

Det ”vita fältet” i Peter Fries *Listening*
– ouppmärksammat eller vill man bara inte kännas vid det?

Therese Sjören

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier
Lunds universitet
Kandidatuppsats (KOV KO1), 15 hp, ht-2007
Handledare: Max Liljefors

ABSTRACT FÖR KANDIDATUPPSATS

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Lunds universitet

Box 117 221 00 Lund

Författare: Therese Sjören

Titel och undertitel: Det ”vita fältet” i Peter Fries *Listening* – ouppmärksammat eller vill man bara inte kännas vid det?

Handledare: Max Liljefors

Ventilationsdatum: 28/1-2008

Sidantal: 30

Illustrationer: 25

Bilagor: 0

Abstract (50-150 ord):

Min analys av verket *Listening* har fått mig uppmärksam på det jag kallar ”vita fältet” i Peter Fries konstverksamhet. Detta är för mig ett abstrakt fält som förekommer allt mer uteslutande i alla Fries verk från 1990-talet fram till idag. Betydelsen av det ”vita fältets” allt mer dominerande plats i verket har i min mening förändrat betydelsen av Fries verk som en helhet, dock på olika sätt för olika betraktare under de olika tider de har förekommit. Fries verk har ofta analyserats genom referenser till landskapsmåleri från olika tidsepoker under konsthistorien. Jag vill med min undersökning av detta abstrakta fält visa hur det har tagits upp av konstkritiker och skribenter, men även förmedla en syn på Fries konst vilken inte har landskapsmåleriet som utgångspunkt.

Rättelselista

- S 4 1.4 – ”Peter Frie Maisema” ska vara ”*Peter Frie Maisema*”
- S 6 not 1 – det ska inte vara ett komma mellan ”[...] *bilder*” och ”(Lund [...])”.
- S 7 andra raden under rubriken Kapitel 2 ska det inte vara ”Kapitel 1” utan ”kapitel 1”.
- S 11 i andra stycket under 1.3 ska det vara ”Fries” istället för ”Freis”.
- S 14 på tredje sista raden på andra stycket står ”Frie inte är en plein air” vilket ska förtydligast i följande formulering: ”Frie är inte en plein air-målare”; alternativt ”Frie inte målar plein air”.
- S 30 det ska inte vara ett komma mellan ”[...] Jan-Gunnar” och ”(red.) [...]”.
det ska vara komma mellan ”[...] -08” och ”13:43 [...]”; och mellan ”[...] -08” och ”13:38 [...]”.
Inl:1 – efter ”Listening” ska det vara ”2001” istället för ”(2001)”.
1:1 – efter ”Listening” ska ”2001” stå.
- S 31 1:8 – det ska inte vara punkt utan komma mellan ”[...] duk” och ”52 [...]”.
- S 32 2:4 – det ska inte vara ”[...] 87.6 x 111.8 [...]” utan ”[...] 87,6 x 111,8 cm [...]”.

Innehåll

Inledning

1. Kapitel 1

1.1 *Listening* (2001) av Peter Frie (1947-)

1.1.1 Min tolkning

1.2 *Peter Frie Paintings*, 1983

1.3 *Arbetsnamn: Sommarnatt*, 1993

1.3.1 Timo Valjakka – inledning

1.4 *Peter Frie Maisema, Ars Fennica* 1998

1.4.1 Jeremy Lewison – ”Minnets landskap”

1.5 *Peter Frie Skyarna*, 2004

1.5.1 Marie Luise Knott – ”Moln och Landskap”

1.6 *Charlotte Kreuger - Peter Frie. En nutida landskapsmålare*, 2004

1.7 Sammanfattning av kapitel 1

2. Kapitel 2

2.1 Intertextuella tolkningar

2.1.1 William Turner och John Constable

2.1.2 Caspar David Friedrich

2.1.3 Sammanfattning av Intertextuella tolkningar

2.2 Peter Frie – konstnärlig utveckling

2.3 Det ”vita fältet” – surrealism

3. Sammanfattning

4. Källförteckning

Tryckta källor

Otryckta källor

5. Bildförteckning

Inledning

Kapitel 1

Kapitel 2

Inledning

Presentation av ämnet och det övergripande syftet: Huvuduppgiften ligger i att undersöka det jag har kommit att kalla det "vita fältet" i Peter Fries (1947-) *Listening* från 2001, inköpt 2003 till Skovgaardsalen på Malmö Konstmuseum (Inl:1). Jag säger inte att jag har hittat konstnärens ursprungliga intention, det går inte. Det är min åsikt att det aldrig är så enkelt att tolka ett verk endast utifrån konstnärens intention. Jag har istället koncentrerat mig på ett annat synsätt, i jämförelse med skribenterna presenterade nedan under källor. Jag vill visa en problematisering av vad texter omkring konstverk påverkar betraktarens tolkning, och hur det kan begränsa och kväva betraktarens egen uppfattning av verket. Exv. hur Jeremy Lewisons uppfattning från 1998 påverkat Marie Luise Knott och Charlotte Kreuger, i deras texter från 2004.



Inl:1

Problemformuleringen: Hur kan man tolka det "vita fältet" i *Listening*? Både genom min egen tolkning och i jämförelse till tidigare tolkningar av Fries verk. Vad har de "vita fälten" betytt för nedanstående skribenters tolkningar?

Hypoteser: En viktig aspekt som dykt upp under mitt arbete är det att *Listening* förefaller mig ligga i en visuellt synbar brytpunkt i konstnärens verksamhet. De skribenter jag nämner nedan har antingen koncentrerat sig på tiden före eller efter 2001, inte tiden runt 2001. Jag anser att här med *Listening* har det hänt något i Fries verksamhet.

Arbetsmetod: Första steget ligger i en personlig beskrivning, analys och tolkning, utan förkunskaper. Andra steget blir att söka upp vad som skrivits om verket (här inkluderas konstnärens kommentarer och kritikers texter). Sista steget i arbetsprocessen blir att sammanställa samt diskutera kring texterna och mina uppfattningar.

Teoretisk utgångspunkt: Jag kommer att använda Jan-Gunnar Sjölin's begreppsapparat ur *Att tolka bilder* (1998), när det kommer till de fyra nivåerna på uttryck och innehåll (se nedan för utförlig definition).

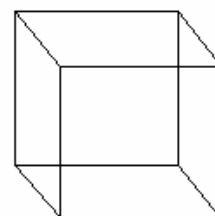
Presentation av källor och empiriskt material som används: Eftersom det är sparsamt med tidigare forskning om och runt Peter Fries konstverk utgår jag från följande

utställningskataloger: *Peter Frie Paintings* (1983), har fått stor betydelse för mina jämförelser eftersom bilderna i denna bok skiljer sig förhållandevis mycket från senare verk; *Arbetsnamn: Sommarnatt* (1993) innehåller en inledning av Timo Valjakka, en författare som skrivit flera texter runt Fries konst men som jag dock inte haft tillgängligt mig; *Peter Frie Maisema* innehåller en essä av Tate Gallerys dåvarande chef för konstsamlingarna, Jeremy Lewison, och gavs ut i samband med vandringsutställningen av Ars Fennica, konstpriset som Frie erhöll 1998; *Peter Frie Skyarna* (2004) är den senaste utställningskatalogen jag kommer att använda mig av. Dessutom använder jag en c-uppsats av Charlotte Kreuger från Stockholms universitet, Vt. 2004.

Definition av begrepp som brukas: Jag använder begrepp ur Jan-Gunnar Sjölin's *Att tolka bilder* från 1998. De begrepp jag använder kommer ur en teori om uttryck och innehåll på olika nivåer i bildtolkningen, och finns uppställda på s 78 i kapitel 3.

Materiell nivå (s 80-84) är likt ordet, det materiella i konstverket som kan påverka uttrycket, dvs. färg, duk eller ytstruktur. Här åsyftas det som existerar i ett tredimensionellt rum och uppfattas av människan, dvs. betraktaren, som exv. blankhet respektive matthet i färgen, eller eventuell struktur på ytan.

Plastisk nivå (s 84-91) är en egenskap i utförandet av bilden. I både materiell och plastisk nivå kan man tala om djupverkan men Sjölin talar om olika sorter.¹ ”I förhållande till den fysiska [och materiella] rumsligheten framstår den [plastiska] alltigenom som fiktiv eller illusorisk.”² Det är det som antyder en tredje dimension, och får betraktaren att uppfatta volym. Allra enklaste förklaringen är att de här materiella linjerna i bild Inl:2 skapar en volym av en kub, men kan lätt avslöjas med en viljeansträngning eller närmare titt.



Inl:2

Ikonisk nivå (s 91-101) är själva bildens motiv, det bilden föreställer, exv. en häst, gud eller människa. Det gör att betraktaren kan tolka verket i jämförelse med något i den visuella verkligheten omkring sig eller genom sin bildbank denne fått av konventionen. Sjölin skriver nämligen: ”En bild tycks kunna ‘likna’ sitt motiv utan att i en enda punkt visuellt överrensstämma med synbilden av detta motiv i yttervärlden.”

Verbal nivå (s 102-117) är de texter/bokstäver som finns i verkets bildrum eller de texter/bokstäver som omger ett verk. Uttryck och innehåll påverkas exv. av recensioner, titlar

¹ Jan-Gunnar Sjölin, *Att tolka bilder*, (Lund, 1998), s 83.

² *ibid.* s 86.

eller konstnärens namn.

Avgränsningar av ämnet: Det kommer att finnas referenser till landskapsmåleriet och detta som motiv i Fries verk men jag kommer inte att ge någon större redogörelse för denna konstgenre. Tyngdpunkten kommer istället att ligga på diskussionen runt texterna och det ”vita fältet”.

Tidigare forskning: Det är sparsamt med tidigare forskning om och kring Peter Fries verk. Jag utgår från en c-uppsats och fyra utställningskataloger med tillhörande text som koncentrerat sig på Peter Fries konstnärskap. Däremot har det inte dykt upp någon specifik källa som behandlar *Listening* från 2001.

Uppsatsens disposition:

Inledning – Här presenteras undersökningsämnet och syftet utifrån problemformuleringen, metod, hypoteser, avgränsningar samt källor och tidigare forskning. Jag definierar även de teoretiska begrepp jag använder senare, hämtade ur Sjölin's *Att tolka bilder* (1998).

Kapitel 1 – Kapitel inleds med en beskrivning och analys av *Listening* följt av min komprimerade tolkning av verket i fråga. Här efter följer en jämförande presentation av de olika texterna jag har haft tillgång till.

Kapitel 2 – Eftersom jag kommer att ta upp mina källors referering till William Turner och John Constable i Kapitel 1 så kommer jag här att visa på hur detta inte går att applicera på *Listening* från 2001. Detta eftersom jag menar att detta verk ligger i en brytpunkt i Fries konstnärliga verksamhet. Det är här det ”vita fältet” börjar få mer, och har mer betydelse än landskapet i min undersökning.

Här efter följer en sammanfattning där alla problematiseringar och mina tankar sammanfattas mer konkret. Där efter presenteras källförteckningen och bildförteckningen.

1. Kapitel 1

Först följer en beskrivning av verket *Listening* och min tolkning av detta verk. Detta kapitel kommer sedan att behandla de texter jag använt för att jämföra med min tolkning. I enlighet med problemformuleringen från inledningen har jag sökt efter författarnas kommentarer runt det ”vita fältet” men presenterar även deras uppfattning av Peter Fries konst i allmänhet. Jag avslutar med en kort sammanfattning om det jag har uppfattat vara viktigt i dessa texter och påbörjar samtidigt en diskussion om Peter Fries konstnärliga utveckling.

1.1 Listening (2001) av Peter Frie (1947-)

Verket är en liggande olja på duk, inköpt 2003 till Malmö Konstmuseum där den hänger permanent i konsertsalen, Skovgaardssalen (1:1). Uppskattningsvis är formatet följande: c4m lång, c1, 5m hög och c2-3cm tjock. Verket har ingen ram utan är uppsatt direkt på en målad vit vägg.

Översta delen av verket är dominerande, den s.k. himlen. Detta parti går i ljusa pastellfärger, övervägande ljusblå, rosa och gult. Det finns ingen tydlig horisontlinje utan det är en dimhöljad sammanflytning i gränsen mellan himlen och själva landskapet. Denna del är i



jämförelse med ovan, i övervägande mossiga färger som grönt, grått och svart, dock med några avvikande färgpunkter i beige och orange. Jag drar slutsatsen att det är skickligt målat eftersom det ser detaljrikt ut på långt håll och likväl ser man de långa svepande penseldragen på nära håll. De långa dragen jämnar även ut färgerna och bidrar till uppfattningen av verket att vara av ett disigt landskap.

1:1

Den allra nedersta delen, dvs. det ”vita fältet”, tar uppskattningsvis upp 1/5 av hela bildytan. Jag uppfattar det genast att vara ett visuellt distraherande element och om det nu inte skapar oro så skapar det i vart fall undran om varför det är där. Det ”vita fältet” är inte rakt avgränsat mot de mossiga färgerna med en skarp jämn gräns utan det är genom skillnaden mellan deras färger som det skapas en gräns. Det syns på nära håll att Frie har slutat måla där de mossiga färgerna slutar, och målat vitt i fältet nedanför. Detta baserar jag på att det i gränslinjen mellan de två delarna, är ”vit” färg målad ovanpå de mossiga färgerna. Grundens nyans sticker fram mellan dessa färger och således framgår det att grunden inte har samma nyans som det vitmålade. Det ”vita fältet” är på långt håll snarare vitbeige än vitt, dvs. det är inte heltäckande jämfört med väggen bakom verket. På nära håll ser jag dock att det är andra pigment och när jag ser verket från sidan ser jag olika former inom fältet efter en tjock pensel, eftersom detta nämligen speglar sig i ljuset. Det framgår här att det är olika nyanser av vitt,

antingen mer gul eller mer grå/blå. Den mer grå nyansen syns främst utspritt runt kanterna av det ”vita fältet”. Det gulvita dominerar resten och troligast är det detta som gör att det ”vita fältet” ger intrycket av att vara beiget på långt håll. Därav kommer min användning av citationstecknen när jag ska definiera detta fält eftersom det ”vita fältet” inte är en enskild färgnyans men ter sig vitt i jämförelse med övriga delar av verket.

Jag får hela tiden en uppfattning av att det ”vita fältet” är där för en anledning. Det går inte som betraktare att komma undan det, för det väcker hela tiden frågor och lockar till tolkning.

1.1.1 Min tolkning

Listening för tankarna till romantikens verk och här främst till Caspar David Friedrich (1774 – 1840³). Friedrichs verk förefaller stillsamt vackra men innehåller en djupare oftast hotande innebörd av människans litenhet inför naturen. Peter Fries *Listening* har en aspekt i sig att för mig vara en vacker målning av ett stillsamt och disigt landskap i solnedgång (eller soluppgång). Dock finns det ”vita fältet” hela tiden där och distrahera denna upplevelse av stillhet. Trots att fältet vid första ögonkastet ger intryck av att vara vitt (som idag ofta används inom institutioner för att ge intryck av lugn, exv. sjukhus och spa, eller på konstgallerier och museum för att framhäva färger i verken), så ger det likväl intryck av oro i betraktandet och blicken dras till det eftersom det väcker undran om vad det har för funktion och innebörd.

Jag får intrycket av att det är något som skärmar av oss och finns framför motivet. Det finns förklarat i texterna nedan att ”det vita” både är något som för betraktaren in i landskapet och hindrar denne från att komma in i landskapet.

Frie säger själv följande om ”det vita” i hans olika verk: ”Den gör det möjligt att kanske ta sig in i landskapet. Men det kan även finnas ett dolt landskap där. I de nya målningarna känner jag att det döljer sig någonting inuti det vita. Det vita fältet är också en frizon- det negativa området, en psykologisk påminnelse om vad som skulle finnas utan naturen, utan människans ursprung.”⁴ Charlotte Kreuger skriver följande utifrån sin intervju med Frie från 2004: ”Han säger själv att han har arbetat mycket med frågan om att lämna stora delar av ”tavlan” omålad eller vit [...] Han tror att dessa vita partier representerar ofullständiga delar av de minnen han målar.”

Men vill man egentligen komma in i landskapet? För möjligheten finns att det ”vita fältet” är något som ska avskärma från något farligt, och är till för att skydda betraktaren. Det står i kontrast mot uppmaningen om självrannsakan som exv. Jeremy Lewison påpekar, dvs. att

³ William Vaughan: "Friedrich, Caspar David" Grove Art Online. Oxford University Press, [9/12-07], <http://www.groveart.com.ludwig.lub.lu.se/>.

⁴ Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 14.

betraktaren ska söka inom sig för svaren. Man kan träffa på något otäckt inom sig i sin aktivitet och tolkning av ”det vita”, och då är ”det vita” inte längre ett skydd utan väcker istället det farliga.

Jag kommer fram till en slutsats att betraktaren själv får fylla i vad som ska vara i det ”vita fältet”, om det så är ikoniskt eller mentalt är beroende på betraktaren. Betydelsen av ”det vita” finns hos betraktaren i jämförelse med motivet och landskapet som är oss otillgängligt. Det är något hos oss som distraherar, vi kan inte komma undan från det och istället endast njuta och uppleva landskapet. Om detta så är något från konstvärlden, samhället, kontexten eller betraktarens inre som stör, det är något betraktaren själv får avgöra.

Verket aktiverar betraktaren att bli en del av verkets betydelse eftersom denne får fylla i vad det ”vita fältet” har för innebörd för just henne/honom. Just att landskapet är så stilla och att det inte har så mycket att fästa blicken vid, gör att det ”vita fältet” träder fram mer tydligt och tar mer plats än motivet. Det får betraktaren att börjar fundera över betydelsen av det ”vita fältet” jämfört med landskapet, att aktivt börja leta efter något inom sig att referera till. Vad man hittar att referera till och således vad det ”vita fältet” symboliserar är upp till respektive betraktare.

1.2 Peter Frie Paintings, 1983

Detta är högst personligt, men de bilder som presenteras i denna bok är för mig mycket associerat med 1980-talet. De ger en känsla av motiv från matsals- eller soffgruppsaffischer, tillgängliga för alla att köpa. Det är övervägande pastellfärger, med övervägande ljus och dimmigt solsken. Dock finns här inte något ”vitt fält” överhuvud, inte ens för ram som i exempelvis *Landskaps*serien från 1992-1993. Dessa verk är inte något man nämner i senare texter, dvs. de texter jag haft mig tillgängligt. Troligen beror detta på att det inte stämmer in på deras analys av landskapet som motiv vilket de oftast skriver om. Det är dock här i dessa bilder jag finner ett möjligt ursprung för det disiga ljuset och de pastellfärger jag ser i *Listening*, men även i många tidigare och senare verk.



1:2 & 1:3

Sist i boken får jag även reda på att Frie har haft ”en persons utställningar” på olika gallerier från 1971-1983 i Köpenhamn, Stockholm, Göteborg, Malmö, Bromölla och Karlstad.⁵

Bilderna till denna del av kapitlet är inte hämtade ur *Peter Frie Paintings* utan är båda från 1986. De representerar dock väl dessa bilder från ovanstående bok, både i utförande och i motiv. Exv. finner jag många likheter mellan *Still life with apples* (1983)⁶ och *Apples* (1986), bild 1:3 ovan.

1.3 Arbetsnamn: Sommarnatt, 1993

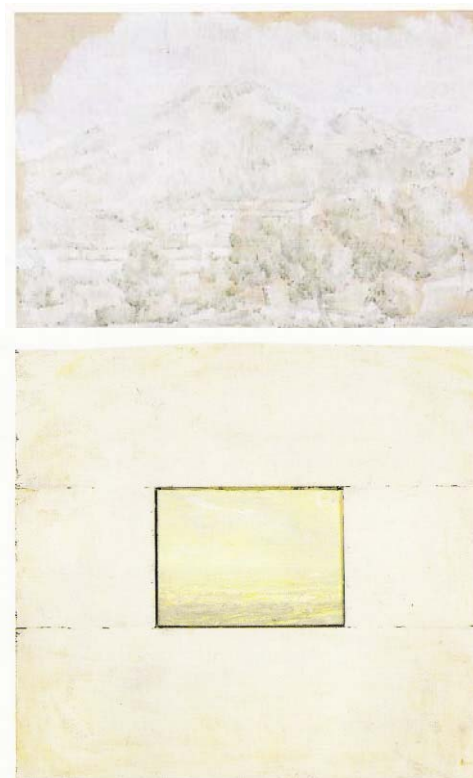
Timo Valjakkas inledning är en kort introduktion till denna utställningskatalog till en samlingsutställning med Peter Frie, Bianca Maria Barmen och Robert Lucander. Valjakka har skrivit andra texter om Frie som exv. Kreuger hänvisar till, men dessa har inte varit mig tillgängliga.

Bilderna av Freis verk är Fries egna foton av sina verk från 1992-93, ett verk är från 1992 medan de andra fem är från 1993. Alla sex bilderna har titeln *Landskap*, är verk av olja och trä och är i formatet 33x36.

Verket *Landskap* från 1992, 1:5, påminner mycket materiellt och ikoniskt om verket *Orito* från 1966⁷,

1:4, alltså från Fries tid i Spanien⁸. Dessa verk är målade i mer vita och beigea nyanser än senare, och har närmare ett kräm vitt uttryck än pastellnyanserna i

Listening. Skillnaden mellan dessa två verk är dock att *Landskap* från 1992 har den senare ofta förekommande ”vita ramen”. ”Det vita” i verken av Frie i *Arbetsnamn: Sommarnatt* är antingen hoparrangerade träpaneler, med tydligt synbara delar där de s.k. skarvarna syns; eller så är det som att det har sågats ut passande hål efter dukens proportioner. Det uppstår då en mörk, eller nästan svart, ram runt duken som skapar en uppfattning av att vara ett fönster ut mot landskapet på duken.



1:4 & 1:5

⁵ *Peter Frie Paintings* (Stockholm, 1983), s 19.

⁶ *ibid.* s 9.

⁷ Maria Liisa Saastamoinen (red.), *Peter Frie Maisema* (Helsinki, 1998), s 35.

⁸ Ur Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004) s 9; och ur Maria Liisa Saastamoinen (red.), *Peter Frie Maisema* (Helsinki, 1998), s 73.

Intressant jämförelse kan komma från Robert Lucander som delade utställningen i fråga med Frie och Bianca Maria Barmen. Lucanders verk *Untitled* (1992), 1:6, har många likheter i utformning med senare verk av Frie (exv. *SKY 01.07*⁹). *Untitled* har visserligen inte ett målat landskap på översta delen av bildytan, och det ser snarare ut som att Lucander har målat över med vitt ovanpå den målade faneren, då detta syns igenom den vita färgen. Dock har de liknande proportioner inom duken och Lucander verkar dessutom också jobba mycket med färgen vit i denna utställning.



1.3.1 Timo Valjakka – inledning

Först menar Timo Valjakka att dessa tre konstnärer lätt kan tas för definitionen ”romantiska grundstämningen i uttrycket” såsom det tog sig uttryck mot slutet av 1800-talet. Men de har en intellektualism och distans som tillåter dem från att ta avstånd från denna romantiska uppfattning och således inte är ”fjättrade” av denna bild av dem. De använder skillnaden mellan ”den panteistiska världens integration” eller den panteism som fanns under romantiken, och ”det analytiska avståndstagandet” som exv. inte gillar romantiken och bara ser världen genom vetenskapen. Valjakka skriver om att detta s.k. mellanrummet ”tillhandahåller aspekter på frihetens element” som dessa konstnärer sägs arbeta i.

1:6

Om jag har förstått Valjakka rätt, är summan av kardemumman att dessa konstnärer inte ska avfärdas så lätt i en genre som romantisk stämning. Utan de kan också ses utifrån fler konströrelser. Jag får känslan av texten och bokens bilder att Valjakka tänker på modernismen, mycket pga. Lucanders minimalismliknande verk och Barmens surrealistiska statyer. Det är som att Valjakka vill säga att dessa konstnärer använder sig av gångna tiders konstutövning (men att de gör det aktuellt, dvs. att dessa konstutövningar fortfarande är aktuella) som om dessa egentligen är döende. Därav använder han uttryck som ”sommarnatt” och ”den svala vind som när den bebådar höstens ankomst trasar sönder vattnets blanka yta”.¹⁰

1.4 Peter Frie Maisema, Ars Fennica 1998

Detta är en bok som presenterar pristagaren av Ars Fennica 1998. Det beskrivs som följande i boken: ”Henna och Pertti Niemistös Bildkonststiftelse Ars Fennica grundades 1990 för att

⁹ Peter Frie *Skyarna* (Stockholm, 2004), s 17.

¹⁰ Timo Valjakka, *Arbetsnamn: Sommarnatt* (Helsinki, 1993), s 3.

främja bildkonsten och att skapa nya internationella kontakter för den finska konsten.” Priset delas årligen ut ”till en konstnär för en högklassig och personlig konstnärlig produktion” men 1998 var första gången priset gick till en svensk konstnär. Boken innehåller även en essä av Jeremy Lewison, dåvarande chef för samlingarna vid Tate Gallery i London, som 1998 utsåg Peter Frie till pristagare.¹¹

1.4.1 Jeremy Lewison – ”Minnets landskap”

Jeremy Lewison inleder sin text med att referera till historiemåleriets renässans i England under 1700-talets slut. Landskapet var något som skulle hysa exv. gudar eller andra andeväsen, och därför måste det vara poetiskt snarare än topografiskt. Lewison citerar Sir Joshua Reynolds (1723-1792¹²) när han sade om Richard Wilson (1714-1782¹³): ”Hans landskap var i verkligheten alltför nära den vanliga naturen för att kunna hysa några övernaturliga objekt.”¹⁴

Här efter kommer Lewison i kontrast till detta in på 1800-talet där ”Man visade att landskapet var precis lika ägnat att förmedla stark känsla, ädla dygder, sociala och politiska budskap och moraliska lärdomar som historiemåleriet.”¹⁵ Trots att konstnärerna inte gjorde direkta avbildningar kunde betraktaren nu känna igen sig och sin miljö i landskapet i jämförelse med historiemåleriet, eftersom dessa framhävde ”en illusion av verkligheten, snarare än av antiken”. Det var istället konstnärens innersta känslor och samhället som reflekterades. Lewison skriver här främst om John Constables och William Turners inflytande över europeisk och nordamerikansk konst, Constables inflytande främst på den franska romantikens konstnärer, och Turner på impressionisterna. Som Lewison skriver hävdade Constable att landskapet som topografiskt uttryck var otillräckligt utan att landskapet (och naturen) var det råmaterial som konstnären skapade något poetiskt genom.¹⁶ Detta tankesätt utvecklades bland annat av Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), där naturen reduceras till att endast vara material för jagets handlande. Naturen är motsatsen till jaget (en aktivitet eller ett ”jag” som själv är obetingat är betingande), dvs. det absoluta är inget ting. ”Det konstnärliga skapandet förenar natur och frihet (jfr geni). Konsten kan därmed uttrycka det absoluta – det som förenar och omfattar natur och frihet – i slutgiltig, förnimbar gestalt (jfr fantasi).”¹⁷

¹¹ Maria Liisa Saastamoinen (red.), *Peter Frie Maisema* (Helsinki, 1998), s 10.

¹² Janson, *History of Art*, 6:e rev. uppl. (Upper Saddle River, New Jersey, 2004), s 632.

¹³ <http://www.buzzle.com/articles/richard-wilson-english-landscape-painter.html>, 6/1-08, 13:57.

¹⁴ Maria Liisa Saastamoinen (red.), *Peter Frie Maisema* (Helsinki, 1998), s 54.

¹⁵ *ibid.* s 56.

¹⁶ *ibid.* s 57.

¹⁷ Poul Lübcke (red.), *Filosoflexikonet* (Uppsala 2004), s 493.

Men så under 1900-talet menar Lewison, fjärmade konstnärerna sig från exakt utbildning genom de olika ismerna. De sökte en inre sanning som låg bortom detta och således kom fokus på själva målningsakten.¹⁸ Lewison menar dock att trots att landskapsmåleriet verkade hotat under 1960- och 1970-talen så fanns det där under som inspiration till andlighet och motiv. Exv. nämner Lewison bland andra Jackson Pollock, Gordon Matta-Clark och Willem de Kooning men även Robert Smithson.

När Lewison så kommer in på Frie är det genom argumentet att få andra konstnärer uteslutande ägnat sig åt landskapet och som uteslutit alla andra motiv. Landskapen är så storslagna att betraktaren tror sig kunna röra vid eller gå in i dem. Detta genom att konstnären är så förtrogen med sitt motiv att han kan tränga under det enskildas yta till ett ”högre betydelseplan”¹⁹. Lewison gör här jämförelse med Turner, Constable och Edvard Munch men även till Paul Cézanne, vilken Frie senare i texten menar kan förmedla så starkt att ”han [Frie] ’kan känna målningarna, känna lukten, och det försätter mig i kontakt med Spanien, på samma sätt som jag kan känna doften av den skog jag vandrade med min mor’.”²⁰ Lewison skriver här om att Frie inte är en plein air, friluftsmålare²¹, likt impressionisterna utan målar snarare minnen han tar med sig in i ateljén genom antingen skisser eller endast genom det han minns från betraktandet.

Här efter försöker Lewison förklara Fries motiv genom de minnen Frie fått efter barndomen. Han spenderade mycket tid i naturen tillsammans med sin mor innan hon dog när han var i 13-14 årsåldern. Det var som Frie säger därefter att han bestämde sig för att måla och bli konstnär. Måleriet sägs vara hans terapi och naturen som ”något stabilt i en förändrad värld” för honom.²²

Fries val av färger och ljussättning förklaras av Lewison genom det nordliga ljuset som i jämförelse med Medelhavets ”värme och djup” har ”en tendens att bli flackt och kyligt”.²³ Lewison jämför här med ”skymningsmättade landskap” i verk av Turner, Friedrich och Arnold Böcklin. Lewison gör detta genom klarheten och stämningen som han anser tydligast syns i Fries verk från Finland och vilket han tycker sig se även i dessa tre konstnärers verk.

Frie sägs också vara lyckligast när han målar men att han samtidigt inte är medveten om vad han kommer att måla i början av ett verk. Lewison beskriver det som att Frie låter sitt ”kontrollerande jag” dö för att ge sig in och resa i sitt inre. Han menar att

¹⁸ se även *Peter Frie Skyarna* (Stockholm, 2004), s 5.

¹⁹ Maria Liisa Saastamoinen (red.), *Peter Frie Maisema* (Helsinki, 1998), s 60.

²⁰ ibid. s 73.

²¹ begrepp från Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 5.

²² Maria Liisa Saastamoinen (red.), *Peter Frie Maisema* (Helsinki, 1998), s 62.

²³ ibid. s 64.

landscapsmålningarna är ”porten till frigörelse och självkänedom”. Han använder här Barnett Newmans term (vertikala) ”blixtlås” som han menar återspeglar formen på ”huvudfönstret i Fries studio”. Lewison ger här exempel på detta genom ”dukarna” med namn *Himmel och land*. Genom att de har låg horisontlinje, hänger lågt (i utställningen), och att ”De stora vita ytorna flankerar bilden” uppmuntrar det betraktaren att stiga in i landskapet som om detta fortsätter bakom verket, bild 1:7.²⁴



Intressant för mig här är följande citat av Frie:

”De horisontala målningarna uttrycker upplevelsen av att besöka landskapet, av att resa igenom det. Till och med triptyken [av tre vertikaler] måste jag göra som om man reste igenom den. Hemma äger jag mitt landskap, men i Norge och Finland kände jag mig som en främling... jag ville att man skulle få samma känsla som jag hade, av att resa igenom och lämna bakom sig”.²⁵ Främst tänker jag här på ”att resa igenom” och ”lämna bakom” eftersom detta inkluderar ”det vita” och således inte endast fungerar som en port till landskapet. Det är som ett händelseförlopp betraktaren får uppleva. Först ett vitt fält före man åkt dit, sedan landskapet när man var där och sedan ett vitt fält där man lämnat vad det nu var man besökte.

1:7

Istället för att göra skillnad genom olika tidpunkter i Fries verksamhet som jag gör (se sammanfattningen av kapitel 1), gör Lewison skillnad genom främst olika platser där verken i fråga tillverkades. Det ”koncentrerade” formatet sägs Frie välja till trakter han mest är bekant med, exv. Båstad. Medan det främmande i Finland och Norge är verk i det stora formatet. Här får vi även veta att Frie flyttade till svenska västkusten omkring 1983.²⁶

När Lewison talar om ”blixtlås” tycker jag inte att detta stämmer överens med de verk fram till 1998 som Lewison skriver om, eftersom jag ser träpanelerna som skilda delar som placerats runt landskapet. Denna definition av illusionen om att gå in i ett landskap, dvs. ett ”blixtlås” över canvassen istället kan appliceras på senare verk, särskilt på *SKY 01.08*.²⁷ ur *Skyarna*. Om man dock går nära i mitt fall *Listening*, försvinner denna illusion av ett djupverkande landskap och kvar finns endast penseldragen i färgerna.

När ”det vita” så blir en del av duken runt 2000-talet istället för att ”vara en ram”, får det

²⁴ ibid. s 68.

²⁵ ibid. s 70.

²⁶ ibid. s 62.

²⁷ *Peter Frie Skyarna* (Stockholm, 2004), s 13.

mig att undra vad det har för syfte för Frie. Varför han inte lämnade det omålat och istället använde dukens grund om det nu inte har någon annan funktion än att rama in landskapet. Lewison koncentrerar sig i stort på landskapet som motiv och motivets intertextuella betydelse. Han behandlar ”det vita” som beroende av landskapet och inte som individuellt fristående eller separat del.

Lewison avslutar med att skriva att Frie är orubbligt oemottaglig för modet genom att han inte ansluter sig till dem som intresserar sig för måleriets språk som ett motiv i sig. Utan att han håller sig till måleriet med landskapet som en ”minnesreservoar” och ”en utlösare för det omedvetnas hågkomster av känslor och sinnesintryck”.²⁸ Denna uppfattning kan mycket väl gälla Fries verk fram till 1998, men jag hävdar att de efterföljande verken framhäver måleriets språk genom det ”vita fältets” allt större närvaro.

1.5 Peter Frie Skyarna, 2004

Detta är en utställningskatalog från 2004 där ”alla avbildade målningar” är utförda av Peter Frie 2003.²⁹ Den innehåller även en essä av Marie Luise Knott, översatt till svenska av Ulla Ekblad Forsgren. Knott är ”frilansande publicist och översättare i Berlin, där hon bland annat leder redaktionen för den tyskspråkiga utgåvan av *Le Monde diplomatique*”.³⁰

1.5.1 Marie Luise Knott – ”Moln och Landskap”

Marie Luise Knott koncentrerar sig på landskapets betydelse och historia, likt Lewison också gör 6 år tidigare. Knott inleder med att skriva att Frie ”alltid varit sitt tema troget”, och att han endast målar landskap. Det får mig att undra om hon har sett de tidigare i *Peter Frie Paintings* från 1983. För 1983 är det helt andra motiv, stilleben i vissa fall, och det ”vita fältet” finns inte med överhuvud i dessa verk.

Knott fortsätter med en kort genomgång från ”landskapsmålningarna på 1500-talet” till hur fotografiet tagit över landskapsmotivet i dokumenterande syfte och att ”målarna [uppmannas att] ’Måla det ni ser!’”. Den kommentar jag främst önskar att Knott hade utvecklat mer, ”All konst är ett försök att göra det osynliga synligt”, försvinner bort i landskapsmotivet återigen istället för att hålla sig på en sådan abstrakt form som det ”vita fältet” kräver.

Om Frie skriver Knott visserligen att han inte iscensätter någon ”förindustriell idyll” utan att han tömmer sina landskap till oigenkännbarhet. Men när hon så kommer in på det ”vita fältet” menar hon att detta är ramar som tillåter Frie att ”helt ägna sig åt den egna inre bilden

²⁸ Maria Liisa Saastamoinen (red.), *Peter Frie Maisema* (Helsinki, 1998), s 73.

²⁹ *Peter Frie Skyarna* (Stockholm, 2004), s 2.

³⁰ *ibid.* s 52.

[av landskapet]”. Jag skulle vilja påstå att han tömt sina landskap så mycket att de inte längre är av betydelse. Det som har kommit att bli av betydelse är istället det ”vita fältet”.³¹

Knott gör även hon en skillnad mellan de senare och de tidigare verken. Med tidigare menar Knott troligen de runt 1998, som har en tjock vit ram som gör att landskapet måste kämpa för att behålla sin del av verket. I de senare, efter att Frie flyttade till Berlin 2002, menar hon att det är här ”det vita” har blivit en del av duken. Landskapet är nu inte längre beroende av att få en ram utan svävar fritt och det har tillfört verken ”mer ljus, luft och därmed mer rum för fantasin”. Jag instämmer här i hennes resonemang men där Knott menar att detta gör att Fries verk blir ”odramatiska” och ”lätta”, skiljer min uppfattning sig. Hon skriver enligt mig en klockren observation i ”spänningen mellan den platta duken och det perspektiviska [...] djupet i de målade landskapen”. Detta får dock en för mig svårbegriplig slutsats, nämligen att Frie är ”en lätthetens mästare”.³² ”Det vita” finns där oundvikligen i kontrast mot landskapet och distraherar lättheten och harmonin jag känner inför landskapets utförande. Det är snarare denna spänning i verken som gör min uppfattning av Fries verk, i mitt fall *Listening*, till rastlöst.

1.6 Charlotte Kreuger – Peter Frie. En nutida landskapsmålare, 2004

Redan i sin inledning utgår Charlotte Kreuger från att Peter Fries verk är ”stämningfulla landskapsmotiv” och ”landskapsbilder”. Hon har både som syfte och frågeställning att se på hur Fries landskapsmotiv utvecklats. Detta gör hon främst genom utställningskatalogerna för *Peter Frie målningar 1992-1997* och *Skyarna*, således även Marie Luise Knotts essä. Alltså koncentrerar hon sina analyser till tiden mellan 1992-2004. Hon tar upp det faktum att han velat bli konstnär sedan barndomen, men visar inte upp några exempel eller har det som syfte hur tidigare (innan 1992) påverkat senare verk, trots att hon vill undersöka ”hur de [Fries landskapsmotiv] har utvecklats under hans verksamma tid som konstnär”.³³

Kreuger inleder uppsatsen med en kort och för texten i fråga, bristfällig sammanställning i ”Landskapsmåleri” om vad bland annat friluftsmåleri innebär, hur ”romantiska stämningar under 1700-talet, var början till de följande århundradenas mästerverk”, hur detta leder fram till impressionismen och hur naturen ”blev det vanligaste förekommande motivet i 1800-talets och det tidiga 1900-talets skandinaviska måleri”.³⁴ Det är hennes avsikt att jämföra Fries målningar med två verk av Prins Eugen och William Turner. Jag hade därför gärna sett mer

³¹ *ibid.* s 5.

³² *ibid.* s 7.

³³ Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 3.

³⁴ *ibid.* s 5-6.

fokus på dessa två konstnärers bakgrund och inverkan på landskapsmåleriet. Det är dock genomgående i Kreugers text hur hon vill lägga tonvikten på himlens inverkan på och dess inspiration för konstnärer i olika tider. Jag får uppfattningen att det är denna ”tradition” hon menar att det är som Frie för vidare.

Här efter följer en matnyttig biografi om Frie där fakta ofta kommer ur Kreugers intervju med Frie från 2004. Som exv. att han ”föddes 1947 i Lysekil”, att han 1962 ”vid 15-års ålder flyttade [...] till Köpenhamn för att studera konst på Glyptoteket” men att han ett år senare (1963) lämnade studierna och levde ”isolerat [...] under ett antal år” i ”den sydspanska öknen utanför Alicante”³⁵. Detta är intressant att veta och det förklarar de stora skillnaderna mellan två av de tidigaste verken som finns med i *Peter Frie Maisema*, bild 1:8 jämfört med bild 1:9.



För att komma närmare havet, flyttade Frie 1982 till Båstad och sedan 2002 bor han i Berlin med främsta anledningen för Kreuger, att ha tillgång till en större ateljé. Det blir därför ännu tydligare att han målar minnen och rekonstruerar dem eftersom han inte längre har landskapen framför sig som han möjligen hade mer av i Båstad.³⁶



Det är även intressant hur Kreuger berättar att Fries första utställning var i Köpenhamn 1971 och att han därefter har haft närmare 50-60 utställningar under trettio år.³⁷ Det är intressant av den orsaken att hon erkänner att han varit utställningsverksam sedan 1971 men börjar inte sin analys av hur hans landskapsmotiv har utvecklats förrän 1992 med *Peter Frie målningar 1992-1997*.

1:8
&
1:9

Här efter följer en fördjupad beskrivning och analys av ”Fries landskapsbilder” som jag oftast finner tunn eller osammanhängande. ”Peter Frie är en konstnär som målar av vackra och obebodda landskap från sin egen omgivning” lyder första meningen på denna del. En annan mening i första stycket lyder ”Många av Fries målningar avbildar landskap i skymning och gryning men även upplöst i soldis, vilket kopplar dem till de äldre landskapsmålarerna.”. För mig motsäger hon sig själv ofta exv. när hon skriver: ”Peter Fries landskapsmålningar är

³⁵ ibid. s 9.

³⁶ ibid. s 9-10.

³⁷ ibid. s 10.

aldrig en exakt återgivning av en viss plats eller miljö utan han lånar ofta bitar av landskap från olika delar av världen och sammanför dem på målarduken³⁸ och därefter citerar Frie från en artikel från 2004 där han kommenterar sitt måleri: ”Det är någon form av drömlandskap och önskelandskap. Jag målar naturen som jag vill att den ska se ut.”

Det är även här som Kreuger missuppfattar Frie, eller så missuppfattar de varandra, när han svarar att han inte har något emot att kallas romantiker, dvs. konstgenren.³⁹ Jag får uppfattningen att han tänker på att vara en hopplös romantiker som är förälskad i naturen för att ”naturen ger honom mycket, såväl glädje och tröst⁴⁰, och att han därmed inte har något emot att måla med en naiv syn på naturen⁴¹.

Det ”vita fältet” är för Kreuger endast ramar, ”passepartout”, med enda betydelse att vara en ”inramning” av landskapet och dess motiv.⁴² Det är något som gör Frie unik, som om det bara finns där för att skilja honom från andra konstnärer, att han annars endast varit en del av den ”tidigare traditionen av landskapsmåleri”. Hon skriver att ”det vita” från början fick sin betydelse i sin relation till landskapet men att det senare blir ”mer fri och oregelbunden” och ”svävar mer på duken”.⁴³

Vad jag vill säga är att ”det vita” inte bara är ramar eller ”passepartouter” i målningarna runt 1992-1997. Trots att de har komponerats och satts ihop för att passa landskapets form, kan de ändå vara en egen del eller egna separata delar. De har målats vita av en anledning så det ter sig som att de har sin betydelse i sig själva.

Kreuger gör en svag koppling till modernism och postmodernism. Det är inte helt klart hur hon definierar dessa begrepp. Dessa kan vara både stilbegrepp (jag tror Kreuger använder de i denna innebörd) och tidsperioder. För som tidsperiod lever vi ännu i postmodernism, vilket då betyder att i denna bemärkelse är Frie en postmodernistisk konstnär.

Kreuger kommer dock fram till, om jag själv får sammanfatta, att de tidigare runt 1992-1993 och fram till 1998 är mer lika Turners ”färger och former”. Eftersom hon skriver i ”Avgränsningar” att hon kommer att hålla sig till utställningen *Skyarna* så hade jag gärna sett en större fokus även på denna. Istället för att använda konstnären med redan analyserade jämförelser (från Lewison och Knott) kunde Kreuger ha funnit andra konstnärer från konsthistorien som inte tidigare jämförts med Fries verk. Alltså enligt min åsikt hade en jämförelse mellan *Skyarna* och Caspar David Friedrichs verk gett mer på både materiell och

³⁸ ibid. s 12.

³⁹ ibid. s 12.

⁴⁰ ibid. s 9.

⁴¹ *Peter Frie Skyarna* (Stockholm, 2004), s 5.

⁴² Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 17.

⁴³ ibid s 21.

ikonisk nivå (se kapitel 2).

Kreuger är koncentrerad på formernas uttryck, inte på vad Fries verk kan innebära för en betraktare. I de allra flesta fall när detta väl sker blir det mest generaliseringar och klichéer som troligtvis stammar ur Kreugers subjektiva uppfattningar om Fries konst.

Allra sist i sin ”Avslutning” skriver Kreuger ut det jag kommit fram till under min undersökning av *Listening*. ”Frie vill ogärna tala om sina verk, vilket tyder på att han överlåter till betraktaren att tolka och värdera dem, inte bara utifrån priset på målningarna.”⁴⁴ Kreuger avslutar och drar sin slutsats med ”att [motivet] landskapet finns i hans inre”. Jag skulle vilja påstå att det finns hos betraktaren, ”det” i definitionen av att vara både motivet och betydelsen av verket.

1.7 Sammanfattning av kapitel 1

Om jag samlar de ovanstående texternas resonemang så ger det mig uppfattningen att i de senare verken – främst de ur *Peter Frie Skyarna* – är det som om Fries olika tidigare verk blandats. Färger har blandats, det mörka från 1961 och 1990-talet har dimmats ut och jämnats ut med 1980-talets pastellfärger, bild 1:10. Motiv har blandats, de förut igenkännbara landskapen har jämnats ut med panoramaverken från Norge, till dess det ingen igenkänning sker. Det är som en dröm, där minnen blandats och inte går att urskilja var för sig längre.

Jag får även uppfattning att det är som att det ”vita fältet” har uppstått ur experiment med uppfattningen att konstverket är en illusion. Exempel på detta kan jag framföra ur *Peter Frie Maisema*, de så kallade pappersarkmålningarna, bild 1:11. De har djupverkan både på en plastisk nivå och på en ikonisk nivå. Det går dock inte att komma undan från materialets tydliga påverkan på uttrycket, dvs. där pappret rivits av sitt block bryts känslan av djupverkan. Illusionen av att verket är ett landskap avslöjas och verket blir åter ett materiellt objekt.

Mellan de panoramaliknande målningarna 1997, bild 1:12, och *Skyarna* 2002-2007, är det



1:10



1:11

⁴⁴ ibid. s 35.

dock ett mellanparti. Träpanelerna blir här en del av duken. Händer detta först i verket *Listening*?

Mellan panoramaverken och *Skyarna* blandas även färgerna och motiven. Från att ha varit i vart fall igenkännbara landskap ur verkligheten, kommer de till att bli oigenkännbara drömlandskap. Händer detta också först i verket *Listening*?

Det är något som händer i Fries konstnärskap innan han flyttar till Berlin 2002, inte efter det att han flyttade till Berlin som både Knott⁴⁵ och Kreuger⁴⁶ menar. Kreuger har en bild från en bildkatalog från 2001 med bildtexten ”En av Fries tillfälliga ateljéer i Småland, 2001”⁴⁷, således samma år som *Listening*. Är det i Småland det där ”något” händer?



1:12

Vad, när och hur detta ”något” händer kommer jag inte att kunna svara på men jag tror inte att dessa frågor har relevans för tillfället. För först kommer jag att definiera vad jag menar med denna skillnad mer ingående i följande kapitel.

2. Kapitel 2

Jag har märkt när jag läser texter skrivna om Peter Frie att det ofta kommer referenser till William Turner och John Constable, exempelvis använde Jeremy Lewison och Charlotte Kreuger dessa (se kapitel 1). Således följer här en diskussion kring intertextualisering nedan. Kapitlet fortsätter med en sammanställning av Peter Fries konstnärliga utveckling, som påbörjades i sammanfattningen av kapitel 1, utifrån det bildmaterial jag haft mig tillgängligt. Jag skriver även här om det ”vita fältet” i förhållande till surrealism.

2.1 Intertextuella tolkningar

2.1.1 William Turner och John Constable

När författarna refererar till Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851⁴⁸) och John Constable (1776 – 1837⁴⁹) ser jag inte likheter på en gång.

⁴⁵ Peter Frie *Skyarna* (Stockholm, 2004), s 7.

⁴⁶ Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 20.

⁴⁷ ibid. s 13, hämtad ”ur bild katalogen *Noen*, 2001” s 37.

⁴⁸ Cecilia Powell: "Turner, Joseph Mallord William" Grove Art Online. Oxford University Press, [9/12-07], <http://www.groveart.com.ludwig.lub.lu.se/>.

⁴⁹ Michael Pidgley: "Constable, John" Grove Art Online. Oxford University Press, [9/12-07], <http://www.groveart.com.ludwig.lub.lu.se/>.

Det som framför allt Kreuger tar fasta vid i sin jämförelse mellan Frie och Turner, är den materiella nivån respektive den plastiska och koncentrerar dessa på det ikoniska uttrycket i verken, exv. färger och molnstudier. Jag kan se likheter Kreuger för fram i uttrycket genom sina bildstudier, men kan inte se likheter innehållsmässigt. Hon skriver exempelvis att Turners målningar är systematiskt uppbyggda med förgrund, mellangrund och bakgrund tydligt åtskiljda och att ”hans mellanplan ser



därmed mer verklig ut än Fries”. Hon fortsätter och frågar sig ”om Turner [...] har ett ovanligt modernt maner [...] eller om det är Frie som är bunden till det traditionella landskapsmåleriet”. Kreuger svarar att Turner sannolikt haft stort inflytande på Fries verksamhet.⁵⁰ Jag svarar: Egentligen inget av alternativen. Turner är verksam i en annan tidsperiod och målar landskap medan Frie målar med ett abstrakt möjligtvis surrealistiskt ”vitt fält”. Just detta att Turner är verksam i en helt annan tidsperiod än Frie, får jag intrycket av att författarna ovan inte tar så mycket fasta vid som man kunde ha gjort.

2:1

Turner ter sig mer impressionistisk i sitt uttryckssätt, och mina associationer vill gärna benämna det som en fascination för industrialism och människans utveckling. Hans verk har i många fall människan som central

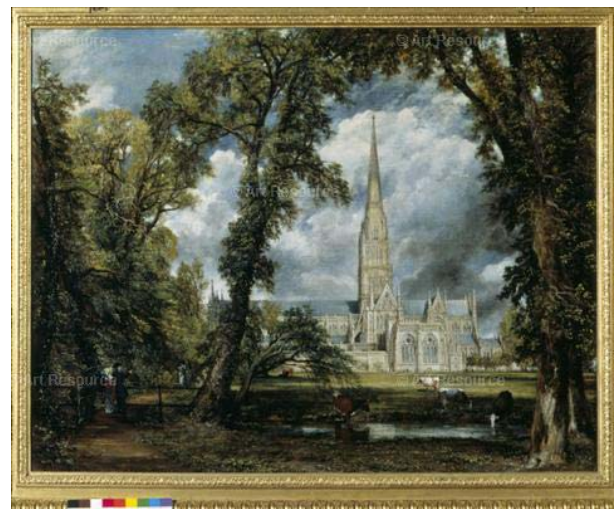


plats i måleriet. Dock inte endast som mänskliga gestalter utan det är som om han vill visa människans stora plats i naturen, och gör ofta detta genom att visa hennes tekniska uppfinningar i kontrast till naturen (bild 2:1 och bild 2:2).

2:2

⁵⁰ Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 25.

John Constables verk, ex. bild 2:3 och bild 2:4, är detaljrika och ger en känsla av dåtidens fotografi, dvs. som ett slags dokumenterande. Här finns dock likväl en liknande impressionism som hos Turner i fråga om utförande av verket. Det är även i dessa verk, människans närvaro i naturen men det är mer fokus på landskapet än hos Turner, som om Constable vill visa människans obemärkta närvaro och naturlig plats. I Peter Fries ofta kallade landskap finns ingen mänsklig närvaro, det skriver Knott själv⁵¹. Det som jag tolkade vara mänsklig närvaro vid första ögonkastet, som den väg jag trodde mig se i *Listening*, kan mycket väl vara tänkta sand- eller jordavvikelser.



Detta är dock på ikonisk nivå centrerade uppfattningar av detaljer i verket, alltså tyngdpunkten ligger på den del som ger referenser till ett landskap och inte verket som helhet med ”det vita” inkluderat.

2.1.2 Caspar David Friedrich

Om jag nu skulle göra en intertextuell tolkning av Fries verk som exv. Kreuger gör med Turner och Prins Eugen, hade det för mig varit mer intressant med en referens till Caspar David Friedrich (1774 – 1840⁵²) allra främst på grund av likheterna i färgskala. För om jag även här ska uppehålla mig vid materiella aspekter i uttrycket är Friedrich färgskala (bild 2:5 och bild 2:6) betydligt närmare Fries senare verk, dvs. tiden runt *Listening* 2001 och där



2:3
&
2:4

2:5

⁵¹ Peter Frie *Skyarna* (Stockholm, 2004), s 5.

⁵² William Vaughan: "Friedrich, Caspar David" Grove Art Online. Oxford University Press, [9/12-07], <http://www.groveart.com.ludwig.lub.lu.se/>.

efter, än jag tycker Turners och Constables är. Detta är för mig på grund av den oundvikliga påverkan som Frie fått av sina verks färgskala under 1980-talet, exv. i boken *Peter Frie Paintings*, som om han runt 2000 har återgått allt mer till denna färgskala.

Det är också en fråga att ställa sig, varför författarna inte refererar till Friedrich. Både Knott och Kreuger nämner Friedrich men återkommer inte till honom senare.⁵³ Turners och Constables konst är för mig mer landskapsmåleri, i bemärkelse att likna en tidig impressionism och en reaktion på den vaknande moderniteten under dessa konstnärers tid. Friedrichs verk är i jämförelse målningar i bemärkelsen att vara romantiseringar av naturen som en källa till andlighet och självrannsakan.

När det kommer till ikonisk nivå med Friedrich förmedlar hans verk för mig en känsla av litenhet inför naturen. De människogestalter Friedrich placerar i

naturen eller den mänskliga närvaron i naturen, översköljs eller äts upp av naturens storhet (bild 2:7). Jag påstår att i jämförelse har Frie placerat betraktaren i Friedrichs människogestalters plats. Genom att placera det ”vita fältet” framför betraktaren gör Frie betraktaren medveten om att det verk denne har framför sig, att landskapet och tavlan, är en illusion.

I Friedrichs landskap har betraktaren ofta sällskap av en eller flera gestalter som betraktaren kan identifiera sig med, och därför inte helt tappa fotfäste i den värld gestalten står i. Betraktaren kliver in i en roll där denne ska relatera till gestalternas känslor inför naturen och således leder in betraktaren i landskapets

värld. Vad denna roll innebär är däremot olika beroende på betraktarens tidsperiod. I Fries verk, och särskilt i *Listening*, är betraktaren istället utelämnad. Utan att ha en tydlig gestalt att identifiera sig själv med har betraktaren endast sig själv att vända sig till.

Är det av denna anledning som författare så ofta koncentrerar sin analys på ”landskapet” i

⁵³ Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 7.



2:6



2:7

Fries verk? För att de inte vill vända sig till sig själv och finna betydelsen av ”det vita” inombords? Jag kommer inte att kunna svara på vad dessa författare känner men frågan är viktig att ta ställning till som betraktare.

2.1.3 Sammanfattning av Intertextuella tolkningar

Jag ska inte gå in på detta närmare eftersom det är formalistiska aspekter, likheter i motiven, dvs. intertextualisering genom ikonisk nivå. För återigen är intertextualisering ingen fullt tillfredsställande metod för mig när det kommer till *Listening*, främst av två åtföljande orsaker. För det första måste jag definiera *Listening* som en landskapsmålning och det gör jag nu inte. För det andra måste jag brottas med problem som vilken relation Frie har till tidigare konstnärer och hur detta har påverkat honom.

Även om jag vet att Frie har kommit i kontakt med dessa ovanstående konstnärer, vad har detta för betydelse för verken? Kreuger beskriver hur han många gånger besökt den fasta utställningen om William Turner på Tate Gallery i London.⁵⁴ För henne blir detta en bekräftelse och ett argument för deras likheter. Men jag anser det inte vara ett argument för att Frie fortsätter i de ”gamla mästarnas” fotspår.

Dessa ovanstående författare vill gärna jämföra Frie med Turner och Constable i ett positivt syfte men för mig blir oftast resultatet snarare negativt. Det är som att Frie endast kan uppskattas om han är en del i någon kategori under konsthistorien, och att det således är en ära att jämföras med föregångare som Turner och Constable. Som om att Frie på något sätt måste hävdas för att få bekräftelse inom konstvärlden.



Det är orättvist mot konstnären att endast avfärda dennes eget inflytande på sitt konstnärskap på detta vis. Ex. citerar jag följande från Kreuger: ”Det finns många konstnärer som representerar det äldre landskapsmåleriet, men jag tycker Fries målningar har mest anknytning till William Turners målningar.”; och ”Stämningmålaren Prins Eugen [...] är en annan konstnär som kan ha inspirerat Frie i hans sätt att måla.”⁵⁵ Jag föredrar inte detta sätt att placera in en konstnär i ett fack eller färdig kategori, även om detta har gjorts genom i stort sett hela konsthistorien. Det är nästan självklart att konstnärer inspireras i sin verksamhet av andra konstnärer men det är däremot faktiskt inte för magstarkt att påstå att varje konstnär är unik. Att bemöta en

2:8

⁵⁴ Charlotte Kreuger, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare* (Stockholm, 2004), s 23.

⁵⁵ *ibid* s 23, 25.

konstnärns verk endast genom en jämförelse med andra konstnärers verk är som att redan ha nedvärderat den förras verk som mer eller mindre kopior eller efterapningar.

Dessutom får jag inte ut allt ur verket om jag bara ser på konstnären eller dennes intention, att endast koncentrera sig på en del av verket och inte se verket som en helhet med alla dess möjliga tolkningar för en betraktare. Det är min uppfattning att det är ”du och konstverket” som är viktigast, inte nödvändigtvis allt annat runt omkring. ”Vad händer mellan ’dig och konstverket?’” är för mig den främsta frågan i en tolkning, där finns mest att hämta för en betraktare.

Min uppfattning springer här ur mitt intresse för det ”vita fältets” närvaro. ”Det vita” leder till en annan uppfattning av verket *Listening* än om jag fokuserat på landskapet. Istället för en landskapsmålning ser jag snarare ett surrealistiskt uttryckssätt. Jag kan inte komma undan från detta men det är inte heller något jag vill komma undan eller tänker avfärda utan en grundlig analys. Ja, det är i det ”vita fältet” som jag ser målningens ”betydelser”. Det finns där av en anledning och skulle inte nödvändigtvis behöva vara där om det inte betydde något. Men samtidigt ser jag inte betydelsen endast genom det ”vita fältet”. Utan det har en kontrast mot och relation till landskapet ovanför.

2.2 Peter Frie – konstnärlig utveckling

Det har framkommit under mitt arbetes gång att Peter Fries landskapsmåleri växte under 1990-talet till den form som Jeremy Lewison skriver om 1998. Det är dunkla och murriga landskap, ibland med ett tydligt föremål som exv. ett träd och ofta ser man tydliga referenser till exv. skånskt gult rapsfält. Dessa landskap kan mycket väl användas i en intertextualisering med, för mig, förhållandevis acceptabla referenser till Turner och Constable. Här främst genom färger och former men fortfarande inte innehållsmässigt, vilket nämndes ovan. Jag får här uppfattningen att de ”vitmålade” träpanelerna som flankerar landskapen står för något annat än i *Listening* och dess formspråk några år senare.

Runt 2002 och fram till 2007 ser jag ett formspråk där dessa ”vita” träpaneler blivit en del av duken och i vissa fall får allt större del av duken än landskapets färger, exv. *SKY 01. 08*.⁵⁶

Listening ligger i en brytpunkt mellan dessa två tidpunkter. Detta verk har inte vitmålade träpaneler runt landskapet på duken utan ”det vita” är en del av dukens bildyta.



2:9

⁵⁶ Peter Frie *Skyarna* (Stockholm, 2004), s 13.

”Det vita” är en del av dukens bildyta men tar inte upp mer plats än landskapet. Det finns där men det har inte samma funktion det har i verken från 1990-talet respektive 2002 och framåt.

Under Fries verksamhet under 1990-talets mest förekommande bilduttryck är det som om Frie ”ramar in” landskapet, som ett fönster eller port. De senare målningarna, efter 2002, är som ”blixtlås” över bildytan. Teorin om att Frie vill förmedla sina minnens landskap går att applicera om man vill göra det, på dessa två tidpunkter i hans verksamhet. Det skulle kunna argumenteras att betraktaren av 1990-talets verk får möjlighet att se in i Fries minne som genom ett fönster. 2002 och senare får verkens bildyta en form av att vara en bit av ett minne ut smetat på en duk (se även sammanfattningen av kapitel 1).

Det förklarar dock inte Fries byte av bildspråk där mellan 1990-talets slut och 2000-talets början. Det förklarar inte det ”vita fältet” i *Listening*. Återigen, en intertextuell tolkning behandlar i detta fall endast en del av bildytan, dvs. motivet, och ser inte på verket som helhet.

Det kan vara möjligt att det är konstnärens uppfattning av verket som är viktigast i tidigare verk som de runt 1995-98, dvs. minnen av landskap från Fries vistelse i naturen med sin

döende mor. Det ”vita fältet” här är en ram och avskärmar landskapet från omgivningen och verkets kontext för att betraktaren ska kunna komma in i det, som ett fönster och senare som en port allteftersom storleken höjdes. Men i de senare målningarna 1998-2007 får ”det vita” en del av själva bildytan, det är inte material som satts ihop utan är en hel duk. Jag får en känsla av ett inslag av



surrealistiskt drömlandskap blandat med romantikens storslagna natur och detaljrikedom (se även nedan). Det ”vita fältet” har fått lika stor vikt i uttrycket av verket som landskapsmotivet, och inte endast som inramning för att framhäva målningen utan har en betydelse som för mig är av mer intresse än landskapet. Det är inte längre konstnärens uppfattning av verket som kan förklara betydelsen av verket utan det är betraktaren som lämnas ensam.

2:10

Det ”vita fältet” stör harmonin och stillheten som Fries målningar har. Jag kan inte undgå från ”det vita” och återkommer till detta hela tiden och dess betydelse. Det aktiverar betraktaren vare sig den vill det eller ej, till att fundera över vad detta ”vita fält” betyder. Eftersom man inte vet konstnärens uppfattning när man ställs inför verket för första gången, får man ta till sina egna erfarenheter. Gå in i sig själv för att finna en möjlig betydelse.

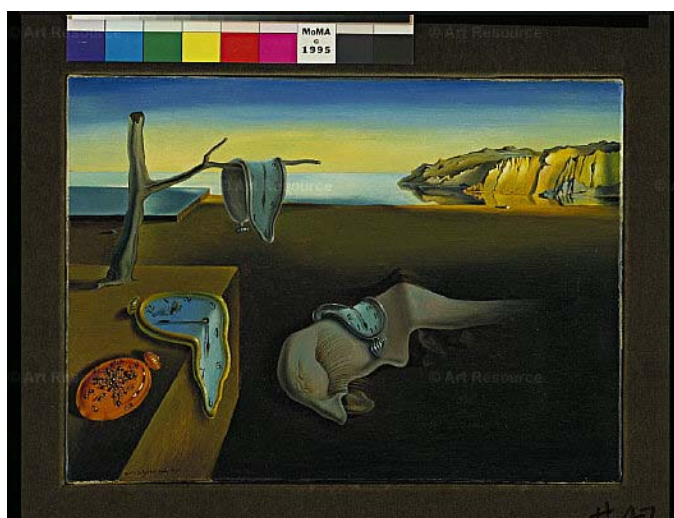
2.3 Det ”vita fältet” – surrealism

Kreuger skriver att ”Turner gick från alltmer mystiska landskap till naturtrognare landskapsskildringar. Detta verkar Frie också vara på väg att göra.”

Hennes slutsats här kan jag inte instämma i utan jag uppfattar det snarare tvärtom. Fries landskap blir allt mer anonyma och skiljer sig inte sinsemellan i några större färgmässiga skillnader. Dessutom lägger Frie till ett allt större abstrakt ”vitt fält”.

Det är överkligheten och det undermedvetna i surrealismen jag syftar på här. Fries verk är som en blandning av Friedrich ”verklighetstrognare” detaljrika landskap, och Salvador Dalis (1904-1989)⁵⁷ surrealism med långa vyer och ett drömlandskap där inget ser ut som i verkligheten, dvs. det är som om man befinner sig i en dröm och det går inte att förklara.⁵⁸

Jag tänker här dra en parallell till Dalis *Minnets envishet* (bild 2:11), från 1931.⁵⁹ Istället för förvridna föremål från verklighetens referensram är Fries verk helt tomt på referenser, mer än landskapen och dessa får allt mindre betydelse ju mer Fries verk utvecklas. I



2:11

Minnets envishet ser betraktaren de båda tydliga referenserna i landskapet och

klockorna men möts nästan samtidigt av dessas förvridna okonventionella tillstånd. I Fries

Listening ser man tydligt en referens till landskap men samtidigt möts man av ett abstrakt ”vitt fält” utan tydlig referens.

Det är detta som jag menar är surrealism i Fries verk när det ”vita fältet” gör sig påmint. Det ”vita fältet” är en gåta som betraktaren måste kämpa och därmed aktivera sig själv för att lösa. Verkets ikoniska betydelse uppenbarar sig inte genast i en enda tydlig referens när betraktaren ser på verket. Detta utmanar i nutidens informationsflöde utan stopp, där jag får uppfattningen att allt ska vara tillgängligt alltid och för alla. Det ”vita fältet” är ett andrum där inte verkets motiv bestämmer vad betraktaren ska tycka utan låter denne göra som den vill.⁶⁰ Detta syfte verkar också vara det grundläggande för Frie när han ogärna kommenterar sina

⁵⁷

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=2&FP=27836548&E=22SIJMY5LUR6N&SID=JMGEJNDWQUX1P&Pic=2&SubE=2UNTWANR5D9U>, 6/1-08, 13:43.

⁵⁸ Janson, *History of Art*, 6:e rev. uppl. (Upper Saddle River, New Jersey, 2004), s 831-832.

⁵⁹ <http://www.disajn.com/read.asp?ID=72>, 19/11-07, 17:08.

⁶⁰ *Peter Frie Skyarna* (Stockholm, 2004), s 7.

verk och det verkar som att han vet att det kommer att finnas en betraktare han inte vill påverka med några kommentarer.

Så varför finns då de ”vita fälten” i hans verk? Nej, inte som port eller ram vilken ramar in landskapet som ett fönster. Det är inte något som ska leda oss in i Fries drömvärld av landskap. Utan det finns där hos betraktaren, något som är i vägen för att denne ska kunna komma in i landskapet. Även om Frie menar att han kanske målar minnen har betraktaren inte tillgång till landskapet eftersom denne aldrig exakt kan veta konstnärens intention. För jag ser i det att Frie ogärna talar om betydelsen av sina verk, att han inte vill påverka betraktaren. Jag får en känsla av att det finns en annan intention med hans verk än endast ”Minnets landskap”, som främst har att göra med närvaron av det ”vita fältet” och närvaron av en betraktare.

3. Sammanfattning

Jag visade först fram min egen tolkning av *Listening* som en möjlig tolkning och utifrån den har jag arbetat med att finna vad andra skribenter har skrivit om främst det ”vita fältet” i *Listening*. Jag har härmed visat en problematisering av vad texter omkring konstverk påverkar betraktarens tolkning, och hur det kan begränsa och kväva betraktarens egen uppfattning av verket. Exv. hur Jeremy Lewisons uppfattning från 1998 har påverkat Marie Luise Knott och Charlotte Kreuger i deras texter från 2004. De har alla referenser till landskapsmåleri och skriver om Fries verk i jämförelser med andra konstnärer från konsthistorien (se kapitel 1).

Jag har försökt att visa hur intertextualisering på detta sätt inte är helt tillfredställande för alla Fries verk. Framför allt genom att visa upp tidigare verk av Frie, från exempelvis 1980-talet och 2001 som båda ligger i tider mellan dessa författares fokuserande analys. Jag har även visat på brister i författarnas analyser, i deras jämförelser med William Turner och John Constable, och erbjudit Caspar David Friedrich som mer givande jämförelse. Utifrån *Listening* visar jag hur det ”vita fältet” betyder något annat som saknar referenser i denna intertextualisering med landskapsmåleri som främsta utgångspunkt. Genom en jämförelse med ett surrealistiskt verk av Salvador Dali, beskriver jag hur det ”vita fältet” är något abstrakt som finner sin betydelse hos varje individuell betraktare och är högst subjektivt vad det har för inverkan på respektive betraktare (se kapitel 2).

4. Källförteckning

Tryckta källor:

- Janson, H. W.; Janson, Anthony F., *History of Art*, 6:e rev. uppl., Pearson Education, Upper Saddle River, New Jersey, 2004
- Knott, Marie Luise, ”Moln och Landskap” ur
Peter Frie Skyarna, Galleri Lars Bohman, Stockholm, 2004
- Kreuger, Charlotte, *Peter Frie. En nutida landskapsmålare*, Stockholms universitet, 2004
- Lewison, Jeremy, ”Minnets landskap” ur
Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998
- Lübcke, Poul (red.), *Filosoflexikonet*, Forum (Stockholm 1988), Uppsala, 2004
- Peter Frie Paintings*, edition Lars Bohman, Stockholm, 1983
- Sjölin, Jan-Gunnar, (red.), *Att tolka bilder*, Lund: Studentlitteratur, 1998.
- Valjakka, Timo, *Arbetsnamn: Sommarnatt*, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki, 1993

Otryckta källor:

- Art Resource | Fine Art Stock Licensing, 6/1-08 13:43,
<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=2&FP=27836548&E=22SIJMY5LU R6N&SID=JMGEJNDWQUX1P&Pic=2&SubE=2UNTWANR5D9U>
- Buzzle.com, 6/1-08, 13:57, <http://www.buzzle.com/articles/richard-wilson-english-landscape-painter.html>
- Konstvärlden & disajn, 19/11-07, 17:08, <http://www.disajn.com/read.asp?ID=72>
- Galleri Lars Bohman, 6/1-08 13:38,
http://www.gallerilarsbohman.com/artist.asp?art_name=Frie
- Michael Pidgley: "Constable, John" Grove Art Online. Oxford University Press, [9/12-07],
<http://www.groveart.com.ludwig.lub.lu.se/>
- Cecilia Powell: "Turner, Joseph Mallord William" Grove Art Online. Oxford University Press, [9/12-07], <http://www.groveart.com.ludwig.lub.lu.se/>
- William Vaughan: "Friedrich, Caspar David" Grove Art Online. Oxford University Press, [9/12-07], <http://www.groveart.com.ludwig.lub.lu.se/>

5. Bildförteckning

Inledning

- Bild Inl:1 – Peter Frie – *Listening* (2001), tagen av Therese Sjören 2007-10-13
- Bild Inl:2 – Paint-bild

Kapitel 1

Bild 1:1 – Peter Frie – *Listening*, tagen av Therese Sjören 2007-10-13

Bild 1:2 – Peter Frie – *Grass in Blue Vase*, 1986, hämtad från

http://www.ccagalleries.com/Grass_in_Blue_Vase_by_Peter_Frie.html, 27/11-07, 12:41

Bild 1:3 – Peter Frie – *Apples*, 1986, hämtad från

http://www.ccagalleries.com/Apples_by_Peter_Frie.html, 27/11-07, 12:41

Bild 1:4 – Peter Frie – *Orito*, 1966, olja på duk, 60 x 80 cm, hämtad ur Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998

Bild 1:5 – Peter Frie – *Landskap*, 1992, olja, trä ca 33 x 36, hämtad ur Valjakka, Timo, *Arbetsnamn: Sommarnatt*, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki, 1993

Bild 1:6 – Robert Lucander – *Untitled*, 1992, målad faner, 40 x 30, hämtad ur Valjakka, Timo, *Arbetsnamn: Sommarnatt*, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki, 1993

Bild 1:7 – Peter Frie – *Himmel och Land # 1*, 1997, olja på duk/trä, 313 x 193 cm, hämtad ur Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998

Bild 1:8 – Peter Frie – *Vägen*, 1961, olja på duk. 52 x 62 cm, hämtad ur Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998

Bild 1:9 – Peter Frie – *Orito*, 1966, olja på duk, 60 x 80 cm, hämtad ur Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998

Bild 1:10 – Peter Frie – *Blue Morning*, 1986, hämtad från

http://www.ccagalleries.com/Blue_Morning_by_Peter_Frie.html, 27/11-07, 12:41

Bild 1:11 – Peter Frie – *Landskap*, 1997, mediamix på papper, 15 x 10 cm, hämtad ur Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998

Bild 1:12 – Peter Frie – *Norskt Landskap # 9*, 1997, olja på duk på trä, 122 x 120 cm, hämtad ur Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998

Kapitel 2

Bild 2:1 – William Turner - *Rain, steam, and speed*, olja på duk, 90,8 x 121,9 cm, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=206&FP=36311719&E=22SIJMYKBBNN5&SID=JMGEJNDOFUT8C&Pic=139&SubE=2UNTWAGDHM1R>

Bild 2:2 – William Turner - *The Temeraire towed to her last berth (aka The Fighting Temraire)*, olja på duk, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=206&FP=36311719&E=22SIJMYK>

[BBNN5&SID=JMGEJNDOFUT8C&Pic=115&SubE=2UNTWAWNXXFF](http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=126&FP=36311925&E=22SIJMYKBBPP9&SID=JMGEJNDOFUT8C&Pic=115&SubE=2UNTWAWNXXFF)

Bild 2:3 – John Constable - *The Gleaners, Brighton, 1824*, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=126&FP=36311925&E=22SIJMYKBBPP9&SID=JMGEJNDOFUZDJ&Pic=78&SubE=2UNTWAGXJ6X2>

Bild 2:4 – John Constable - *Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds, 1823*, olja på duk, 87.6 x 111.8 cm, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=126&FP=36311925&E=22SIJMYKBBPP9&SID=JMGEJNDOFUZDJ&Pic=61&SubE=2UNTWAWN5ZDT>

Bild 2:5 – Caspar David Friedrich - *Drifting Clouds, 1821*, olja på duk, 18,3 x 20,4 cm, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=84&FP=27824931&E=22SIJMY5LS27T&SID=JMGEJNDWQMIE8&Pic=53&SubE=2UNTWAA0ZC3J>

Bild 2:6 – Caspar David Friedrich - *Moonrise over the Sea, 1822*, olja på duk, 55 x 71 cm, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=84&FP=27824931&E=22SIJMY5LS27T&SID=JMGEJNDWQMIE8&Pic=42&SubE=2UNTWAUGJE@A>

Bild 2:7 – Caspar David Friedrich - *Monk by the Sea, 1809*, olja på duk, 110 x 171,5 cm, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=27823380&E=22SIJMY5LVEJG&SID=JMGEJNDWQMAX9&Pic=1&SubE=2UNTWAATWO3J>

Bild 2:8 – Peter Frie – *Granen, 1988*, olja på duk, 170 x 130 cm, hämtad ur Saastamoinen, Maria Liisa (red.), *Peter Frie Maisema*, Ars Fennica, Helsinki, 1998

Bild 2:9 – Peter Frie – *Maisema, 1998*, olja på duk på trä, 28 x 13 cm, ibid.

Bild 2:10 – Peter Frie – *Sky 20.08, 2005*, olja på duk, 190 x 240 cm, hämtad från

http://www.sculpture.uk.com/artists/peter_frie, 6/1-08, 13:29

Bild 2:11 – Salvador Dali - *The Persistence of Memory, 1931*, olja på duk, 9 ½ x 13”, hämtad från Art Resource | Fine Art Stock Licensing,

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=2&FP=27836548&E=22SIJMY5LUR6N&SID=JMGEJNDWQUX1P&Pic=2&SubE=2UNTWANR5D9U>