PERSPECTIVE

Nakna män, blickar och begär. Kristian Zahrtmann i nordiskt perspektiv

Kristian Zahrtmanns (1843-1917) konstverk tillåter betraktaren att frossa i manlig skönhet – målningarna ger betraktaren generös tillgång till att betrakta män och deras företräden. Zahrtmann var inte ensam om att intressera sig för nakna män som motiv under det tidiga 1900-talet. Paralleller inom den nordiska konsten ger ytterligare perspektiv och visar på andra konstnärer som med sina verk bidrar till en utbredd dyrkan av vältränade manskroppar.

Resumé

Kristian Zahrtmann (1843-1917) söker sig bortom estetiska konventioner och sociala kategorier i flera av sina målningar. Män får vara vackra, fåfänga och attraktiva medan kvinnor får vara burdusa, kraftfulla och osköna – även om det därutöver också finns många motiv där könsrollerna är rätt konventionella. Flera av Zahrtmanns konstverk tillåter betraktaren att frossa i manlig skönhet – målningarna ger betraktaren generös tillgång till att betrakta män och deras företräden.

Artikel

Redan under 1920-talet beskrivs Zahrtmanns konst av den svenske konstskribenten Georg Nordensvan såsom excentrisk, paradoxal eller känslostark, men det framhålls att det är inom det tillbakablickande historiemåleriet och folklivsmotiven han haft sitt ”glansskede”.[1] Zahrtmanns insats som lärare för en hel generation av unga konstnärer har framhållits som en betydelsefull komponent i den nordiska konstens utveckling mot djärv färganvändning under tidigt 1900-tal, alltsedan konstvetaren Hanne Honnens de Lichtenbergs forskning under 1970-talet.[2] Att Zahrtmann lät det egna temperamentet genomsyra konstnärskapet och hade förmågan att kunna stimulera detsamma hos sina elever framhålls som ytterligare ett drag som tycks peka framåt, i detta fall mot den moderna epokens konstnärsroll.

Queerperspektiv har sedan 1990-talet använts i tolkningen av Zahrtmanns konstnärskap. Konstvetaren Morten Steen Hansen vill undvika en psyko-biografisk tolkning av konstnär och konstverk och utgår istället från de etablerade föreställningarna om homosexualitet och se hur de kan bidra till förståelsen av Zahrtmanns identitet och konst.[3] Konstvetaren Erik Brodersen observerar Zahrtmanns stora känsla för manlig skönhet och tolkar konstnärens växande intresse för maskulinitet, sensualism och sexualitet som en dragning till tidens vitalistiska strömningar.[4] I samband med en omhängning av samlingarna på Statens Museum før Kunst har konstvetaren Louise Wolthers tagit fasta på tolkningar av Zahrtmanns målningar ur genus- och queerperspektiv. Hans verk inkluderades i ett utställningsrum som skulle fungera som en intervention i den etablerade kanon som museet i övrigt presenterade.[5]

Zahrtmann var inte ensam om att intressera sig för nakna män som motiv under det tidiga 1900-talet. Den här texten placerar in motiven i både intellektuell och visuell kontext, med närläsande bildtolkningar som ger plats åt en homoerotisk blick mitt bland de övergripande kulturhistoriska sammanhangen. Paralleller inom den nordiska konsten ger ytterligare perspektiv och visar på andra konstnärer som med sina verk bidrar till en utbredd dyrkan av vältränade manskroppar. Mot denna bakgrund undersöks hur de nakna männen som motiv placerar Zahrtmanns konstnärskap mitt i sin egen samtid, både när det gäller estetiska, kulturella och samhälleliga strömningar.

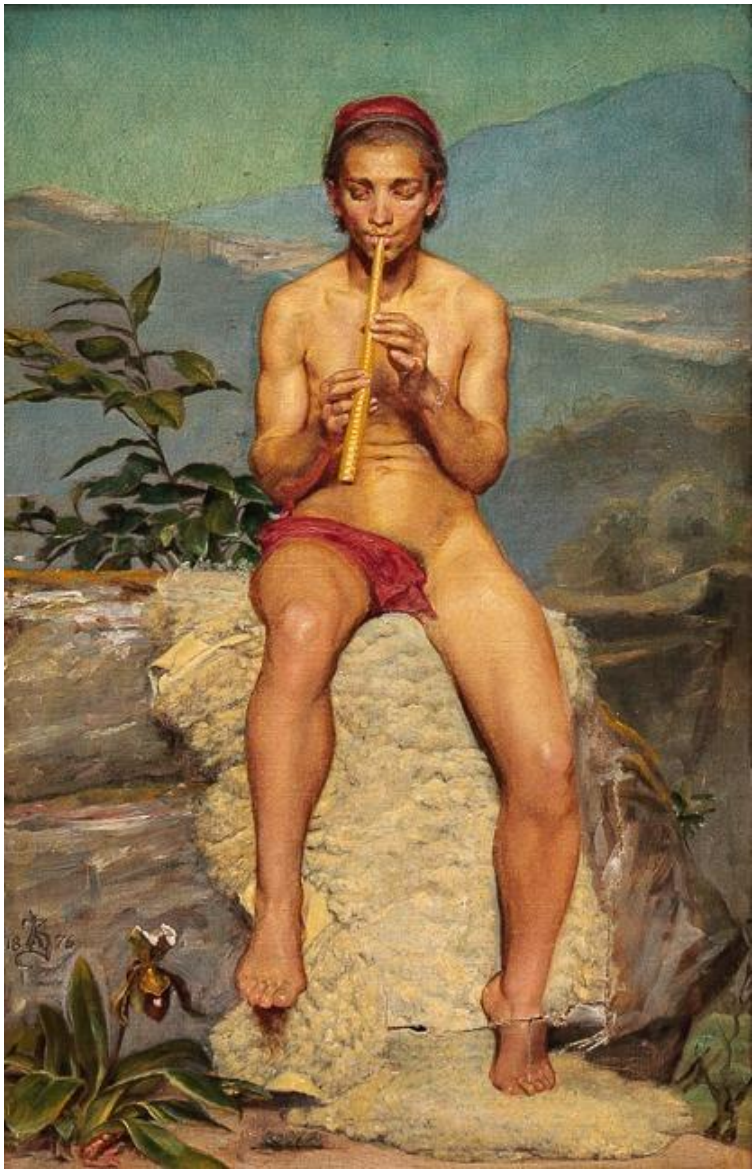


Fig. 1. Kristian Zahrtmann: En hyrdedreng, 1876. Olie på lærred, 37 x 25 cm. Privateje. Foto: © Lauritz.com.

Begärande blickar och nakna män i konsten

Det var under 1800-talet som nakna män blev ett tabubelagt motiv i konsten. Under det sena 1700-talet konkurrerade de nakna männen helt ut kvinnokropparna som motiv inom måleriet, vilket ackompanjerades av den franska revolutionens manligt dominerande ideologi.[6] Kvinnors kroppar kom sedan att dominera de följande epokerna till den grad att motivet kommer att framstå som ett av de mest typiska motiven för både den akademiska och den moderna konsten under perioden. Manskroppen blir i och med industrialiseringen egentligen inte ett mer marginellt motiv, men däremot blir det mer tabubelagt och laddat. Föreställningarna om relationer mellan män förändrades och gränserna blev allt mer skarpa mellan vad som var socialt acceptabelt och vad som var onämnbart inom ett kontinuum mellan homosocial vänskap och homosexuella begär.[7]

”Herdepojkar” och ”fiskargossar” var ämnen som lockade både målare och skulptörer under hela 1800-talet och som ansågs mindre utmanande med skildringar av uppvaknandet av oskuldsfull sexualitet och mjuk manlighet. Bland de nordiska konstnärerna kan nämnas Bertel Thorvaldsens *Herdegosse* (1817) men även verk av de svenska konstnärerna Carl Gustaf Qvarnström *Neapolitansk fiskargosse* (1852) och Johan Peter Molin *Herdegosse sittande på en klippa* (1847) samt norske Christian Meyer Ross *Firfisle-dreperen* (1888). Några av Zahrtmanns tidiga målningar, som *Samson* (1876), *En hyrdedreng* (1876) [fig.1] och *David ved Sauls palads* (1877) knyter an till

nyklassicismens drömmar om ett svunnet Arkadien, med scener som tycks sväva mellan exotisk dröm och fysisk verklighet. Till viss del förebådar dessa motiv den bildvärld som den tyske fotografen Wilhelm von Gloeden skapade under decennierna kring 1900. Italienska pojkar och unga män poserar nakna i scener som är både antikvurm och homoerotisk fantasi. Under 1800-talet etablerades en bildtradition inom konst och fotografi som bidrog med homoerotiska motiv placerade i miljöer från medelhavsområdet, såväl klassiska som moderna.[8]

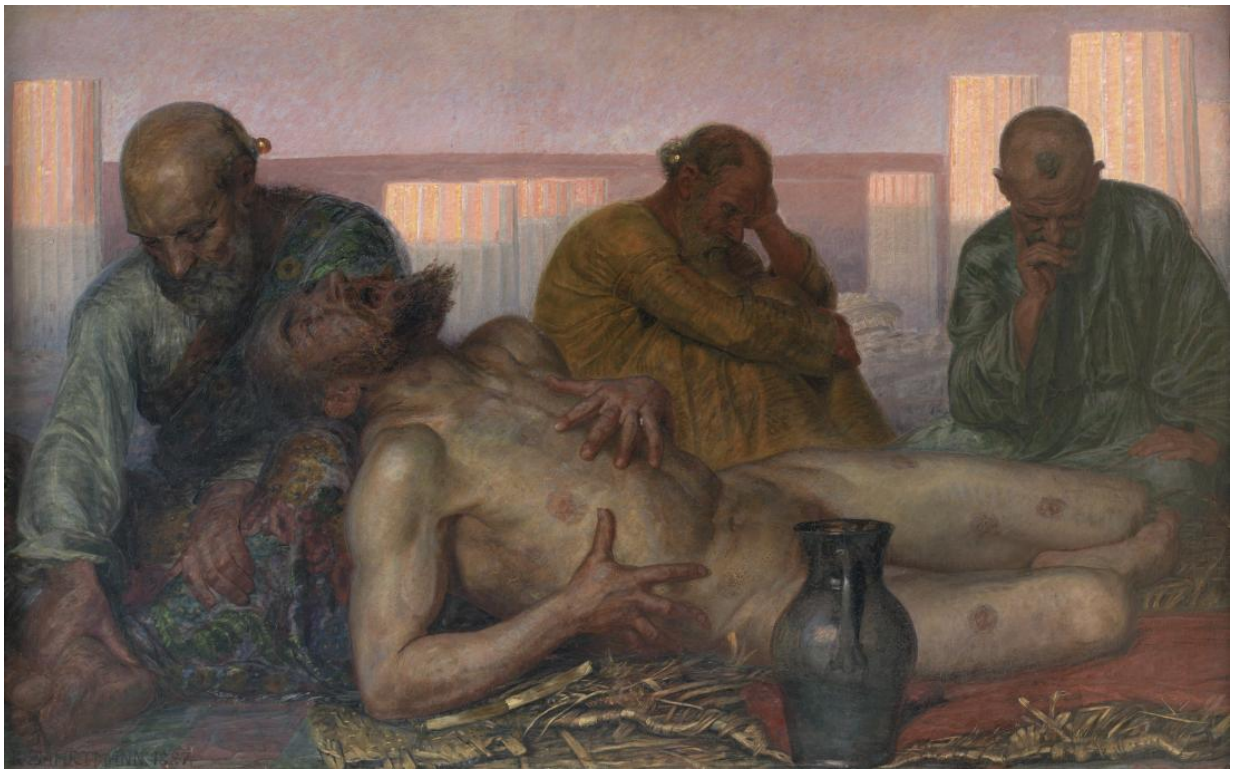


Fig. 2. Kristian Zahrtmann: Job og hans venner, 1887. Olie på lærred, 110 x 175 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS1661. Foto: Public Domain, www.smk.dk

Inom konsten figurerar de heroiska och ideala manskropparna främst bland de historiska, mytologiska och bibliska ämnena under denna epok. Bland Zahrtmanns motiv finns målningar som *Job og hans venner* (1886–87) [fig.2] samt *Herren åbenbarede sig for de forsamlede disciple* (1895), som kan exemplifiera dessa genrer. Det är dock utmärkande att konstnären tar sig an motiven på ett självständigt vis, som innebär att han medvetet kombinerat den blottade kroppens utsatthet med en psykologiskt övertygande sårbarhet för att komma bortom traditionerna med ett idealiserat och sentimentalt formspråk.



Fig. 3. Kristian Zahrtmann: Studenter drager ud til Københavns forsvar under Frederik III, 1658, 1888. Olie på lærred, 110 x 103 cm. Den Hirschsprungske Samling, inv. nr. 644. Foto: Public Domain, Den Hirschsprungske Samling.

Det är under 1900-talet som Zahrtmann särskilt kommer att ägna sig åt de nakna männen i sin konst. Men konstnärens förmåga att observera män och att stimulera betraktarens blick kan noteras även i andra delar av konstnärskapet. En målning som *Studenter drager ud til Københavns forsvar under Frederik III, 1658* (1888) [fig.3] kan verka som ett tidstypiskt stycke uppbyggligt och fostrande historiemåleri.Vid första anblicken kan också modellernas 1600-talsdräkter ge intrycket av att de är alla identiska, men den som låter blicken vila vid ett par av de unga männens yttre upptäcker att frisyrer, ögon, kinder, läppar och andra ansiktsdrag gör dem individuella. De blickar alla mot ett fjärran mål och som betraktare är det fritt fram att syna och jämföra dem sinsemellan och kanske finna sin egen favorit. Den militäriska uppställningen och de dragna vapnen påminner om en underliggande aggressivitet hos studenterna, vilket också kan förhöja spänningen hos betraktaren.

Målningen *Ambrogio. Cività d'Antino* (1883) [fig.4] gestaltar åsynen av en vacker man som upptäckt att han är observerad och möter betraktarens blick. Den högra handen håller en bägare medan mannen pekar mot sig själv med den vänstra, en gest som kommunicerar: ”Vem? Menar du mig?”

Det är oklart hur mötet kommer att fortlöpa, blir det kurtis eller konfrontation? Det ingående betraktandet av manlig skönhet gestaltas i målningar som *Studiehoved* (1867), *Maskerade* (1882) [fig.5], *Kong Salomon* (1888) [fig.6] och *Titus* (1909), men i flera av dessa motiv saknas det skälvande ögonblicket och den spänning som uppstår då modellen plötsligt ser tillbaka mot sin betraktare. Genom sitt konstnärskap kunde Zahrtmann praktisera sina färdigheter i att betrakta män och maskuliniteter och målningarna gestaltar olika sorters positioner, från den som spanar osedd över publikens legitima observerande till den som blir påkommen med att stirra eller den som upprättar en begynnande kontakt med ett ögonkast.

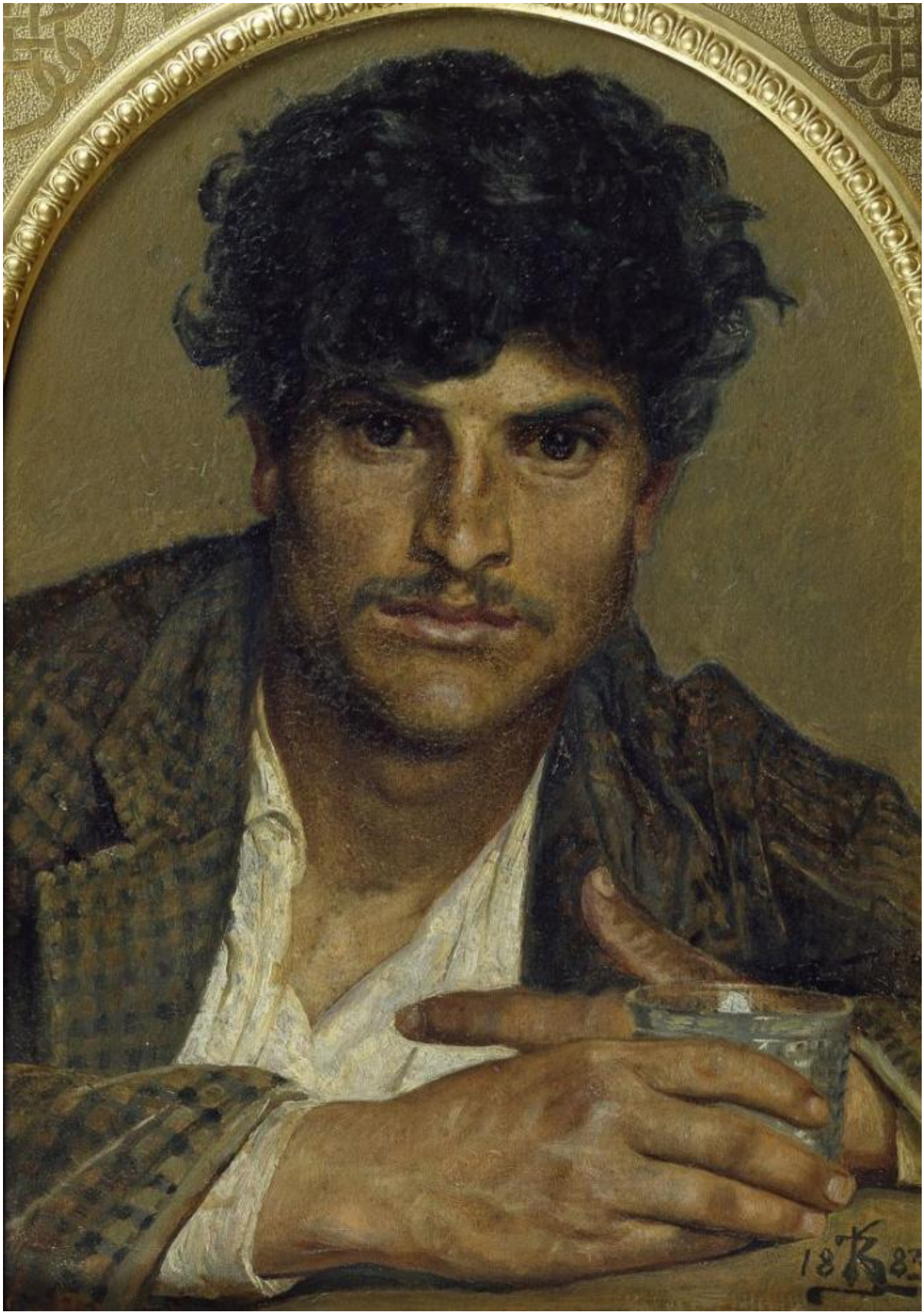


Fig. 4. Kristian Zahrtmann: Ambrogio. Cività d’Antino, 1883. Olie på lærred, 26,1 x18,4 cm. Den Hirschsprungske Samling, inv. nr. 639. Foto: Public Domain, Den Hirschsprungske Samling



Fig. 5. Kristian Zahrtmann: Maskerade, 1882. Olie på lærred, 26,5 x 18 cm. Privateje. Foto: © Ole Akhøj



Fig. 6. Kristian Zahrtmann: Kong Salomon, 1888. Olie på lærred, 46 x 43 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Zahrtmanns konstnärskap innehåller ett flertal målningar av män som är upptagna med olika aktiviteter. De spelar gitarr, vandrar i en trädgård, mediterar eller knäfaller i bön. Männen har försjunkit i sina tankar eller sitt musicerande och verkar helt omedvetna om att de är betraktade. En målning som tematiserar seendets njutning är *Nero* (1902–03) [fig.7] Den romerske kejsarens styre är förknippat med ett uppsving för konsterna, men även med extravaganser och tyranni, och han kritiserades för att ha prioriterat dans och sång framför plikter och ansvar. Nero gör sig medvetet till ett föremål för beundrande blickar i Zahrtmanns version av motivet. Mannens vältränade överkropp framhävs av att armarna sträcks uppåt, med en lur i varje hand. Skynket sitter löst och tyck glida ner över mannens höfter. Publiken utgörs av två kvinnor som försjunkit i fascination inför mannens performativa och exhibitionistiska uppvisning.



Fig. 7. Kristian Zahrtmann: Nero, 1902. Sortkridt, 33 x 40 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Antiken som motbild och som inspiration

Antika skulpturer hade fram till sekelskiftet 1900 varit de konstverk som utan jämförelse dragit till sig mest uppmärksamhet bland den konstintresserade publiken i Europa. Kunskap om antiken och framförallt om grekisk skulptur och romerska kopior av dem, var vida spridd och avgjutningar hade en självklar plats vid såväl konstakademier som konstmuseer och universitet.[9] Zahrtmann hade en klassisk skolning och var själv skeptisk till den moderna franska konsten.[10] Flera av hans motiv visar på ett intresse för den klassiska antikens kulturvärld, men gestaltat på ett egensinnigt vis, som bryter mot kanon. Målningen *En etrurer* (1908) [fig.8] visar att konstnären hade ingående kunskap om etruskernas bidrag till den tidiga klassiska kulturen.

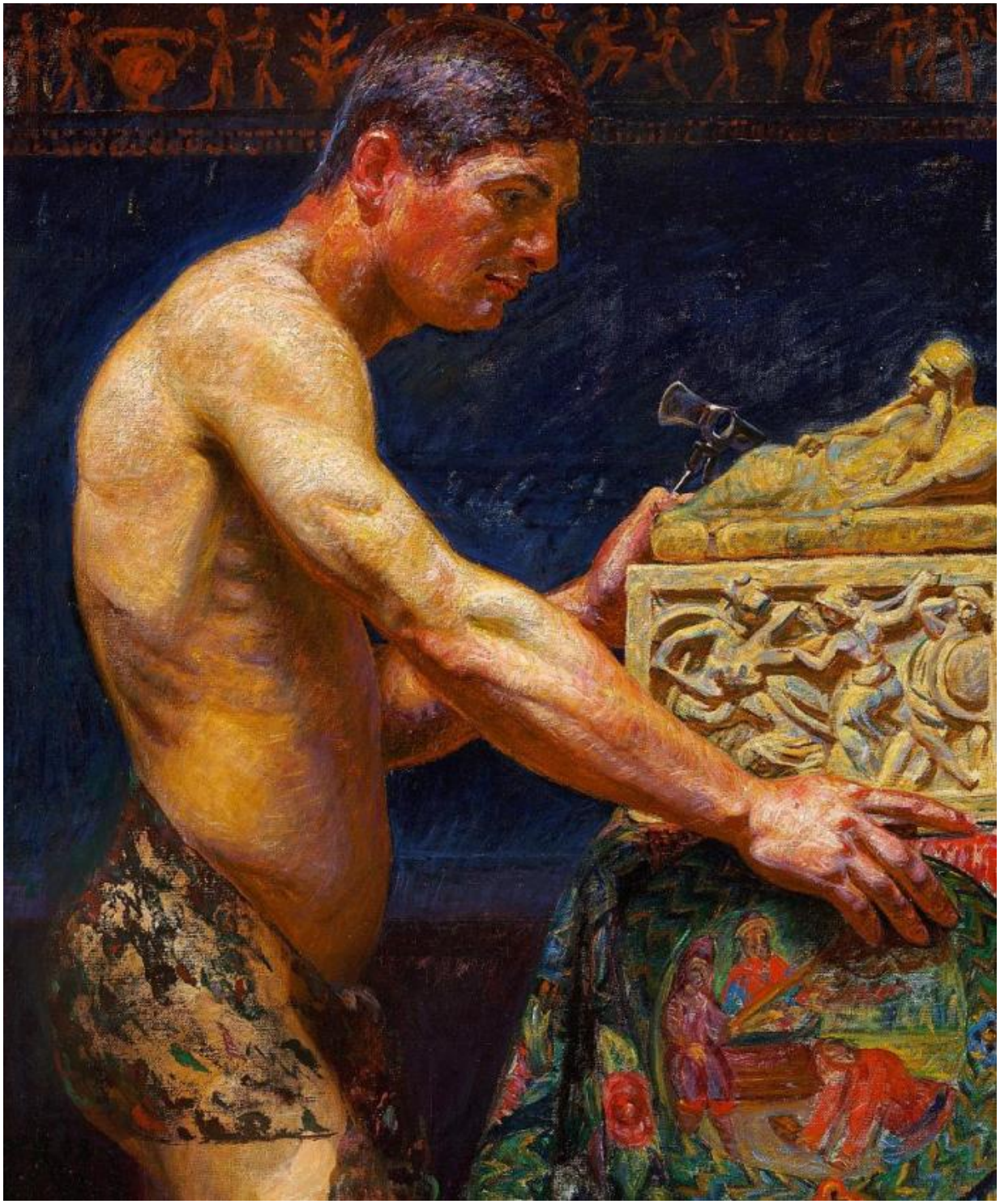


Fig. 8. Kristian Zahrtmann: En etrurer, 1908. Olie på lærred, 57 x 50 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Mannen i motivet är omgiven av konst, med en bildfris på väggen, en färgsprakande textil som täcker bordsytan och han bär ett spräckligt mönstrat skynke över höfterna. Med en vackert dekorerad hammare i ena handen framstår mannen som bildhuggare till den skulpterade urnan framför honom. Zahrtmann hade köpt den avbildade urnan i Italien och blev begravd i den vid sin död, 1917.[11] Den historiska miljön får liv och sensuell attraktion av den nakna kroppen och de starka färgerna.

Det klassiska grekiska arvet framstod också för många av tidens kulturutövare som ett orört ursprung, med djupt mänsklig kunskap och en outsinlig källa till inspiration och kreativitet. Den arkaiska aspekten av arvet från den grekiska antiken fokuserades i Friedrich Nietzsches bok *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Den grekiska tragedin används som en metafor för det Dinoysiska, de kreativa krafternas outtalade element, det som egentligen inte kan

verbaliseras eller begripliggöras. Antik skulptur däremot symboliserade det Apolliniska, den kreativa kraft som fick idéer, viljor och tankar att ta tydlig och fast form och bli begripliga. Varje apollinisk kulturyttring tog kraft och inspiration från det dionysiska, medan den dionysiska kraften behövde det apolliniska för att få begriplig och tillgänglig form.[12] Krafterna uteslöt inte varandra, utan var tvärtom varandras förutsättning. Den arkaiska grekiska kulturen skrevs av Nietzsche fram som mer ursprunglig än den romerska. Zahrtmann formulerade tankegången i egna ord: ”Forskellen mellem det græske antike og det romerske er saa aldeles ubegribelig stor, man ser at det er et helt anderledes tænkende Folk. Noget medvirker maaske at vi Nordboer aabenbart er mere stammebeslægtede med Grækerne.”[13]



Fig. 9. Zahrtmann malede to versioner af Prometheus. Den første fra 1904 måler 102 x 160 cm og blev solgt på Sotheby’s i New York, 16. februar 1995, lot 81A. Dette er den anden og mindre version fra 1906. Kristian Zahrtmann: Prometheus, 1906. Olie på lærred, 44 x 66 cm. Privateje, Sebastian Swane. Foto: © Lauritz.com.

Zahrtmann målade ett antal motiv som anknyter till den antika kulturvärlden, men *Prometheus* (1904) [fig.9] är kanske det som allra tydligast inspirerats av antikens myter. Enligt den grekiska mytologin hade titanen Prometheus skapat människorna av lera och var dessutom den som tog av gudarnas eld och gav till människorna. Han straffades för detta genom att kedjas till en klippa där en örn varje dag kom och hackade ut hans lever, varje natt växte en ny ut. Först efter många år befriades han av Herakles. Prometheus är en ung vältränad man i Zahrtmanns målning – solbränd och kortklippt enligt sekelskiftets atletiska mansideal. Örnens öppnade näbb, de lystna ögonen, de utbredda vingarna och de uppspärrade klorna gestaltar fågelns förtjusning över att få ta för sig av manskroppen. Prometheus värjer sig med händerna, men gesterna gör samtidigt att hans nakna kropp sträcks ut och exponeras för betraktaren.



Fig. 10. Tragediens födelse, vinjett. Fra: Friedrich Nietzsche: Tragediens födelse, Stockholm, 1902. Foto: © författaren.

En helt annan Prometheus finns på omslaget till den tyska originalupplagan av *Die Geburt Der Tragödie* och den svenska förstautgåvan av *Tragediens födelse* (1902) [fig.10]. Där reser sig Prometheus från klippan av egen kraft, trasiga kedjor hänger från hans armar och vid fötterna ligger örnen död. Han har befriat sig själv från sitt straff och han tar på så vis makt över sitt eget öde. Zahrtmann tycks ha varit mer intresserad av möjligheten att få framställa en naken manskropp, fullt tillgänglig för målningens betraktare.

Tanken på att kroppen var ett konstverk formulerades av Nietzsche i Tragediens födelse: ”Människan är icke längre konstnär, hon är vorden ett konstverk […] Den ädlaste lera, den kostbaraste marmor, människan, blir här knådad och huggen”.[14] Relationen mellan konstverk och fysisk kropp är inte helt klar, men uppfattningen om att kroppen gick att forma som en skulptur och att dess inre samtidigt formades finns med i uttalandena av Nietzsche. Att använda attribut, poser och miljöer från antika, helst grekiska konstverk och kombinera dem med attribut, poser och miljöer från den egna samtiden var därmed ett sätt att väcka den grekiska tragedin i den egna samtiden.

Motivet i målningen *En Sejrherre* (1915) [fig.11] kan vid första anblicken tolkas som en antik skulptur av en atlet, som fått färg och kommit till liv. Lagerkransen över hans högra axel och den guldfärgade trofén i hans vänstra hand är tecken för den unge mannens seger. Kroppen skiljer sig egentligen från hur de antika skulpturerna brukar framställas – denna man har en mer kompakt kropp och utmejslad muskulatur. Ansikte och frisyr känns mer samtida och bryter också med det antika idealet. Mannens blick är riktad mot statyetten som föreställer en naken man, hans hållning är stolt med bred bröstkorg och rak rygg. Samtidigt bidrar målningens drastiska beskärning till att föra betraktarens blick nedåt, till mannens skrev. Betraktandet av nakna män som konstnärligt motiv är ett tema i målningen, samtidigt som den både lockar och retar åskådarens lust.



Fig. 11. Kristian Zahrtmann: En sejrherre, 1915. Olie på lærred, 60,5 x 49 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Besinning inför den frestelse en naken man kan erbjuda är temat för målningen *Sokrates og Alkibiades* (1911), där Zahrtmann återigen använder motivets beskärning som ett sätt att antyda det vi som betraktare inte får se: mannens kön. De filosofiska betydelserna av motivet har tolkats av brittiske konstvetaren Michael Hatt.[15] Här räcker det med att konstatera att antikens rika tradition erbjöd Zahrtmann mängder av möjlighet att gestalta nakna män och att han ofta skapade bildlösningar som ger utrymme för den klassiska traditionen, intellektuell reflektion och betraktarens uppskattning av moderna mansidealens skönhet.

Antiken var både en motsats och en förebild under tidigt 1900-tal i Europa. Det klassiska formspråket tillät ett visst spelrum för gestaltad nakenhet som ändå kunde tolkas som antik tradition och klassisk bildning. Zahrtmann blandar in referenser från den egna samtiden vilket gör att det

uppstår sprickor i den legitima ytan och nakenheten framstår mer erotisk och tillgänglig. Samma anda vilar över den norske konstnärens Henrik Sørensens målning *Endymion* (1913) och skulpturer av svenske Carl Milles såsom *Vingarna* (1908) eller *Solsångare* (1917–1926). Den manliga nakna kroppen kunde uppfattas som en symbol för självkontroll, moral, livsglädje, hårdhet och fysisk otillgänglighet men samtidigt lockade dess gestaltningar till att se fysisk tillgänglighet, osedlighet, mjukhet och bristande behärskning i samma kroppar.

Den nordiska mytologins drastiska motiv

Intresset för den fornnordiska kulturen var en viktig del av kulturströmningen i Norden vid sekelskiftet 1900. Föreställningar om ett specifikt fornnordiskt ålderdomligt och förenklat formspråk odlades inom konst-, arkitektur- och konsthantverkskretsar.[16] Det nordiska konstruerades oftast i kontrast till en sydeuropeisk tradition, där de nordiska förfäderna tilldelades rollen att vara mer grova, mindre förfinade och inte särskilt kultiverade.[17] Scener från den nordiska gudavärlden fick snarast skildra det tidiga 1900-talets föreställningar om de nordiska folkens primitivism. Exempelvis målade Carl Larsson *Midvinterblot* (1915) som en monumental duk för Nationalmuseum i Stockholm, Axel Törneman uppförde en fresk med *Tor och jättarna* (1910) på Östra Real i Stockholm och Akseli Gallen–Kallela plockade motiv ur det finska nationaleposet *Kalevala*, såsom *Lemminkäinens moder* (1897) och *Kullervo förbannande* (1899). Drastiska, våldsamma och mustiga motiv fick gestalta ett avståndstagande från den klassiska traditionen.

I likhet med andra konstnärer i Norden fann Zahrtmann motiv i nordisk mytologi, sagor och historia som kunde gestaltas med nakna män. Asaguden Loke var känd för att vara vacker, men också svekfull. Dubbelheten framkommer i Zahrtmanns målning *Loke* (1912) [fig.12] där han sitter i ett träd och plockar mistelgrenar. Enligt mytologin var det Loke som lurade den blinde guden Höder att skjuta en pil av mistel mot sin bror Balder, som var känd för sin godhet. Misteln var den enda växt som kunde skada honom. Kroppen är slank och vältränad och Loke är framställd som en vacker man, men ansiktsuttrycket skvallrar om ondskefulla tankar. Betraktaren blir inbjuden, men på egen risk – samtidigt som Loke särar benen och låter könet synas, håller han den dödliga misteln i handen.

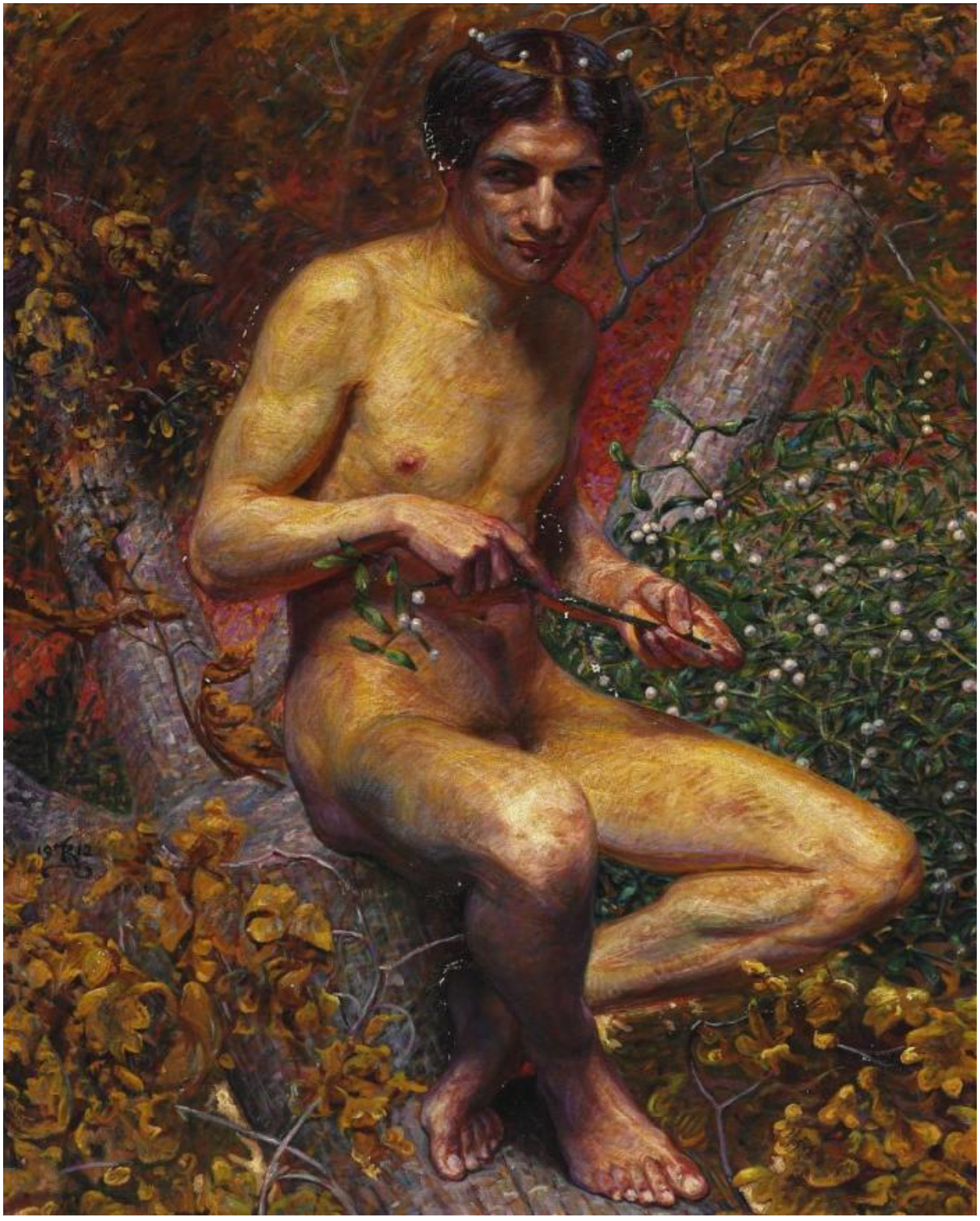


Fig. 12. Kristian Zahrtmann: Loke, 1912. Olie på lærred, 101 x 81 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

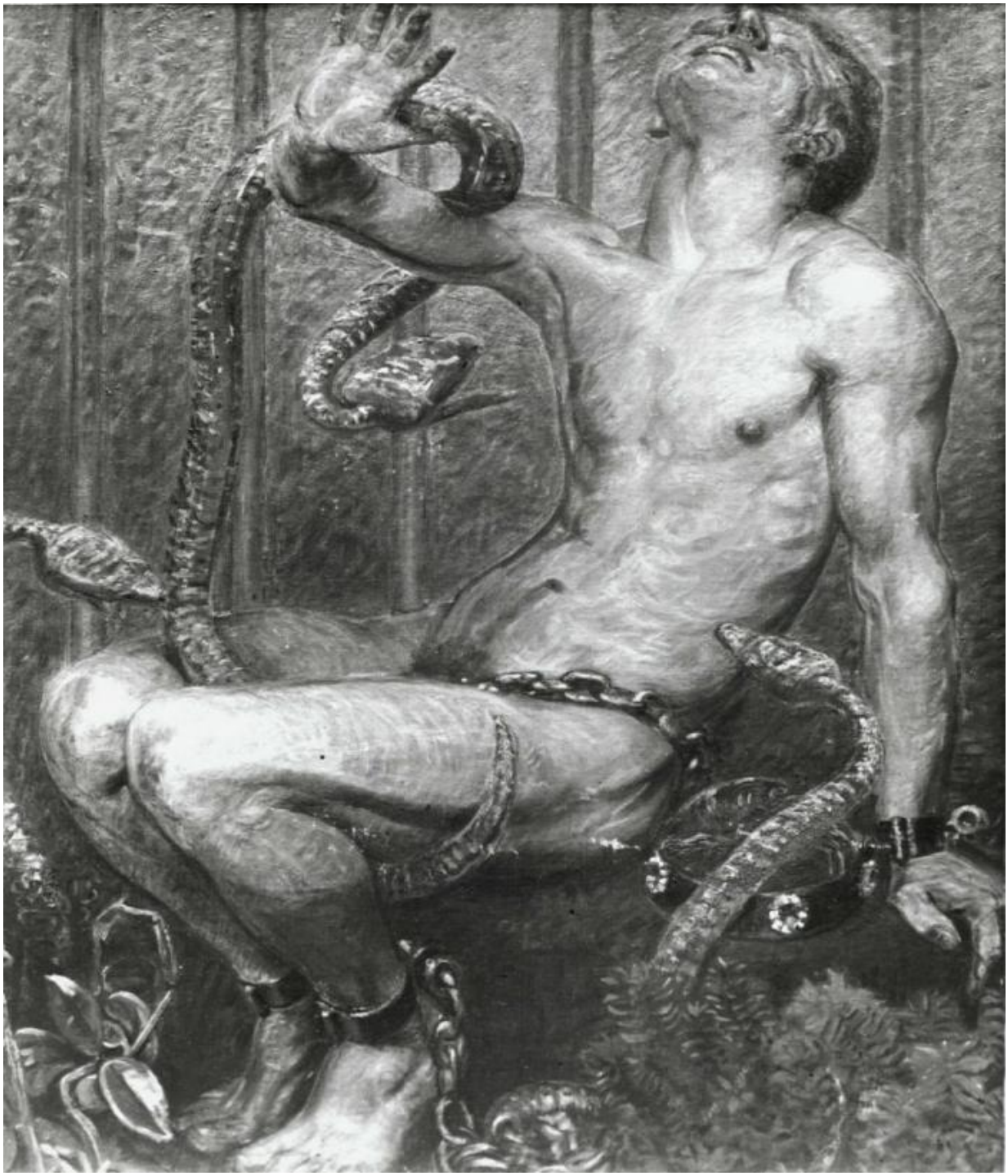


Fig. 13. Kristian Zahrtmann: I ormegården, 1915. Olie på lærred, 60 x 48 cm. Opholdssted ubekendt. Foto: © Det Kgl. Bibliotek – Danmarks Kunstbibliotek.

Från hjältehistorien om Ragnar Lodbrok har Zahrtmann hämtat ett annat fornnordiskt motiv. Den nordiske kungen kastades i en ormgrop under ett försök att erövra England, och blev biten till döds. Målningen heter *I ormegården* (1915) [fig.13] och visar en naken man i en bur, där ormar dyker fram ur den grönskande växtligheten. Kungakronan i röd sammet ligger intill honom. Enligt sagan ska Ragnar vara en äldre man, men Zahrtmann har gjort honom till en vältränad yngling. Ormarna slingrar sig över mannens kropp, ner mellan benen och upp mot överkroppen. Ragnar värjer sig med armarna och sträcker huvudet bakåt med ett uttryck som skulle kunna tolkas både som smärta och njutning.

Zahrtmann använde sig av den fornnordiska traditionen för att gestalta starka känslor och förbjudna fantasier kring den nakna manskroppen. Till skillnad från många av de övriga konstnärerna i Norden

som arbetade med samma motivkrets tycks han inte varit särskilt intresserad av att kropparna skulle vara typiskt ”nordiska” i relation till medelhavsmännens kroppar och han är inte heller särskilt intresserad av att ladda motiven med nakna vältränade män med nationalistiska känslor. Däremot använder han föreställningarna om den primitiva nordiska kulturen till att gestalta män med starka erotiska undertoner som innehåller både sensuella och hotfulla aspekter.

Bibliska och religiösa motiv – kroppar som betraktas

Den kristna traditionens konventioner ifrågasattes vid sekelskiftet från flera håll, men de religiösa motiven fyllde ändå en funktion för den nya tidens konstnärliga fantasi. Friedrich Nietzsche lanserade redan på 1880-talet parollen ”Gud är död” i boken *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) men han ansåg ändå att det fanns delar av det kristna arvet som kunde accepteras. De mest ålderdomliga aspekterna av det kristna arvet framstod som mer ursprungliga och fyllda av mänsklig kraft, och därmed inspirerande.[18]

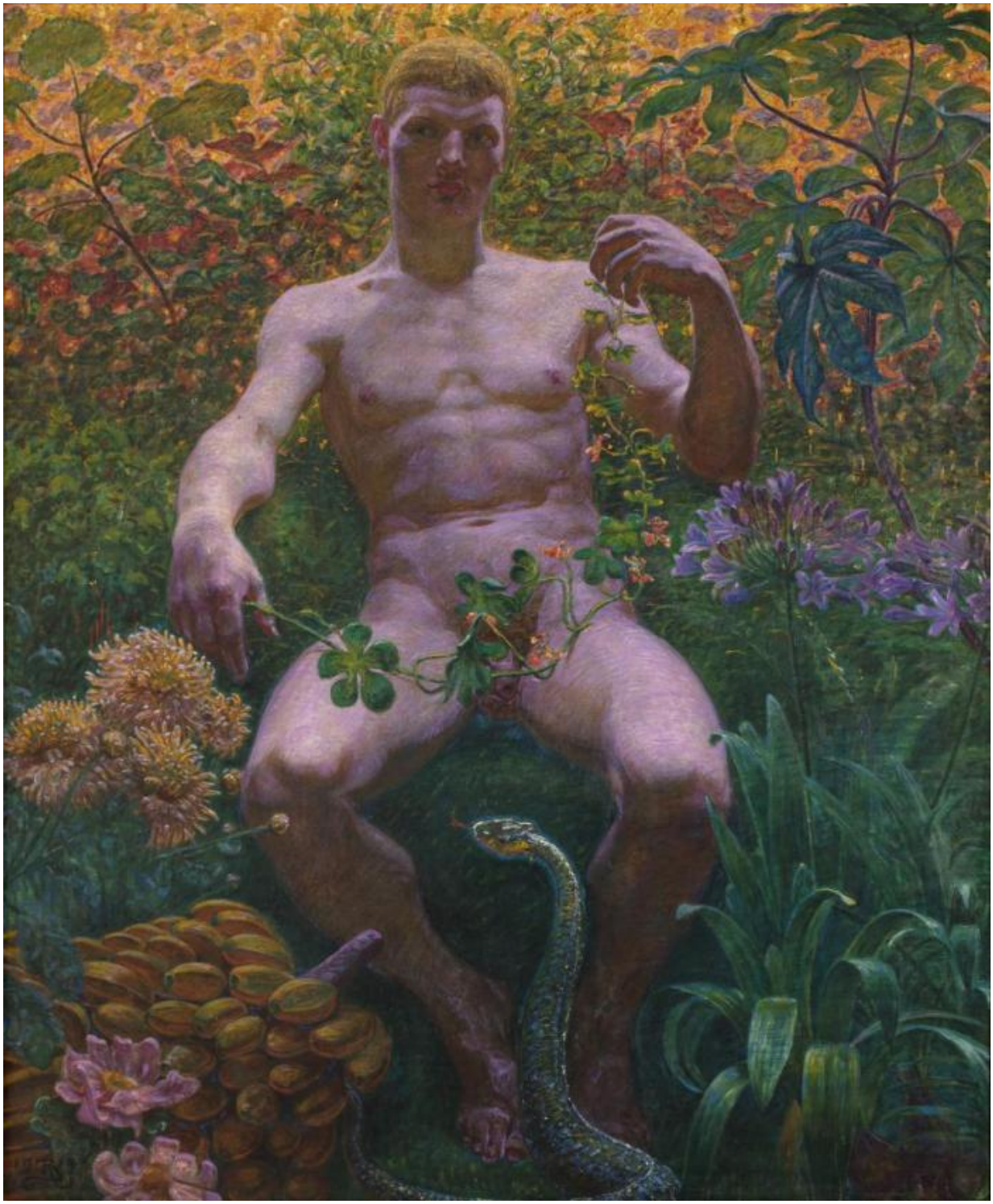


Fig. 14. Kristian Zahrtmann: Adam i paradis, 1914. Olie på lærred, 124 x 104 cm. Privateje. Foto: © Ole Akhøj.

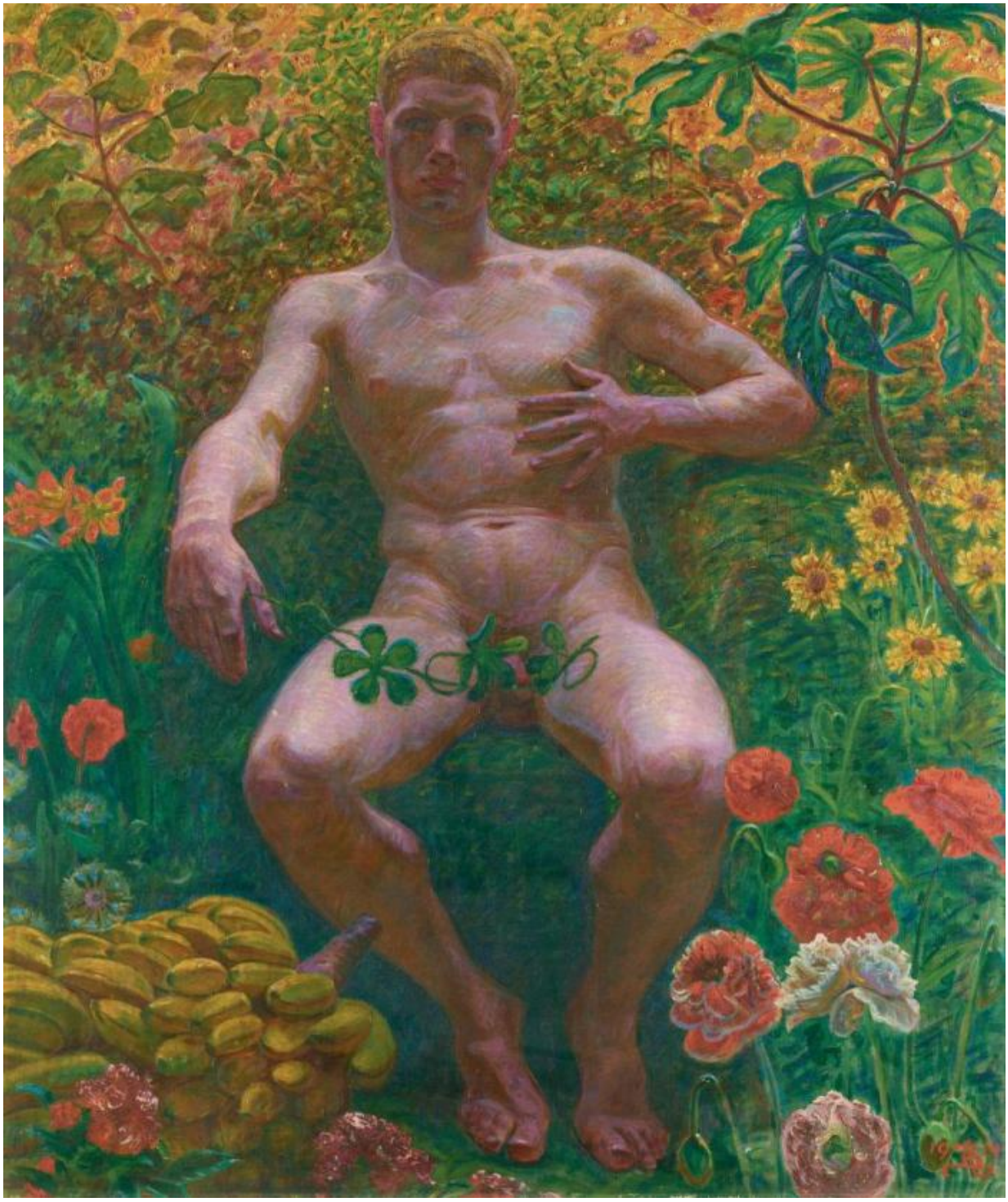


Fig. 15. Kristian Zahrtmann: Adam i Paradis, 1914. Olie på lærred, 81,5 x 58 cm. Privateje. Foto: © London, Sotheby's.

Zahrtmanns målning *Adam i Paradis* (1914) [fig.14–15] gestaltar ett motiv från gamla testamentet, men i en egensinnig version. Motivet visar Adam i ett landskap med frodig och tät växtlighet som liknar en djungel med slingerväxter, högväxta gröna blad och utslagna blommor i olika färger. Vallmo, fikon och maskros samsas med en fyllig bananstock som ligger på marken. Målningen förekommer i två versioner och vid sidan av den orm som förekommer i den första versionen finns inga djur. Adam tycks vara helt obrydd över sin nakenhet, könet skyls endast delvis av en slingerväxt och fikonlöven sitter kvar på trädet intill, vilket pekar på att denna scen äger rum före syndafallet. Bananklasen kan tolkas som en visuell lek, formerna leder tankarna till modellens kön, som dolts för betraktaren. Muskler och bröstvårtor är betonade, som tecken på att han är omedveten om sin egen nakenhet och om något behov av att skyla sin kropp. Modellen vänder blicken bort från betraktaren,

men med händerna riktas betraktarens uppmärksamhet mot den vältränade släta kroppen. Handställningarna skiljer sig mellan de två versionerna då Adams vänstra hand vilar på hans mage medan tummen rör vid hans bröstvårta i den ena versionen. Scenen hänvisar till den bibliska perioden före Eva, då Adam är hänvisad till sig själv för tidsfördriv och eventuella njutningar.

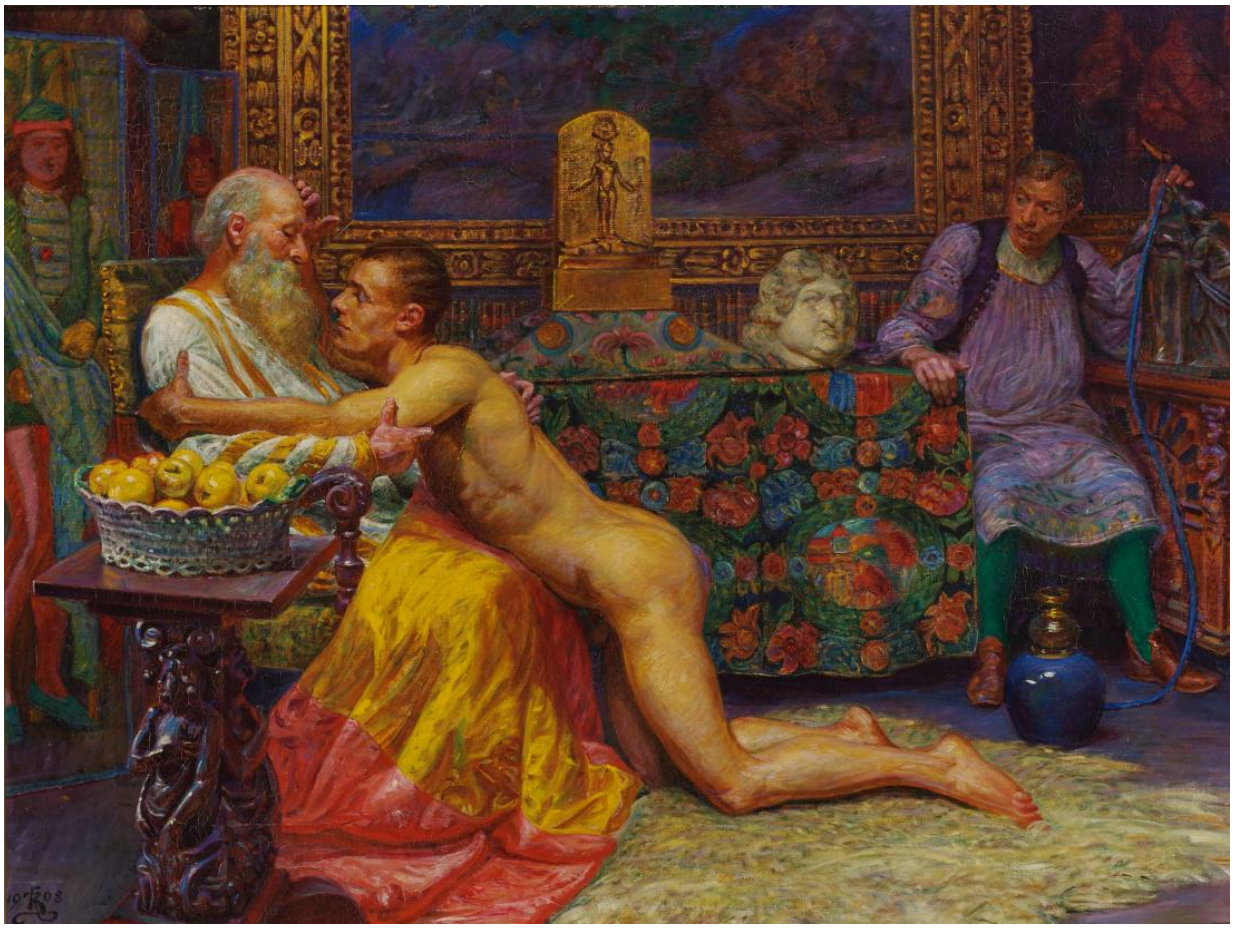


Fig. 16. Kristian Zahrtmann: Den fortabte søn, 1909. Olie på lærred, 63 x 84 cm. HHGSA Samlingen, København. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Det fanns en generell tendens kring sekelskiftet 1900 till att bibliska berättelser skulle historiseras i konstnärlig och litterär gestaltning. Berättelserna skulle placeras i ett historiskt sammanhang, antingen genom historiskt och arkeologiskt korrekta miljöer, eller genom att de bibliska motiven skildras med markörer från den egna samtiden.[19] Zahrtmanns målning *Den fortabte søn* (1909) [fig.16] är placerad i en historisk miljö som dock inte är särskilt enhetlig. Inredningen är överdådig och sinnlig med färgstarka textilier, dekorerade tavelramar och möbler, barocka skulpturer och ett fat med frukt, medan orientaliska dräkter och antika draperingar ger associationer till ännu äldre epoker. Helheten påminner nog mest om bilder av konstnärens egen ateljé, som likt en borgerlig salong innehöll en blandning av historiska föremål, förunderliga ting och effektskapande detaljer. Den förlorade sonen brukar i konsthistorien utmärkas av trasiga kläder eller en utmärglad kropp som en följd av att han förlorat och förslösat all sin egendom. Zahrtmann har givit den återvändande sonen en ung, vältränad och muskulös kropp, som kontrast till den åldrade och draperade fadern. Oavsett de yttre skillnaderna visar beröringar och ögonkast mellan männen att mötet är både kroppsligt och själsligt, präglat av en ömsesidig tillgivenhet.



Fig. 17. Kristian Zahrtmann: Den hellige Katarina fra Siena, 1913. Olie på lærred, 56 x 67 cm. Randers Kunstmuseum, inv. nr. 1930. Foto: © Randers Kunstmuseum.

Tidens vältränade kroppsideal kom också att användas när bibliska gestalter skulle ges en samtida skepnad. Jesus brukar framställas med en utmärglad kropp, som ett tecken på att han tagit emot mänsklighetens synder och inkorporerat dem. Zahrtmann har komponerat motivet *Den hellige Katarina fra Siena* (1913) [fig.17] utifrån dominikanernunnans vittnesmål om sitt mystiska bröllop med Jesus. Kristusgestalten är en både vältränad och attraktiv man, visionen är gestaltad som en opryd fantasi från en kvinna som låter de kroppsliga begären bli en del av det andliga sökandet.

Kristendomen stod även för en antirationalistisk betoning av intuitionens betydelse och en sorts mystik kring själslivet som passade in i tidens andliga sökande och som kunde utmana den borgerliga moralens uppfattningar. Enligt den dansk-svenske religionshistorikern Edvard Lehmann fanns ett nyvaknat intresse för den medeltida idén om att själens inre aktiviteter stod i förbindelse

med kroppens yttre former.[20] Adam och Eva i paradiset blev ett motiv som fick gestalta en mer frimodig kroppslighet, såsom svenske konstnären Olle Hjortzbergs fresker i Engelbrekts kyrka i Stockholm (1914), norske konstnären Henrik Sørensens målning *Adam og Eva* (1913–1914) eller Zahrtmanns mer stillsamma version av motivet – *Adam og Eva i Paradisets have* (1902). Sekelskiftets skönhetsideal flöt in i utformningen av de klassiska motiven och den sensuella gestaltningen av kroppar kunde utmana en strikt samhällsmoral.

Modellteckning som konstnärlig praktik och personligt möte

Antikens formspråk och dess kanoniska status inom bland annat konstakademiernas konstundervisning började under sent 1800-tal att upplevas av många konstnärer som begränsande för den individuella kreativiteten. År 1914 magasinerade överintendenten Richard Bergh hela Nationalmuseums samling av avgjutningar av antiker.[21] Bergh tillhörde de som framfört hård kritik av Konstakademien i Sverige och hävdade att konstnärer formades bäst i frihet utan styrd undervisning.[22] Han reagerade på att antikstudier betonades på bekostnad av levande modell, att det förflutna betonades framför den egna samtiden, att medelhavskulturen betonades istället för ”det svenska”: ”Vill man en gång få se svensk konst, måste man slå sönder antikerna på konstskolan, sopa ut alla bitarna, även de minsta och vädra ut varje korn efter dem, röka med enris i lokalen och tvätta väggarna, på vilka eleverna i sin yra skissat antika draperier.”[23]

Zahrtmann ledde en målarskola i Köpenhamn 1885–1908. Många konstnärer från de skandinaviska länderna sökte sig till honom och han var känd för att särskilt experimentera med färg och ljus. Men det var modellteckning efter levande manlig modell var grunden för undervisningen.[24] Eleven skulle iaktta modellen för att genom intensiva färgstudier finna avgränsade facetter, som sedan kunde fogas samman på duken. Belysningen hade stor betydelse och bland de bevarade studierna från Zahrtmanns elever finns en synlig skillnad mellan de modeller som poserat i dagsljus respektive lampljus. Bevarade modellstudier visar hur elever som svenske Anders Trulson, danska Peter Hansen, Gunnar Sadolin, Johannes Larsen och Poul S. Christiansen, norska Thorvald Erichsen och Oluf Wold-Tone övat sig i att göra manskroppen till en yta för spelet mellan färger och ljus.

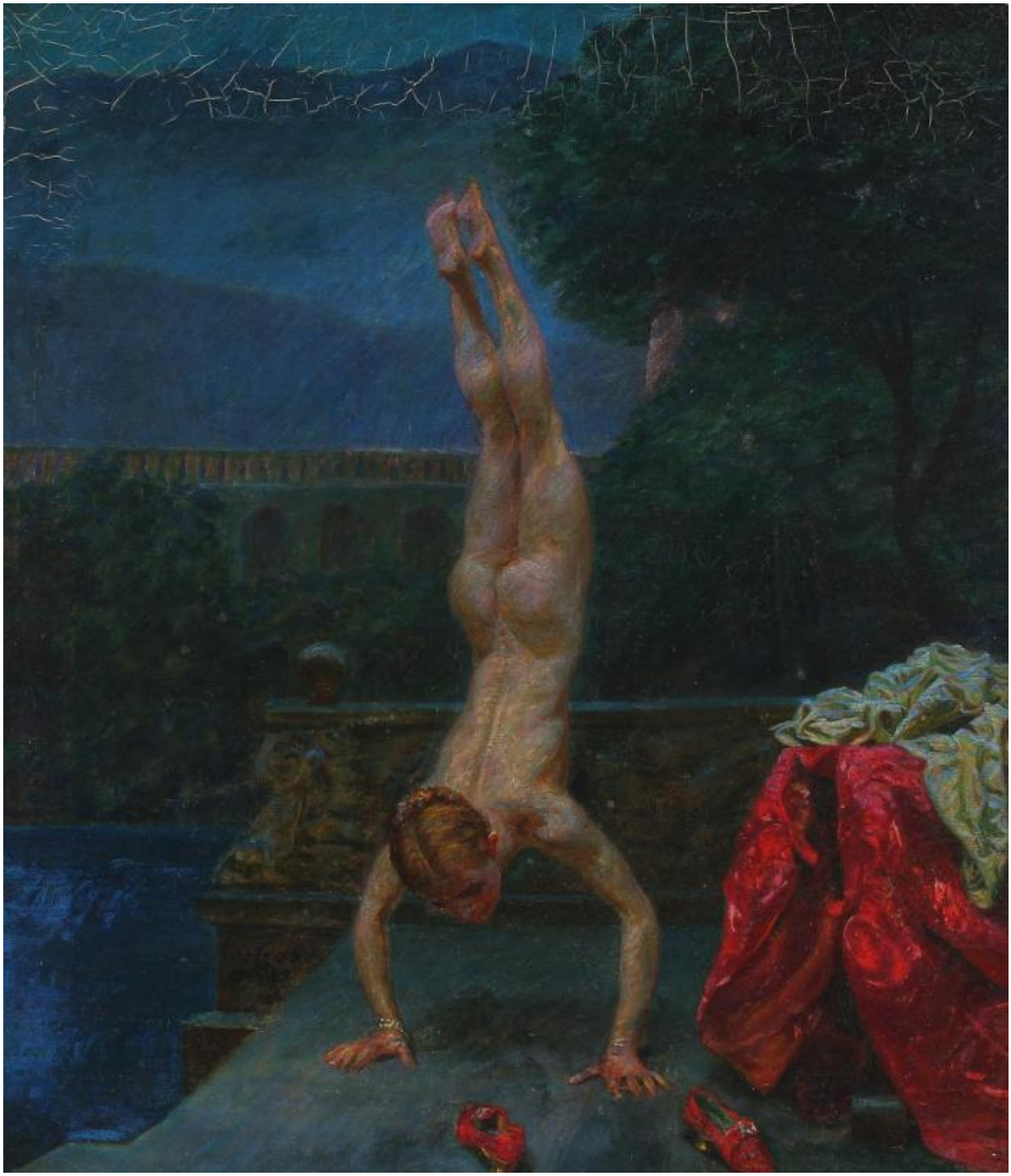


Fig. 18. Kristian Zahrtmann: Susanne i badet, 1907. Olie på lærred, 50 x 43 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Kvinnliga konstnärer var inte välkomna att studera vid Zahrtmanns skola, han ansåg att kvinnor inte var kapabla att bli framgångsrika konstnärer.[25] Att han inte heller var särskilt intresserad av kvinnliga modeller blev vida känt. Våren 1907 visades Zahrtmanns målning *Susanne i badet* (1907) [fig.18] på Den frie Udstilling i Köpenhamn. I Sverige rapporterade dagstidningen Dagens Nyheter:

Det märkvärdiga med denna variation på ett gammalt motiv är emellertid att konstnären framställt Susanna, då denna efter badet öfvar sig att gå på händerna utför en marmortrappa. Som Zahrtmann dessutom har afsky för kvinnliga modeller, är Susanna, liksom hans tidigare kvinnofigurer, målad efter manlig modell.[26]

Vissa av de manliga modellerna hade han däremot nära relationer till. Hjalmar Sørensen som stått modell för Alkibiades hade rest med Zahrtmann till Italien 1911. Sørensen hade några år tidigare varit involverad i en skandal kring en homosexuell polisman. Modellen som poserade för Adam

träffade konstnären på under en tågresa, i soldatkupén. I ett brev skriver Zahrtmann: “Jag længes efter hans komme imorgen, hvor jeg skal nyde ham som jeg var i Paradis […]”[27] Historierna ansluter direkt till de mönster för hur homosexuella män skapade kontakt med varandra vid sekelskiftet 1900, vilket tyder på att Zahrtmann förenade sina personliga passioner med sin konstnärliga praktik.

Vitalismen i Norden och manskroppens konstnärliga attraktion

Nakna män lockade flera konstnärer i Norden under det tidiga 1900-talet. Badande och tränande män blev som symbol för sundhet och friskhet och ”det nordiska” som idé hade också en viss betydelse för motivets utveckling, men det är även kopplat till den europeiska utvecklingen av en manlig homoerotisk kultur samt till vitalismens filosofiska strömningar. Bildkulturen svämmade över av nakna män som ägnade sig åt idrott eller friluftsbad, vilket inte bara påverkade konstnärernas motivval, utan även föreställningar om kreativitet och konstnärsroll.[28] Friedrich Nietzsches skrifter utgjorde grunden för det vitalistiska tänkandet och introducerades för en nordisk publik under 1880-talet av den danske kritikern och litteraturteoretikern Georg Brandes, med föredrag och publikationer. Den tyske filosofens tankegods fanns i den intellektuella miljö där Zahrtmann rörde sig, då konstnären tillhörde kretsarna kring Brandes.[29] Med nakna kroppar, starkt ljus och scener med sensuella undertoner finns en del beröringspunkter mellan Zahrtmann och den vitalistiska konsten.



Fig. 19. J.F. Willumsen: Sol og ungdom, 1910. Olie på lærred, 266 x 427 cm. Göteborgs Konstmuseum, inv. nr. WL 38. Foto: © Göteborgs konstmuseum, Hossein Sehatlou. © J.F. Willumsen/VISDA.

Friluftslivets krafter, den radikala civilisationskritiken, de skarpa färgerna och det upplösta formspråket är dock utmärkande drag som finns hos många av de konstnärer som kan räknas till vitalismen i Norden. Den danska konstnärsgruppen Hellenerna som formades i Refnæs av konstnärer som varit elever på Zahrtmanns skola tillhör denna riktning med flera målningar med nakna män av Gunnar Sadolin, Folmer Bonnén, Edvard Weie och Vilhelm Tetens. Jens Ferdinand Willumsen skriver att ”livsglädje, friskhet och solljus” är grunden för hans måleri.[30] Hans målning *Sol og ungdom* (1910) [fig.19] gestaltar nakna barn på en strand med skarpa färger och är ett av den nordiska vitalismens mest centrala verk.



Fig. 20. Thorvald Erichsen: Naken mann og to kvinner, 1903. Olie på lærred, 161 x 106 cm. Nasjonalmuseet, Oslo, inv. nr. NG.M.02583. Foto: ©

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Jacques Lathion.
Thorvald Erichsen tillhör de norska konstnärer som studerade vid Zahrtmanns skola. Tre målningar skiljer ut sig i Erichsens konstnärskap, som annars främst består av landskap och interiörer: *Gul gutt* (1903), *Naken mann og to kvinner* (1903) [fig.20], *Nøgne mennesker rundt en gud* (1906). Målningarnas starka färger har ansetts nyskapande, av bland annat Henrik Sørensen.[31] Motivens rollfördelning med nakna män som poserar inför klädda kvinnor som betraktar är minst lika banbrytande, och de skarpa färgerna bidrar snarast till att framställa manskropparna som tilldragande och attraktiva, laddade med kreativ energi.

Målningarna med Edvard Munchs nakna män har detaljer som mustascher, könshår och märken efter solbränna. Tolkningen av dem har haft påtagligt biografisk prägel, bland annat har hävdats att motiv som *Badende menn* (1907) [fig.21] var ett slags reaktion på Munchs tidigare melankoliska livshållning.[32] Den amerikanska konstvetaren Patricia G. Berman menar att reformrörelsernas idéer om behovet av en direkt koppling mellan människa och natur bekräftades av motivet med den nakne mannen.[33] Motiven sammanfaller dessutom med de nya maskulinitetsideal som lanserades inom badkultur och atletik.



Fig. 21. Edvard Munch: Badende Menn, 1907-08. Olie på lærred, 206 x 227,5 cm. Ateneum, Finlands Nationalgalleri, Helsinki, inv. nr. A II 908. Foto: © Finlands Nationalgalleri/Jaako Holm.



Fig. 22. Olle Hjortzberg: Plakat for de olympiske lege, 1912. Kungliga biblioteket, Stockholm. © Olle Hjortzberg/VISDA.

I Sverige målade Eugène Jansson stora färgstarka målningar av män på kallbadhus, J.A.G. Acke målade nakna män i karg skärgårdsmiljö med fyllig färgskala. Olle Hjortzbergs affisch för Olympiska spelen i Stockholm 1912 med nakna ynglingar som svingar alla deltagande länders fanor är ytterligare ett exempel på den nakne mannen som bildmotiv under perioden [fig.22]. Nakenheten

var en viktig komponent i dessa gestaltningar och bar med sig en mängd föreställningar om maskulinitet, natur och ursprung. *Flottans badhus* (1907) [fig.23] av Jansson låter den homosexuella kulturens framväxt, de manliga miljöernas homoerotiska potentialer och njutningen i att betrakta en vältränad manskropp blandas med den vitalistiska manskulten.[34]

Den finske konstnären Magnus Enckell använder sig ofta av mytologiska scener för att måla nakna män. Även om tolkningen av hans målningar traditionellt sätt bortsett från sexualiteten, är vissa motiv öppet homoerotiska [fig.24].[35] Inom den finska konstnärsgruppen Septem fanns även Verner Thomé som 1910-1911 målade en hel serie av badande pojkar – kropparna, vattnet, klipporna, stranden och solljuset – alla delar är gestaltade i samma skarpa färgskala med lila, ljusblått, orange, rosa, gult och mycket vitt.[36] Barnens lekar kunde också förkroppsliga föreställningar om ett liv bortom borgerlighetens moral.

De nordiska konstnärerna målade nakna män eller ynglingar av vitt skilda anledningar, men de förenas i en föreställning om att manskroppen hade en särskild förmåga att stimulera kreativitet och livskraft. Känslorna kunde vara vänskapliga och professionella, men också homoerotiska. Begäret efter nakna män sammanfaller inte bara med samhällets diskussioner om att västvärldens industrialisering och urbanisering ledde till befolkningens degenerering. Det sammanfaller också med framväxten av homosexuell kultur och inom den europeiska konstvärlden börjar fri sexualitet förknippas med ett konstnärskap som tillhörde avant-gardets kretsar. Målningar med nakna män kunde uppfattas som kritik mot den borgerliga moralen och föreställningar om att den nordiska traditionen var mer frigjord och mindre förfinad än den sydeuropeiska bidrog förmodligen till att göra nakna män till ett särskilt förekommande motiv hos dessa konstnärer.

När Zahrtmann målar sina mest extravaganta motiv med nakna män i början av 1900-talet knyter han an dem till hur den nakna manskroppen gestaltades inom ett flertal konstnärliga genrer kring sekelskiftet 1900. Traditioner från antiken och från fornnordisk mytologi samt motiv med rötter i bibliska berättelser flätades samman med konstnärens strävan att skapa nya konstnärliga traditioner. Vitalismens konst präglas ofta av mer vardagliga situationer, friare penseldrag och mindre uttalade referenser till litterära källor, än vad vi vanligtvis ser i Zahrtmanns verk. Men det sensuella och monumentala sättet att framställa det vältränade mansidealet har han gemensamt med konstnärer såsom Jansson, Enckell, Munch med flera. Den nakna manskroppen fick ett slags legitim inramning med referenser till tradition och samtidigt fogades element ur den samtida kulturen till gestaltningen. Zahrtmann hade förmågan att föra in tidens komplexa förhållande till den nakna manskroppen i sitt måleri, även i de mer konventionella genremotiven.



Fig. 24. Magnus Enckell: Faun, 1914. Olie på lærred, 65,5 x 81 cm. Ateneum, Finlands Nationalgalleri, Helsinki, inv. nr. A II 1029. Foto: © Finlands Nationalgalleri/Janne Tuominen.



Fig. 23. Eugène Jansson: Flottans badhus, 1907. Olie på lærred, 197 x 301 cm. Thielska galleriet. © Foto: Thielska Galleriet/Tord Lund.

Noter

1. Georg Nordensvan: ”Kristian Zahrtmann”, *Nordisk familjebok*, Stockholm, 1922, s. 668–669.

2. Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmanns skole*, Köpenhamn: Forum, 1978, s. 181–182.

3. Morten Steen Hansen: *Kristian Zahrtmann (1843–1917). En homoseksuel kunstneridentitet i Danmark ved århundredskiftet og den kunstneriske fremstilling af homoseksualiteten i Nordeuropa*, Masteruppsats, Köpenhamns universitet, 1994.

4. Erik Brodersen: ”Zahrtmann og kunstværket mellem vitalisme og platonisme”, *Kristian Zahrtmann 1843–1917.* Storstrøms Kunstmuseum, Bornholms Kunstmuseum, Fyns Kunstmuseum, 1999, s. 88–96.

5. Louise Wolthers: ”Queering the History Painter: Concepts for Addressing ’Gender’ in Pre-Twentieth-Century Art at the National Gallery of Denmark”, *Konsthistorisk tidskrift* 80:3, 2011, s.139–152.

6. Abigail Solomon-Godeau: *Male Trouble: A Crisis in Representation*, London: Thames and Hudson, 1997, s. 38–40.

7. Anthea Callen: ”Doubles and desire. Anatomy of masculinity in the late nineteenth century”, *Art History* 2003:5, s. 680–681.

8. Robert Aldrich: *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London: Routledge, 1993, s. 160–161.

9. Francis Haskell & Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500 – 1900*, New Haven & London: Yale University Press, 1981, 118–119, s. 124.

10. Honnens de Lichtenberg 1978, s. 22.

11. Ernst Mentze: ”En mor og hendes søn”, *Berlingske Illustreret Tidende*, nr. 47, 22. November 1942, s. 11.

12. Friedrich Nietzsche: *Tragediens födelse* (översättning Wilhelm Peterson-Berger) Stockholm 1902 (ffg: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* Leipzig 1872), s. 61–65.

13. Brev från Kristian Zahrtmann till Lauritz Zeuthen 21 mars 1884, citerat ur *Kristian Zahrtmann: 1843. 31. Marts. 22. Juni 1917. En Mindebog bygget over hans egne Optegnelser og Breve fra og til ham*, (red. Frederik Hendriksen) Köpenhamn, 1919, s. 365.

14. Nietzsche 1902, s. 16.

15. Michael Hatt: ”Zahrtmann's Symposium: Ethics, History, Desire”, *Perspective*, July 2019: https://www.perspectivejournal.dk/zahrtmanns-symposion-etik-historie-og-begaer

16. Margaretha Rossholm: *Sagan i nordisk Sekelskifteskonst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning* Stockholm 1974, s. 219.

17. Patrik Steorn: *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915.* Stockholm: Norstedts Akademiska förlag, 2006, s. 165–168.

18. Friedrich Nietzsche: *Antikrist. Försök till en kritik af kristendomen* (översättning Albert Eriksson) Stockholm 1899 (ffg: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Nietzsche contra Wagner. Der Antichrist – Gedichte* Leipzig 1894), s. 31.

19. Steorn 2006, s. 182.

20. Edvard Lehmann: ”Nathan Söderblom” *Ord & Bild. Illustrerad månadsskrift* årg. 23, 1914 nr. 10, s. 519.

21. Solfrid Söderlind: ”Från ädel antik till gammalt gods” *Gips. Tradition i konstens form En konstbok från Nationalmuseum* (red. Solfrid Söderlind) Stockholm 1999 s. 147

22. Richard Bergh: *Hvad vår kamp gällt: stämningsbilder från ”opponenternas” 20-åriga verksamhet* Stockholm 1905, s. 17–18, s. 90–91 samt Richard Bergh: *Efterlämnade skrifter om konst och annat* Stockholm 1921, s. 120, s. 137–139. Se även Tomas Björk: ”I skärningspunkten mellan tradition och modernism. Richard Bergh och Konstakademien” *Richard Bergh Ett konstnärskall* (red. Hans Henrik Brummer) utst. kat. Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 2002, s. 41–47.

23. Bergh 1921, s. 120.

24. Honnens de Lichtenberg 1978, s. 98–106.

25. Wolthers 2011, s. 142.

26. ”En originell Susanna i badet”, *Dagens Nyheter,* 24 mars 1907.

27. Brev från Kristian Zahrtmann till Holga Hendriksen, 8 juli 1913, Det kongelige Bibliotek. Citerat ur Brodersen 1999, s. 90.

28. Steorn 2006, s. 69–135, *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, utst. kat. Munch-museet, Oslo, 2006.

29. Brodersen 1999, s. 88, Gertrud Hvidberg-Hansen: ”Hellas under Northern Skies”, *The Spirit of Vitalism. Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940,* (red. Gertrud Hvidberg-Hansen & Gertrud Oelsner), Köpenhamn: Museum Tusculanum Press, 2011 s. 79.

30. Gunnar Sørensen: ”Vitalismens år?”, *Cras: tidskrift for kunst og kultur*, 1981 nr. 26, s. 26.

31. Henrik Sørensen: ”Thorvald Erichsen och Oluf Wold-Torne”, *Kunst og Kultur*, 1911, s. 242–251, Marit Lange: ”Kommentar till Sørensen”, *Kunst og Kultur*, 1981, s. 40–46, Weber, Tale: ”Den nakne forståelse: formalestetikk eller homoerotikk? Thorvald Erichsens Gul Gutt og Naken mann og to kvinner”, *Valör*, 2006:2-3.

32. *Munch og Warnemünde 1907–08* (red. Annie Bardon, Arne Eggum, Timo Huusko, Gerd Woll) utst. kat. Munch-museet, Oslo 1999, s. 6.

33. Patricia G. Berman: ”Kropp och kroppspolitik i Edvard Munchs *Badande män*.” *Den maskulina mystiken. Konst kön och modernitet* (red. Anna Lena Lindberg) Lund 2002 (ffg: ”Body and body politics in Edvard Munsh’s *Bathing Men*” *The Body Imaged*.

The Human Form and Visual Culture Since Renaissance (red. Kathleen Adler & Marcia Pointon) Cambridge 1993, s. 127–128.

34. Patrik Steorn: ”Eugène Jansson och den svenska konsthistoriens sexualitet”, *Lambda Nordic*, 2007:3, s. 61–71 samt ”Stadens män och modeller. Eugène Janssons figurmåleri” *Eugène Jansson: blå stämning och nakna atleter*, utst. kat, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 2012, s. 87–125.

35. *Magnus Enckell 1870 – 1925* (red. Juha-Heikki Tihinen & Jari Björklöv) Helsingfors stads konstmuseum/Jyväskylä konstmuseum/Millesgården, 2000, s. 79.

36. Riitta Ojanperä: ”Livskraft”, *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890–1920*. (red. Riitta Ojanperä), Konstmuseet Ateneum, Helsingfors, 2001, s. 96–106.

Om forfatteren



Patrik Steorn

Patrik Steorn (f. 1971) har siden 2014 været leder af Thielska Galleriet i Stockholm, har skrevet ph.d. ved Stockholms Universitet om nøgne mænd i svensk billedkultur 1900-15 (2006) og er Docent i kunsthistorie. I perioden 2007-2013 var han ansat ved Stockholms Universitet, hvor han underviste og forskede i modevidenskab, særligt svensk mode. Han har kurateret en række udstillinger, herunder *Queer: begär, makt och identitet* på Nationalmuseum (2008), *David Lachapelle. Burning Beauty* på Fotografiska, Stockholm (2012) og *Badande män. Jan Hietala och Eugène Jansson* i dialog på Thielska Galleriet (2015).

- patrik.steorn@thielskagalleriet.se