akrylfärg använts då denna har betydligt kortare torktid än oljefärg. Storleken på duken mäter 1x1 meter och är av materialet linne. En digitalkamera har använts för att dokumentera måleriprocessen. Som stöd för loggboken har ett digitalt fickminne använts under den gestaltande undersökningen.

## 5 RESULTAT

Nedan redovisas resultatet av litteraturstudien vilken genererat en lista med teoretiska begrepp som är centrala inom kubismen, därefter följer resultatet av den gestaltande undersökningen. Denna redovisas i form av fotografier vilka visar arbetet med de teoretiska begreppen samt relationen mellan det avbildade och referentiella rummet. Vidare redovisas de loggboksanteckningar som gjorts i samband med att det konstnärliga arbetet utförts. Resultatet kommer att behandlas i studiens avslutande del, diskussionen.

### 5.1 Litteraturstudie

Den litteraturstudie som utförts har genererat en lista med teoretiska begrepp som är centrala inom kubismen, dessa redovisas nedan. Denna lista har utgjort grunden för det konstnärliga arbetet samt för arbetet med att undersöka de tidigare uppställda frågeställningarna.

|                              |                      |
|------------------------------|----------------------|
| Geometrisk strukturalisering | Begränsad färgpalett |
| Pluraliskt perspektiv        | Igenkännbara element |
| Grunt rumsskikt              | Enhetlighet          |
| Fläta ihop yta och djup      | Passage              |
| Slumpartad ljussättning      | Skulptural effekt    |

### 5.2 Gestaltande undersökning

Nedan följer resultatet av det konstnärliga arbetet i form av en serie fotografier. Dessa visar steg för steg arbetet med att framställa en kubistisk målning samt hur de kubistiska begreppen omsatts från teori till praktik. Fotografierna har numrerats och placerats i en kronologisk ordning.

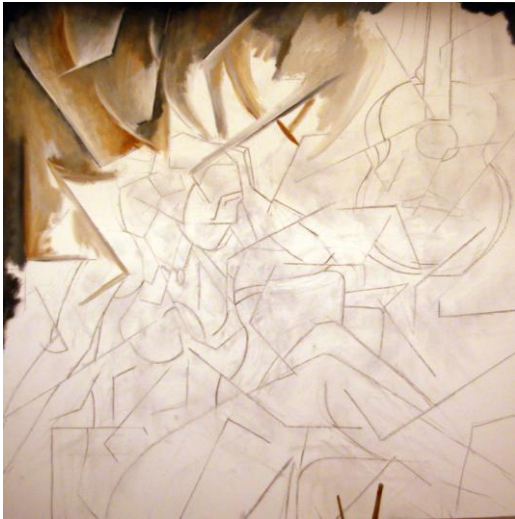




2



3



4



5



6



7





8

9



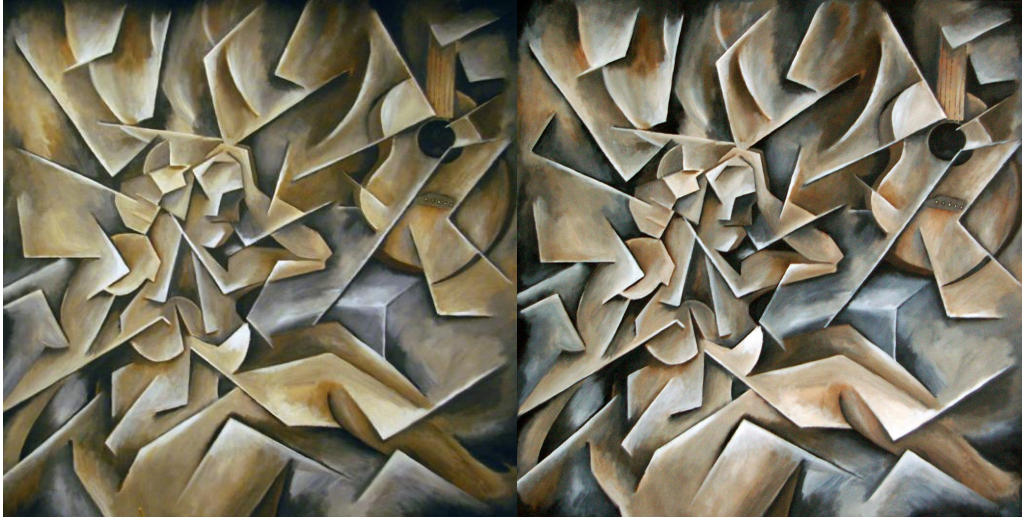
10

11



12

13



14

15

### 5.3 Loggboksanteckningar

Nedan redovisas de loggboksanteckningar som gjorts i samband med att det konstnärliga arbetet utförts. Vid varje måleritillfälle har fotografier tagits i syfte att dokumentera arbetet med de teoretiska begreppen, dessa har redovisats i föregående avsnitt. Varje loggboksanteckning börjar med de datum då anteckningen gjordes samt vilka fotografier som tagits vid samma tillfälle. Dessa anteckningar ger en inblick i praktiska arbetet med de teoretiska begreppen samt hur relationen mellan det avbildade och det referentiella rummet ser ut i kubistiskt måleri. Anteckningarna är till grund för den kommande resultatdiskussionen.

#### 5.3.1 2009-05-09

Fotografi nr 1

Problematiken med att välja objekt har verkligen uppenbarats sig denna gång. Då jag i min studie kommer försöka koppla problematiken med det kubistiska bildrummet till Marners rum (avbildade, avbildande och referentiella rummet) var jag tvungen att måla av "verkligheten" (jag har tidigare utgått från endast fotografier). Fotografiet (1) visar alltså det referentiella rummet, det som omger mitt staffli. Jag tänkte först göra det enkelt för mig och använda ett enkelt stilleben som utgångspunkt men valde att ta andra vägar. Främst på grund av att det kubistiska måleriet handlar mycket om form och jag tilltalas mer av de mänskliga formerna än formerna av "döda ting" men också för att jag inte kan tillbringa timmar med att måla något jag inte tror på. Det är mer spännande att utgå från något levande, även om svårigheterna med själva avbildandet blir betydligt större. Jag började med att spänna upp ett tygstycke bakom den del av soffan där Emilia skulle sitta. Jag valde soffan för att den innehåller ett djup som jag tänkte kunde bli spännande i själva måleriet senare. Tyget spände jag upp för att avgränsa mig, men främst för att få en annan yta än den ursprungliga vita tapeten. Jag tycker om vecken, och skuggningarna som blir när man använder tyg.

Jag började med att skissa på en bit papper för att hitta formerna och bestämma hur mycket som skulle finnas med av rummet i den slutgiltiga målningen. De första skisserna blev en vanliga utan något kubistiskt, i de senare har jag försökt bryta upp objektet något och använda mig av flera perspektiv. Det var svårt att skissa på en så liten yta och jag märkte snabbt att det var ingen idé. Samtidigt som jag skissade fotograferade jag objektet från olika håll för att kunna gå tillbaka och titta på detaljer. Resultatet blev 15-20 fotografier bara vid det första skisstillfället.

Vid det andra skisstillfället valde jag att skissa direkt på duken med de mindre skisserna bredvid mig som vägledning. Svårigheten var främst att inte fastna i det "vanliga tänket" och avbilda objektet från bara ett perspektiv och så "verklighetstroget" som möjligt. Jag valde att bryta upp objektet i stora former först för att sedan göra ytterligare mindre uppbyggnader. Det var otroligt svårt att avbilda objektet från flera perspektiv, samtidigt som kompositionen måste funka som helhet. Jag vet av tidigare erfarenhet att allt ändå blir annorlunda när man börjar arbeta med färgen, men på grund av att Emilia inte kommer kunna sitta där framför mig varje gång jag ska måla så var jag tvungen att göra en så noggrann skiss som möjligt. Varje streck som görs för att bryta upp objektet blir avgörande, då det kan föra skissen framåt eller förstöra hela kompositionen. Detta har gjort att det tagit lång tid att skissa och man har fått tänka igenom varenda streck innan man lagt dem. Jag har hela tiden strävat efter att inte släppa objektet för mycket när jag försökt strukturalisera det geometriskt, det vill säga inte bryta upp det för mycket då jag vet att det uppstår svårigheter i måleriet som blir svåra att korrigera. När man skissar på det här sättet får man försöka fantisera om hur ytorna och djupet kommer se ut när färgen kommer till, men jag tror jag klarat av det ganska bra. Vissa geometriska former uppenbarar sig direkt när man tittar på objektet men andra måste man konstruera på duken. Jag valde som jag nämnt tidigare att utgå från dessa uppenbara geometriska former och jobba mot mindre detaljer. Den mänskliga kroppen är generös med geometriska former och man förstår varför Braque och Picasso använde den ofta. Gitarren då? Jo den valde jag främst för att den också har bra former som är spännande att måla kubistiskt men den ska också ge ballans åt kompositionen som helhet. Vi får se hur det blir...

Fotografiet (1) visar den i stort sett färdiga skissen men man ser också det "verkliga" objektet som jag valt att avbilda. Emilia rörde på sig ibland vilket jag försökt ta vara på och skissa av, samtidigt som det ska funka med det perspektiv som redan avbildats. Otroligt svårt. Fotografierna som jag tagit (minst 40 st) kommer bli till stor nytta under själva måleriet då jag kan gå tillbaka till de perspektiv jag använt mig av i skissen. Jag får se om jag ska ta en omgång med skissande till eller om jag ska börja måla.



### 5.3.2 2009-05-13

Fotografi nr 2

Fotografi nr 3

Fotografi nr 4

Fotografi nr 5

Jag har börjat måla efter en tids skissade och fixande. Eftersom jag inte kan använda Emilia som modell vid varje måleritillfälle (Viggo vill inte låna ut henne) har jag förflyttat mig in i mini-studion. Fotografierna jag tog har jag stor användning för då de gör att jag se objektet från flera olika vinklar. Jag har börjat måla utifrån och in, anledningen är att jag på så sätt kan hitta rätt färger och experimentera lite mer med ytor, skuggor, ljus och form. Det betyder att jag försöker fläta ihop ytorna, alla delar i en kubistisk målning är lika viktiga. Jag kommer använda mig av vitt, svart och brun umbra och inga andra färger. Valet av färg har inte varit speciellt svårt då dessa färger oftast används i både Picassos och Braques målningar från den kubistiska eran. Fotografierna är användbara för att se hur ljuset varierar beroende på perspektiv, det är något jag försöker föra över till målningen. Bredvid tavlan har jag satt upp en lista med de kubistiska begrepp som jag plockat ut ur litteraturen och som finns med i bakgrunden i uppsatsen. Jag har bestämt mig för att försöka få med de veck som fanns i tygstycken som jag spände upp på väggen. Det känns viktigt att försöka få former som bryter mot de fragmenterade ytorna, för att skapa lite spänning. Annars tror jag det blir för mycket bakgrund. Jag använder ganska mycket svart i målningens ytterkant och även i fasetterna då jag vill skapa tydlig skillnad mellan de ljusa och mörka skillnaderna i målningen. Nästa steg kommer bli att fläta samman Emilia och bakgrunden och på så sätt skapa en helhet. Det ska inte finnas någon tydlig bakgrund eller förgrund, utan hela ytan ska bli en perfekt komposition. Svårt men spännande.

### 5.3.3 2009-05-18

Fotografi nr 6

Fotografi nr 7

Fotografi nr 8

Fotografi nr 9

Fotografi nr 10

Fotografi nr 11

Jag har målat en hel del i helgen, jag har säkert tillbringat 5-6 timmar framför duken. Fokus har legat på att försöka arbeta med ytorna, det blir en helt annan sak när färgen kommer till. Jag får jobba stenhårt för att fläta ihop motiv och bakgrund. Det är otroligt lätt hänt att man låter Emilia bli för framträdande och att hon på så sätt hamnar ovanpå bakgrunden. Jag vill att hon ska flätas ihop med soffan och på så sätt bli mindre framträdande. Jag är inte alls nöjd med den starka kontrasten mellan Emilia och soffan, fram för allt på grund av de stora skillnaderna mellan färgerna. Jag kommer tona ner Emilia, lägga till mer svarta och göra henne mer grå. Det har jag bestämt. Ett annat problem är akrylfärgen, jag vill att den ska vara tjockare, annars funkar det inte med korta penseldrag. Jag använder mer en typ av moddning nu när jag målar för att arbeta in färgen i duken. Det blir nog bra att lägga på ett lager färg till på alla ytor för att skapa en mer skulptural känsla. Jag tycker skissen funkar bra hittills, vissa ändringar kommer det säkert bli när hela ytan är "utmålad" då ser man hur kompositionen funkar som helhet. Jag har valt att inte

bryta upp Emilia för mycket för att jag är rädd att tappa motivet och inte kunna hantera alla geometriska former. Det är så sjukt svårt att arbeta med de som finns och hitta en ballans som gör att kompositionen fungerar som helhet. Även om jag redan nu ser vissa delar som inte fungerar, ändrar jag inget förrän jag målat ut hela ytan. Den slumpartade ljussättningen är enklast att arbeta med, den ger verkligen målningen liv och förstärker den geometriska förenklingen. Jag gillar det verkligen. Gitarren till höger har jag väntat med, kanske borde jag målat på den med, men jag vågade inte. Jag tror den kommer bli svår att få till.

#### 5.3.4 2009-05-21

Fotografi 12

Fotografi 13

Fotografi 14

Fotografi 15

Jag har lagt ett till lager färg och tonat ned Emilia, mer grått så hon fungerar bättre med resten av kompositionen. Jag tycker det blir bättre och skillnaden mellan yta och djup är inte lika uppenbar längre. Braque och Picassos passage (korta penseldrag) lyckas jag inte med. Jag har försökt, men det funkar inte när man ser till helheten, det finns spår av det i målningen med inte lika tydligt som i tidigare nämnda konstnärers verk. Gitarren blev bra till slut, jag målade vid ett tillfälle till strängar på den, men då blev den alldeles för individuell och fungerade inte alls ihop med Emilia. Tanken var att strängarna skulle fungera som ett igenkännbart element, det vill säga något som ska hjälpa betraktaren att läsa målningen. Dock behövs inga sådana element eftersom jag inte brutit upp motivet så fruktansvärt mycket och det går att läsa målningen ändå. Även det halsband som kunde ses på skissen har jag tagit bort av samma anledning. I slutfasen av måleriet börjar jag se mer och mer till helheten och att det finns en enhetlighet, då måste man plocka bort eller lägga till vissa saker. Vilket kan ses i de sista fotografierna (13) (14) (15), jag har lagt till några linjer, speciellt i mitten av målningens vänstra del där det var för stora ytor och hålrum. Likaså har gitarren fått en mer geometrisk strukturalisering. Huvudet på Emilia har också förändrats något bland annat har jag lagt till en halvcirkel som ska fungera med den runda svarta delen i gitarren. Jag tycker jag fått till en mer skulptural känsla tack vare den begränsade färgpaletten, vilken också gett målningen en bättre enhetlighet. Soffan som utgörs av de gråa partierna i målningen är jag väldigt nöjd med. Den gav den känsla av djup och platthet som jag hade hoppats på. Det sista jag gjort är att förstärka skillnaden mellan ljus och mörker med hjälp av en slumpartad ljussättning. Vilket kan ses om man jämför det sista fotografierna (14) (15). Jag fick en känsla av att jag var klar när detta gjorts, och en sådan känsla måste man ta vara på och sluta måla. Annars kan man pillas i all evighet.

## 6 DISKUSSION

Nedan följer en diskussion av det tidigare redovisade resultatet. Avsnittet har delats upp efter de aktuella frågeställningarna och börjar med en diskussion av de teoretiska begreppen med återkoppling till loggboksanteckningarna samt de tidigare redovisade fotografierna. Därefter följer en diskussion kring hur relationen mellan det avbildade och det referentiella rummet ser ut i kubistiskt måleri, även här sker en återkoppling till begreppen, loggboken samt fotografierna då dessa är viktiga hjälpmedel för att besvara de tidigare uppställda frågeställningarna.

### 6.1 Gestaltning av de teoretiska begreppen

Nedan följer den resultatdiskussion, vilken baserats på den första frågeställningen: *Vilka teoretiska begrepp är centrala inom kubismen och hur gestaltas dessa i kubistiskt måleri?*

#### 6.1.1 Geometrisk strukturalisering och igenkännbara element

Med geometrisk strukturalisering menas att objektet bryts ned till mindre geometriska delar som tillsammans bildar en ny helhet. Detta utgör en viktig del i det kubistiska måleriet och är som tidigare nämnts en av grunderna (Cox, 2000). I det egna konstnärliga arbetet har en geometrisk strukturalisering påbörjats redan vid arbetet med skissen och fortsätter sedan in i måleriprocessen (1-15). De geometriska formerna uppenbarar sig omedelbart i den färdiga målningen (15) och omges i form av diagonala, parallella, vågräta och lodräta streck. Problematiken med denna del har varit att bestämma sig hur mycket objektet ska brytas ned.

*”Jag har hela tiden strävat efter att inte släppa objektet för mycket när jag försökt strukturalisera det geometriskt, det vill säga inte bryta upp det för mycket då jag vet att det uppstår svårigheter i måleriet som blir svåra att korrigera.”*  
2009-05-09.

Svårigheten är att inte tappa bort objektet i denna del, samtidigt som det inte heller får ta över resten av kompositionen. Låter man de geometriska formerna bli för dominerande blir det svårt för betraktaren att läsa helheten. Denna problematik uppenbarade sig även för Picasso och Braque under den *analytiska fasen* av kubismen. Objekten hade vid slutet av denna fas brutits ned i en sådan omfattning att det blev svårt för betraktaren att läsa målningarna. Lösningen blev således att konstnärerna använde sig av så kallade igenkännbara element, delar i målningen som skulle vägleda betraktaren och som var lätta att känna igen (Ganteführer-Trier, 2006). Vidare menar Cox (2000) att dessa igenkännbara element ska väcka minnesbilder hos betraktaren som tillsammans med målningens titel vägleder denna. I det egna konstnärliga arbetet konstruerades inga tydliga igenkännbara element då den geometriska strukturaliseringen begränsats och på så sätt gjort kompositionen läsbar.

*”Gitarren blev bra till slut, jag målade vid ett tillfälle till strängar på den, men då blev den alldeles för individuell och fungerade inte alls ihop med Emilia. Tanken var att strängarna skulle fungera som ett igenkännbart element, det vill säga något som ska hjälpa betraktaren att läsa målningen. Dock behövs inga sådana element eftersom jag inte brutit upp motivet så fruktansvärt mycket och*

*det går att läsa målningen ändå. Även det halsband som kunde ses på skissen har jag tagit bort av samma anledning.” 2009-05-21.*

Om man ska återgå till det som Cox (2000) kallade minnesbilder och koppla det till det egna konstnärliga arbetet i denna studie handlar det alltså om att målningen utan hjälp av igenkännbara element väcker tillräckligt med minnesbilder hos betraktaren och denne ser vad motivet föreställer. De aktiverade minnebilderna spelar, enligt mig på så sätt en lika viktig roll som motivet i målningen och dessa arbetar tillsammans när vi betraktar bilder.

Vidare kan det diskuteras var gränsen för denna strukturalisering går och varför den kubistiska konstnären väljer att geometriskt strukturalisera objektet till det näst in till oigenkännbara eller stannar i ett tidigare stadium i denna process. Jag anser att kubismen handlar om en studie av verkligheten, man undersöker motivet på ett systematiskt sätt och beroende på hur mycket man lämnat det traditionella sättet att betrakta verkligheten (vilket bygger på centralperspektivet) hamnar man på olika nivåer. Den fas som följde efter analytisk kubism, det vill säga *syntetisk kubism* har objektet/motivet återigen blivit mer tydligt (Cox, 2000). Något som jag anser kan bero på att Picasso och Braque hade nått en gräns i att bryta ner objekten och sökte sig tillbaka utgångspunkten, dock med nya material och utökad färgpalett. En annan anledning kan tänkas vara det faktum att kubismen aldrig var en abstrakt konstform. Både Picasso och Braque utforskade hur verkligheten kan avbildas och var därav noga med att inte förlora objektet, det vill säga verkligheten (Cottington, 1998). Enligt mig kan detta vara en av anledningarna till att den analytiska kubismen övergick till den syntetiska, man hade helt enkelt nått en gräns och vidare nedbrytning av objektet hade lett till att man tog steget till en abstrakt konstform. Som tidigare nämnts uppenbarade sig denna problematik redan från början i mitt eget konstnärliga arbete och fanns med hela tiden, i princip ända tills det sista penseldraget.

*”Jag har valt att inte bryta upp Emilia för mycket för att jag är rädd att tappa motivet och inte kunna hantera alla geometriska former. Det är så sjukt svårt att arbeta med de former som finns och hitta en ballans som gör att kompositionen fungerar som helhet.” 2009-05-21*

Ovan citat vilket är hämtat från loggboken visar tydligt tidigare nämnda problematik i samband med den geometriska strukturaliseringen. Samtidigt som det ger en inblick i svårigheten med att de mindre geometriska delarna i kompositionen måste skapa en fungerande helhet, vilket som tidigare nämnts är viktigt i det kubistiska måleriet.

### 6.1.2 Pluraliskt perspektiv och enhetlighet

Tillsammans med den geometriska strukturaliseringen är det pluralistiska perspektivet en av grunderna i det kubistiska måleriet och något är karaktäristiskt redan i de allra första kubistiska verken. Att avbilda objektet från flera olika perspektiv samtidigt bröt mot den rådande idén om att måleriets primära syfte är att avbilda verkligheten utifrån centralperspektivet (Ganteführer-Trier, 2006). Problematiken med ett pluralistiskt perspektiv uppenbarade sig nästintill omedelbart i mitt eget konstnärliga arbete.

*”Vid det andra skisstillfället valde jag att skissa direkt på duken med de mindre skisserna bredvid mig som vägledning. Svårigheten var främst att inte fastna i*

*det "vanliga tänket" och avbilda objektet från bara ett perspektiv och så "verklighetstroget" som möjligt." 2009-05-09*

Att inte fastna i "det vanliga tänket" kan enligt mig förklaras genom att avbildandet utifrån centralperspektivet varit dominerande för mig sedan jag började måla. Syftet har alltid varit att måla eller teckna så "verklighetstroget" som möjligt och när jag sedan måste ställa om till det kubistiska sättet att betrakta objektet uppstår problem. Denna problematik uppkommer enligt mig således på grund av att jag tränats till ett sätt att betrakta objektet, vilket speglar det rådande bildkonventionerna. Även här kan kopplingar göras till de minnesbilder som tagits upp i det föregående avsnittet angående igenkännbara element. Dessa minnesbilder är enligt mig även orsaken till ovan nämnda problematik då de styr vårt sätt tolka bilder och är viktiga hjälpmedel som vägleder oss i vårt seende. Kubistiskt måleri handlar på så sätt i alla högsta grad om att måla det man ser och inte det man vet, det vill säga att inte låta minnesbilderna ta över seendet.

Det tydligaste exemplet på ett pluralistiskt perspektiv i det egna konstnärliga arbetet är att ansiktet på modellen är avbildat både framifrån och från sidan. Likaså är gitarren avbildad som om man såg den från flera håll samtidigt (Bilaga 11). Även om det är enklare att urskilja det pluralistiska perspektivet i vissa delar av målningen så är syftet att det ska vara karakteristiskt för hela kompositionen. Avbildandet av verkligheten med hjälp av ett pluralistiskt perspektiv, som bygger på att vi människor aldrig upplever verkligheten som "ett fruset ögonblick" utan som i konstant rörelse, bidrar enligt mig till ett djup i den kubistiska målningen. Samtidigt är det ett sätt att ifrågasätta det uråldriga synsättet på bildskapande som format vårt sätt att betrakta bilder. Enligt Cottington (1998) använde Picasso och Braque dessa pluralistiska perspektiv för att framhäva måleriet konventioner samtidigt som det gav objektet ett mer schematiskt utseende. Detta är jag beredd att hålla med om, samtidigt som jag anser att kopplingar kan göras till teorierna om kubismen som en systematisk studie av verkligheten.

### 6.1.3 Passage, grunt rumsskikt, fläta ihop yta och djup

Braque och Picasso intresserade sig för målningens ytplan där en struktur konstruerades och delarna tillsammans skapar en perfekt ballanserad helhet (Cox, 2000). Passage som i det kubistiska måleriet innebär en övergång mellan ytorna uppnås genom korta penseldrag, vilka i sin tur hjälper till att fläta ihop yta och djup. I det egna konstnärliga arbetet har stor vikt lagts på att försöka skapa en komposition där yta och djup sammanfogas och bildar en helhet.

*"Jag har målat en hel del i helgen, jag har säkert tillbringat 5-6 timmar framför duken. Fokus har legat på att försöka arbeta med ytorna, det blir en helt annan sak när färgen kommer till. Jag får jobba stenhårt för att fläta ihop motiv och bakgrund. Det är otroligt lätt hänt att man låter Emilia bli för framträdande och att hon på så sätt hamnar ovanpå bakgrunden. Jag vill att hon ska flätas ihop med soffan och på så sätt bli mindre framträdande." 2009-05-18*

Denna övergång mellan yta och djup kan ses bäst i de senare fotografierna (7- 13) då arbetet med modellen börjat. Genom att låta de geometriska formerna vara delvis öppna, och sedan utnyttja den öppnade delen för att fläta ihop ytorna uppnås en passage. Tittar man noga på det slutgiltiga resultatet av det konstnärliga arbetet (15) är det få geometriska strukturer som är slutna, utan de flesta har en öppning i något



hörn. De sammanfogade ytorna bidrar till att målningen upplevs som platt och har ett grunt rumsskikt samtidigt som de gör att bilden kan läsas på flera olika nivåer. Passage som enligt Cox (2000) i kubistiska sammanhang härstammar från Cézannes måleri är ett viktigt hjälpmedel i det kubistiska måleriet då det förenar massa och rum. Vilket innebär att man behandlar målningens mellanrum på samma sätt som dess ytor. I det egna konstnärliga arbetet kan exempel på detta ses i området runt om modellen som utgör delar av soffan. Genom passage förenas modellen med soffan samtidigt som det förstärker känslan av platthet i kompositionen.

#### 6.1.4 Begränsad färgpalett, skulptural effekt

Den begränsade färgpaletten var ett inte bara ett sätt för Picasso och Braque att bryta mot det traditionella sättet att avbilda verkligheten utan var också ett viktigt verktyg i undersökandet av yta och form (Cottington, 1998). Att i princip helt avstå från färg gör att man istället kan fokusera på ljus och mörker, och använda dessa för att uppnå en skulptural effekt. I det konstnärliga arbetet har färgvalet ändrats under arbetets gång, vilket tydligt kan ses fotografierna 11 till 13.

*"Jag är inte alls nöjd med den starka kontrasten mellan Emilia och soffan, fram för allt på grund av de stora skillnaderna mellan färgerna. Jag kommer tonar Emilia, lägga till mer svärta och göra henne mer grå. Det har jag bestämt."*  
2009-05-18

Färgvalet är som citatet ovan indikerar avgörande för att uppnå en ballanserad helhet, och enligt mig bidrar detta även till att målningen upplevs som platt och saknar ett traditionellt rumsdjup. Det är av intresse att ta upp det faktum att då de kubistiska målningarna av Picasso och Braque närmade sig den analytiska fasen ökade den geometriska strukturalisering samtidigt som färgen minskade. Under den analytiska fasen dominerar, som tidigare nämnts, målningarna av bruna och gråa toner (Ganteführer-Trier, 2006). Det kan bara spekuleras i anledningen till detta, dock anser jag att konstnärerna valde att fokusera enbart på form och därav satte färgen åt sidan. Den skulpturala effekten som är en viktig del av det kubistiska måleriet uppnås enligt mig med hjälp av den begränsade färgpaletten. Genom att enbart använda en färg och istället fokusera på nyanser av denna uppnår man en illusion av låg relief och skulptural effekt. Något som enligt mig syns tydligast i det sista fotografiet (15) då målningen är färdig, färgerna har här tonats ned för att skapa en bättre gemensam helhet. Den skulpturala effekt förstärks ytterligare med hjälp av en slumpartad ljussättning som kommer diskuteras i kommande avsnitt.

#### 6.1.5 Slumpartad ljussättning

En slumpartad ljussättning innebar enligt Cottington (1998) att Picasso och Braque inte enbart avbildade ljuset som de föll på objektet utan använde det främst för att förstärka den kubistiska effekten. Denna effekt syns väldigt tydligt i *Hus i L'Estaque* (bilaga 2) från 1908 av Braque. Ljuset faller slumpartat på de olika husen och bidrar till en känsla av platthet samtidigt som det skapar djup på vissa ställen. Denna slumpartade ljussättning utgjorde en viktig del i det konstnärliga arbetet.

*"Jag tycker jag fått till en mer skulptural känsla tack vare den begränsade färgpaletten, vilken också gett målningen en bättre enhetlighet. Soffan som utgörs av de grå partierna i målningen är jag väldigt nöjd med. Den gav den känsla av djup och platthet som jag hade hoppats på. Det sista jag gjort är att förstärka skillnaden mellan ljus och mörker med hjälp av en slumpartad ljussättning." 2009-05-21*

Som citatet ovan tar upp användes förstärktes effekten av den slumpartade ljussättningen mot slutet av arbetet för att förstärka skillnaden mellan ljus och mörker och på så sätt bidra till en ökad skulptural effekt. Den slumpartade ljussättningen, vilken användes flitigt i de tidiga kubistiska verken där motiven ofta föreställde byggnader likt de i *Hus i L'Estaque* (bilaga 2) är enligt mig en del av det pluralistiska perspektivet. Det är ett sätt att avbilda verkligheten som den upplevs, det vill säga aldrig som ett fryst ögonblick. Beroende på hur vi rör oss framför objektet upplevs ljuset falla på olika punkter och skuggorna uppenbarar sig olika. Av den anledning tycker jag att ordet slumpartad ljussättning som används i litteraturen inte är passande, då det faktiskt handlar om ljusåtergivning baserad förändrad positionering hos konstnären.

### 6.1.6 Sammanfattning

Sammanfattningsvis är samtliga begrepp ovan enligt mig ett instrument för utforskning av seendet och hjälpmedel i skapandet av ett nytt sätt att avbilda verkligheten. Begreppen är ord som hjälper till att förklara hur Picasso och Braque konstruerade detta nya avbildningssätt. Oavsett om det handlar om geometrisk strukturalisering eller passage så är grundtanken att utforska det rådande illusionistiska bildberättandets konventioner. Det kubistiska måleriet är därav aldrig abstrakt då det bygger på en systematisk studie av verkligheten som är baserad på vårt seende och inre minnesbilder.

## 6.2 Det avbildade och det referentiella rummet

Nedan följer en resultatdiskussion baserad på den andra frågeställningen: *Hur ser relationen mellan det avbildade rummet och det referentiella rummet ut i kubistiskt måleri?* Denna diskussion är baserad på de loggboksanteckningar som redovisats i resultatet samt de fotografier som tagits under arbetet med måleriet.

Enligt Marner (1999) finns det i och kring en bild flera rum, och denna studie har främst fokuserat på det avbildade rummet som kort kan förklaras det vi ser som en illusion på duken. I denna studie utgör den färdiga målningen (15) det avbildade rummet. Det referentiella rummet är det omgivningen runt konstnären vid sitt staffli, det är på så sätt en förlängning av det avbildade rummet. Det referentiella rummet i denna studie är den plats där jag avbildade objektet (bilaga 10). Hur relationen mellan dessa rum ser ut i kubistiskt måleri handlar enligt mig främst om översättning. Hur den kubistiske konstnären översätter det han/hon ser i det referentiella rummet till det avbildade rummet. Detta är givetvis en problematik i allt måleri då det referentiella rummet är tredimensionellt och det avbildade rummet tvådimensionellt, men då det kubistiska måleriet bröt mot det rådande sättet att avbilda verkligheten är det av intresse för en diskussion. Centralperspektivet fungerade som ett instrument, eller hjälpmedel för att denna översättning skulle kunna ske och blev avgörande för illusionen (Roth-Lindberg, 1992). Braque och

Picasso tog som tidigare nämnts avstånd från rådande bildkonventioner då de hävdade att vi aldrig upplever verkligheten som ett fruset ögonblick där vi ser allt från ett enda perspektiv. Genom att avstå från centralperspektivet kunde de göra en mer sanningsenlig översättning av det referentiella rummet till det avbildade rummet. De begrepp som föregående avsnitt diskuterats är enligt mig instrumenten, likt centralperspektivet var ett instrument, för att denna översättning skall kunna ske. Problematiken med denna översättning uppstår enligt mig till stor del på grund av att vi har svårt att bortse från våra inre minnesbilder, vilka främst är stillbilder. När man jämför den färdiga målningen, det avbildade rummet (15) med det referentiella rummet bilaga (10) skulle förmodligen de flesta uttrycka sig ”det är inte likt” vilket enligt mig beror på att de inre minnesbilderna och det traditionella sättet att avbilda verkligheten dominerar vårt sätt att se på bilder. För att förstå det kubistiska måleriet krävs det att man har knäckt koden och medvetet försöker avstå från det sätt man är van vid att se verkligheten. Detta har medfört till att konstformen har uppfattats som svårtolkad och abstrakt och att enbart dess upphovsmän Braque och Picasso förstår konstformens verkliga innebörd. I vissa fall har de kubistiska konstnärerna till och med uppfattats endast som medlemmar av en grupp för inbördes beundran. Dock handlar det enligt mig egentligen bara om ett alternativt sätt att avbilda verkligheten som vid en närmare undersökning visar sig vara konstruerad på ett nästan vetenskapligt och systematiskt sätt.

Det referentiella rummet fungerar som en förlängning av det bildens innehåll och som med hjälp av fantasin kan vi föreställa oss vad som finns utanför målningens ramar (Marner, 1999). De inre bilderna spelar alltså en avgörande roll här då de låter oss se mer än vad målningen föreställer. Till exempel kan vi med hjälp av fantasin se resten av den gitarrhals som är placerad i målningens övre högra hörn (bilaga 11) och som utgör en del av det referentiella rummet. Här kan kopplingar göras till den analytiska fasen av kubismen och de igenkännbara element som diskuterades i föregående avsnitt. Objekten är vid denna fas så nedbrutna till geometriska former att det är nästintill omöjligt att se vad målningen föreställer. Picasso och Braque använde igenkännbara element för att framkalla inre bilder som hjälper betraktaren att läsa målningen (Cox, 2000). Samtidigt fungerar dessa element enligt mig, tillsammans med titeln på verket (som ofta är en ledtråd till vad målningen föreställer) som ett sätt att styra betraktaren och inte låta denne föreställa sig ”för mycket” av det referentiella rummet. Betraktaren ges en information, enbart tillräcklig för att se vad målningen föreställer och inget annat. Detta är enligt mig starkt knutet till kubismens utgångspunkt det vill säga att måleriet aldrig kan ge oss en komplett bild verkligheten utan endast som en mer eller mindre sanningsenlig illusion av denna. Genom historien har olika medel och tekniker använts för att framkalla denna illusion och kubismen är inget annat än ett alternativt sätt att avbilda verkligheten, dock med ett större intresse för seendet än tidigare.

Oavsett hur likt det avbildade rummet (målningen) är det referentiella rummet (verkligheten) är det första bara en illusion av det andra. Det utmärkande för kubismen är att ifrågasatte de rådande sätten att avbilda det referentiella rummet och banade därav väg nya konstformer i vilka spår av kubismen kan ses ända fram till idag.

### 6.3 Avslutning

Kubismen som i huvudsak skapades av Picasso och Braque i början på 1900-talet har som tidigare nämnts haft stort inflytande på konsten ända fram till idag. Även om kubistiskt måleri ibland kan uppfattas som abstrakt visar denna studie att så är inte fallet. Det handlar enligt mig istället om en systematisk studie av verkligheten som delvis var en reaktion på de starka traditioner vilka dominerade bildskapandet under början på 1900-talet och som varit rådande sedan Renässansen. De olika teoretiska begrepp som i litteraturen används för att förklara kubismen som konstform är resultatet av Picassos och Braques studier av det referentiella rummet (verkligheten). Dessa begrepp är samtidigt instrumenten för ett nytt sätt att avbilda verkligheten som resulterar i kubistiskt måleri. Denna studie har synliggjort en av kubismens viktigaste utgångspunkter, nämligen skillnaden mellan idé och varseblivning samtidigt som den genom en alternativ undersökningsform belyst konstformens viktigaste element. De uppställda frågeställningarna har genom den gestaltande undersökningen besvarats samtidigt som denna har skapat en möjlighet till större insikt i de teoretiska begreppen, vilka litteraturen behandlar. Genom ett eget konstnärligt arbete i form av måleri ges, enligt mig, en större inblick i den problematik som de kubistiska konstnärerna stod inför när de utvecklade kubismen. Även om denna undersökningsform aldrig kan ersätta det skrivna ordet är det enligt mig ett bra komplement som ökar förståelsen för ämnet.

Undersökningen har samtidigt väckt ett flertal frågor som kan vara av intresse vid framtida forskning på området. Bland annat hur de minnesbilder vi har påverkar vårt sätt att betrakta bilder. Eller hur vi påverkas av de rådande bildskapande konventionerna då vi själva skapar bilder. Dessa frågor är med största sannolikhet av den typ Braque och Picasso diskuterade då de utvecklade kubismen, men de är också resultatet av en studie gjord idag drygt 100 år senare.

## REFERENSLISTA

### Litteratur

Arcas, Santiago. & Gonzalez Isabel (2003) *Mastering perspective for beginners*. Koneman: Hamburg

Brettell, Richard R (1999) *Modern Art 1851-1929*. Oxford University Press: Oxford

Cottington, David (1998) *Kubismen, moderna konstriktningar*. Sören Fogtdal: Köpenhamn

Cox, Neil (2000) *Cubism*. Phaidon Press Limited: London

Granteführer-Trier, Anne (2006) *Cubism*. Taschen GmbH: Köln

Read, Herbert (1974) *A concise history of modern painting*. Thames and Hudson inc. New York

Marner, Anders (1999) *Burkkänslan*. Umeå universitet, institutionen för estetiska ämnen. NRA: Umeå

Merriam, Sharan (2006) *Fallstudien som forskningsmetod*, Studentlitteratur: Lund

Patel, Runa & Davidsson, Bo (2003) *Forskningsmetodikens grunder*. Studentlitteratur: Lund

Roth-Lindberg, Örjan (1992) red., *Bildanalys, teorier, metoder, begrepp*. Gidlunds bokförlag: Värnamo

Trost, Jan (2008) *Enkätboken*. Studentlitteratur: Lund

### Elektroniska källor

<http://carlmicael.blogg.se> (2009-05-09 - 2009-05-21)

### Bilagor

Bilaga 1: Picasso, Pablo (1907) *Les demoiselles d'Avignon*. The Museum Of Modern Art: New York

Bilaga 2: Braque, George (1908) *Houses in L'Estaque*. Kunstmuseum Bern: Bern

Bilaga 3: Braque, George (1911) *Man with guitar*. Museum Of Modern Art: New York

Bilaga 4: Braque, George (1907) *Grand nu*. Musée national d'art moderne: Paris

Bilaga 5: Picasso, Pablo (1910) *Jeune fille à la mandoline* (Fanny Tellier) Museum Of Modern Art: New York

Bilaga 6: Picasso, Pablo (1913) *Construction with guitar player*. Private collection

Bilaga 7: Picasso, Pablo (1910) *Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler*. The Art Institute of Chicago: Chicago

Bilaga 8: Picasso, Pablo (1912) *Glas och en falska Suze*. Washington University Galleri Of Art: St Louis

Bilaga 9:

[http://www.ski.org/CWTyler\\_lab/CWTyler/Art%20Investigations/PerspectiveHistory/Image4.jpg](http://www.ski.org/CWTyler_lab/CWTyler/Art%20Investigations/PerspectiveHistory/Image4.jpg)

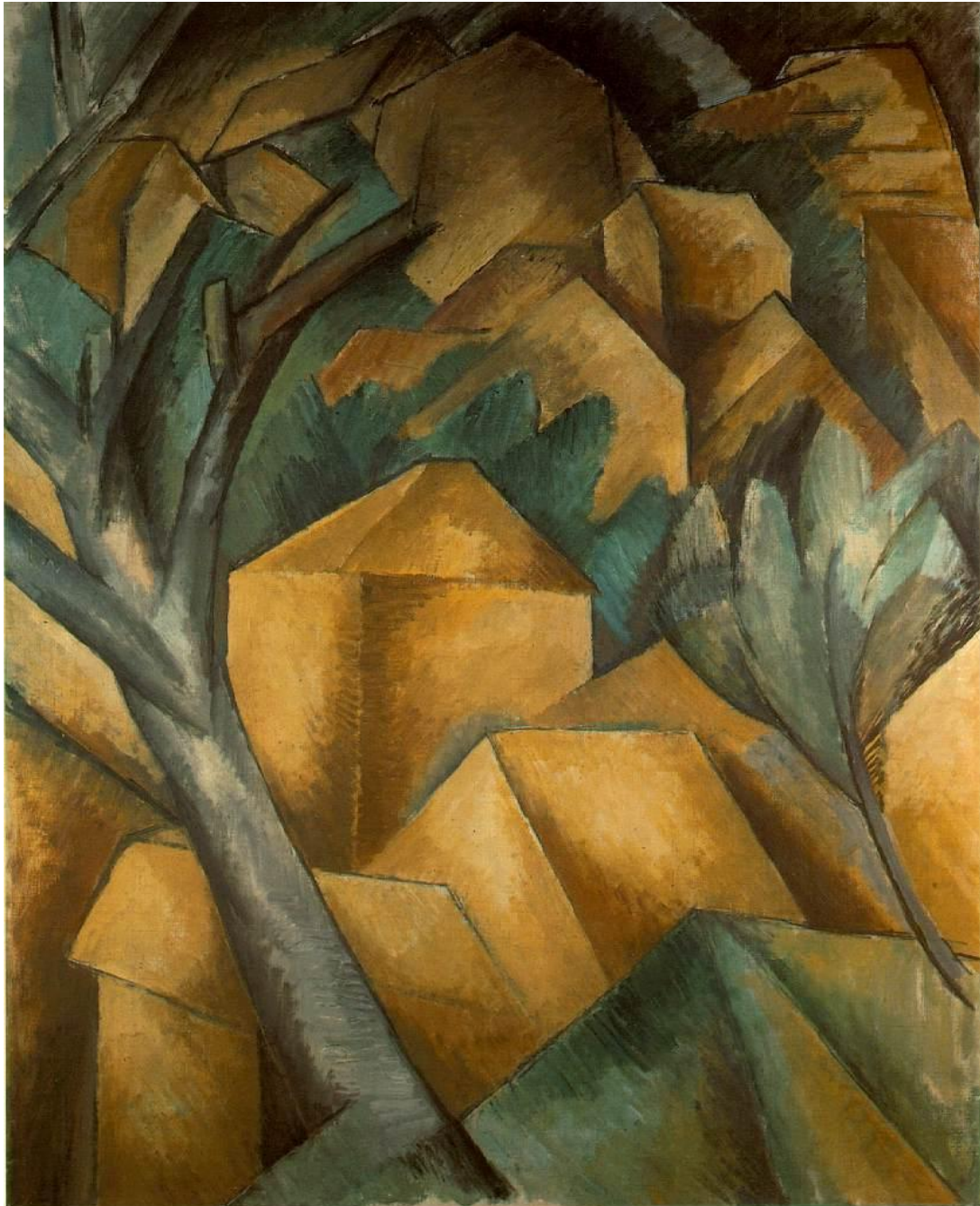
Bilaga 10: Söderström, Micael (2009) *Det referentiella rummet*. Privat fotografi

Bilaga 11: Söderström, Micael (2009) *Sittande kvinna i soffa*. Privat



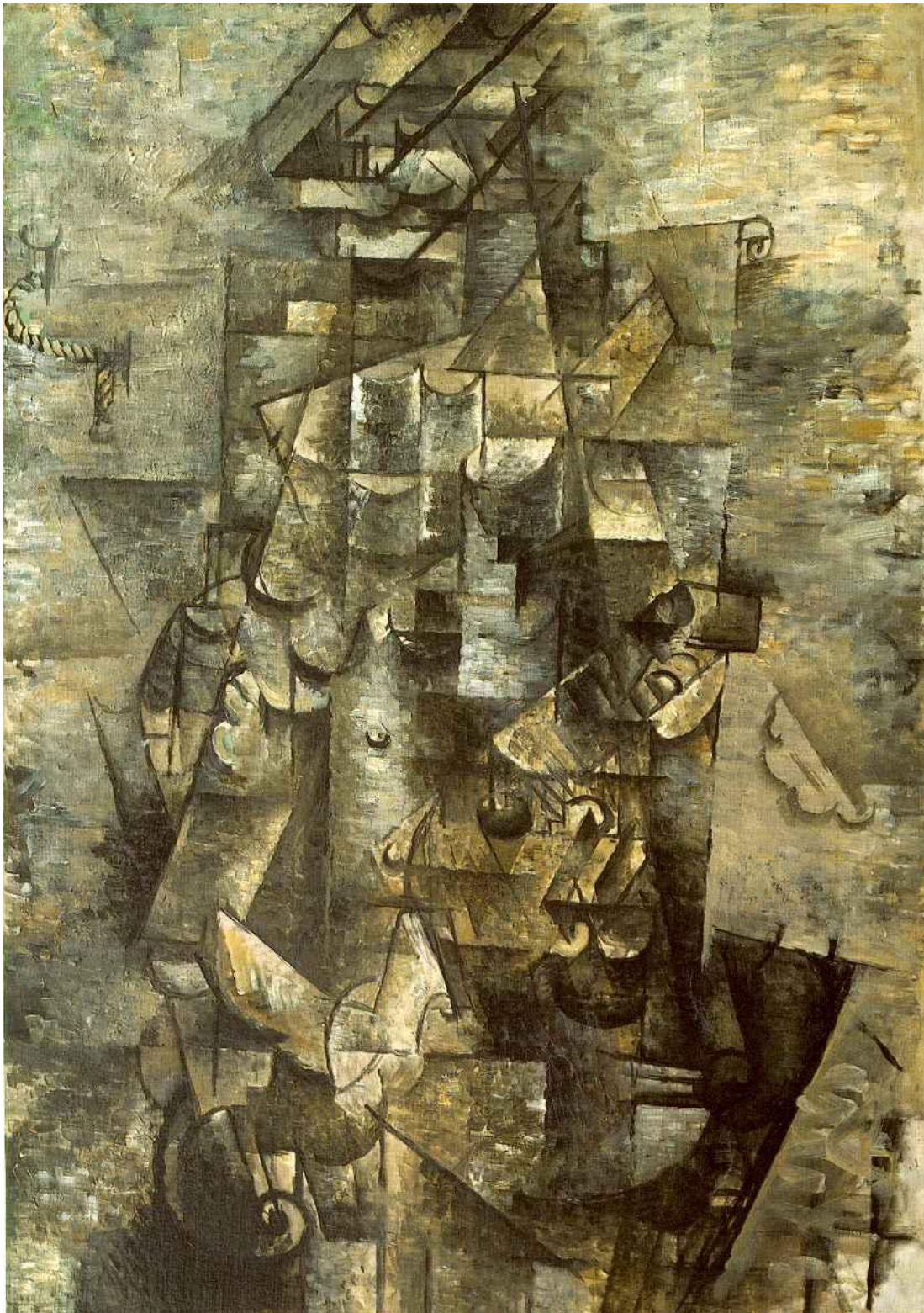
Picasso Pablo (1907) *Les demoiselles d'Avignon*. The Museum Of Modern Art: New York





Braque, George (1908) *Houses in L'Estaque*. Kunstmuseum Bern: Bern





Braque, George (1911) *Man with guitar*. Museum Of Modern Art: New York





Braque, George (1907) *Grand nu*. Musée national d'art moderne: Paris

## BILAGA 5



Picasso, Pablo (1910) *Jeune fille à la mandoline* (Fanny Tellier) Museum Of Modern Art: New York





Picasso, Pablo (1913) *Construction with guitar player*. Private collection



Picasso, Pablo (1910) *Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler*. The Art Institute of Chicago: Chicago





Picasso, Pablo (1912) *Glas och en falska Suze*. Washington University Galleri Of Art: St Louis



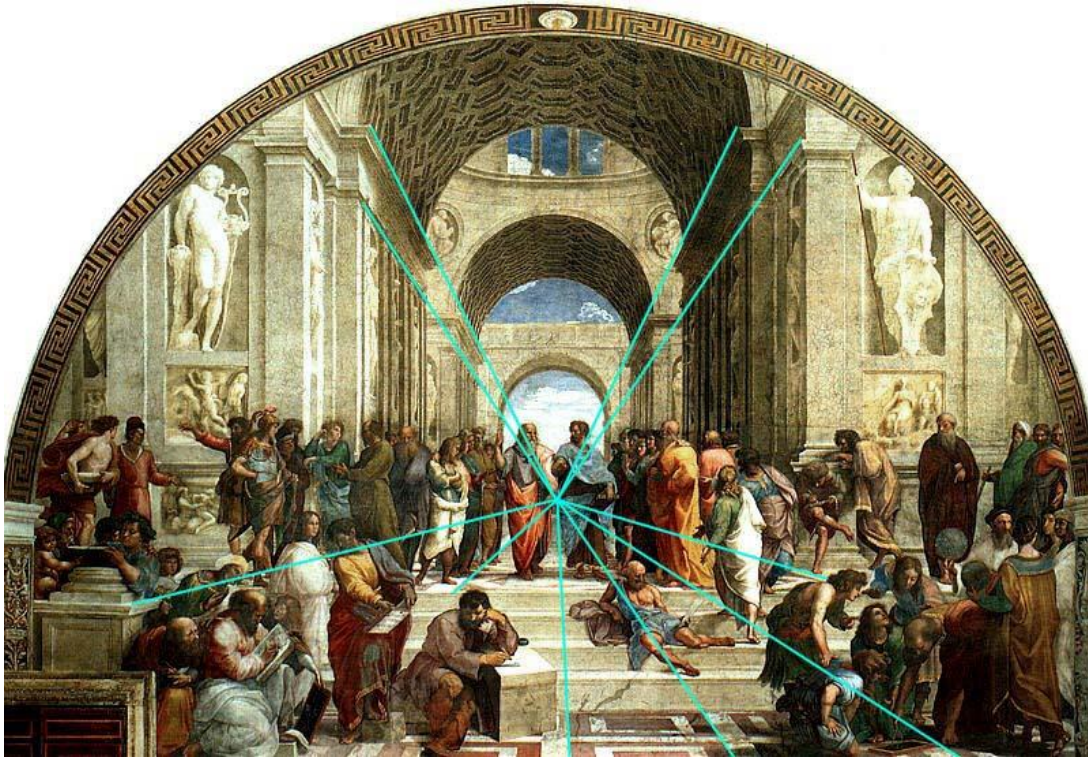


Illustration av centralperspektivet

## BILAGA 10



Söderström, Micael (2009) *Det referentiella rummet*. Privat fotografi



Söderström, Micael (2009) *Sittande kvinna i soffa*. Privat målning