

# Situationens logik: bild, plats och funktion

*Hans Hayden*

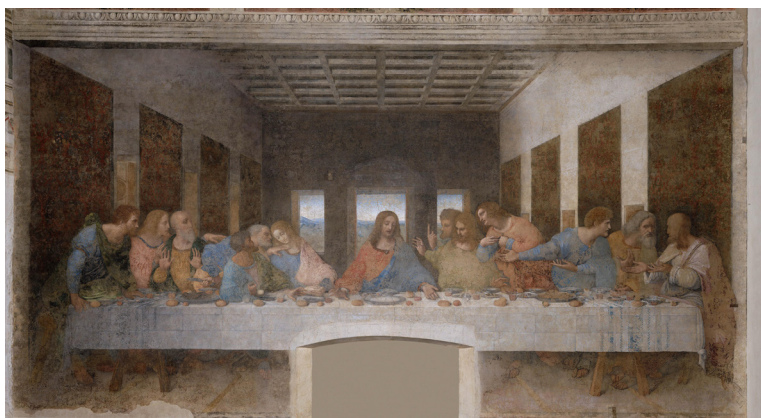
Mötet med ett konstverk innebär alltid att vi befinner oss inför något i ett specifikt sammanhang. Iakttagelsen är aldrig platslös utan *äger* rent bokstavligt *rum*: på ett museum, i en park, framför en dataskärm, i tunnelbanan, i en nedsläckt föreläsningssal, i läsningen av en bok. De flesta konstverk ser vi inte heller i original utan som reproduktioner i olika medier, vanligen som fotografier. När vi talar om ett verk kan vi egentligen inte tänka bort vare sig rummet, oss själva eller medieringen, men ofta är det precis det som sker; vi talar om bilder som om de befann sig i en platslös rymd bortom varje konkret historiskt eller rumsligt sammanhang. Men om vi placerar in bilden i ett sammanhang så måste vi också bestämma vilket sammanhang vi avser: är det i ett rum och i en kontext som den ursprungligen producerades för, eller är det i helt annat sammanhang långt senare då vi möter samma bild i en tidskrift eller på en pralinask? Uttolkaren är alltså den som bestämmer vilket sammanhang som är relevant i den egna tolkningen – och hur det sammanhanget ska definieras och avgränsas.

Men för att detta inte bara ska stanna vid abstrakt tankeexercis så kan vi utgå från en bild. Låt oss ta

---

## Hur du refererar till det här kapitlet:

Hayden, H. 2019. Situationens logik: bild, plats och funktion. I Hayden, H. (ed.) *Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 2. Pp. 143–169. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw.f>. License: CC-BY 4.0



**Bild 1.** Leonardo da Vinci, *Nattvarden*, 1495-98, oljetempera och al secco på puts, 460 × 880 cm, Santa Maria delle Grazie, Milano. Wikimedia Commons. Licens: fri domän (public domain)

en välkänd och mycket omtalad bild: Leonardo da Vincis *Nattvarden*.

Det är en väggmålning som finns på ena kortsidan i ett rektangulärt rum som en gång var en matsal, ett *refektorium*, i Dominikankonventet Santa Maria delle Grazie i Milano. Leonardo arbetade med detta verk under lång tid, mellan 1495 och 1498. Han experimenterade med att kombinera olika tekniker vilket olyckligtvis innebar att målningen ganska snart efter fullbordandet började falla sönder. *Nattvarden* har genom århundraden genomgått ett stort antal restaureringar, den senaste utfördes under ledning av Pinin Brambilla Barcilon mellan 1978 och 1999.<sup>1</sup> På grund av målningens ytterst ömtåliga status har refektoriet omvandlats till ett slutet klimatsäkert museum där besökare bara får vistas 15 minuter åt gången.

Uppenbarligen finns det en markant skillnad vad gäller omständigheterna kring vilken denna bild



**Bild 2.** Refektoriet i Santa Maria delle Grazie så som det ser ut idag. Wikimedia Commons. Licens: CC BY-SA 4.0

betraktades *då* (när den hade utförts) och *nu* (då vi ser den). Skillnaden mellan då och nu har inom hermeneutiken beskrivits som en klyfta. Frågan är: hur ska vi idag kunna förstå hur denna mycket gamla bild en gång uppfattades och tolkades? Ett uppriktigt svar är att vi *inte kan* förstå det, eftersom vi kommer från en annan tid och inte kan sätta oss in i psyket på människor som levde och verkade för mer än 500 år sedan. Men vad vi kan göra är att försöka rekonstruera och förstå själva omständigheterna kring vilket bilden tillkommit – eller med andra ord, villkoren för den ursprungliga tillkomstsituationen. Denna tolkning är ett försök att förstå *Nattvarden* utifrån dess *funktion* i sitt specifika historiska sammanhang.<sup>2</sup> Det innebär att tolkningen aktualiserar bildens relation till rummet och till ett liturgiskt och monastiskt sammanhang, för att ställa frågor kring de konventioner och sociala överenskommelser som

styr bildens möjliga betydelser. De avgörande frågorna är dock varför bilden ser ut som den gör – och varför den alls utfördes?

## Plats och motiv

Målningen av den sista måltiden finns inte i refektoriet av en slump. Inte heller handlar det om ren dekorativ utsmyckning eller om någon enkel matchning av motiv (att en bild av en måltid passar fint i en matsal). Anledningen till att bilden finns i just detta rum är att någon gett i uppdrag att en bild ska målas där. En analys av bilden och dess tillkomst-situation måste därför utgå från följande aspekter: *uppdraget, platsen, motivet och utförandet*.

Konst i äldre tider var inte detsamma som konst idag. Konstnären betraktades vanligen som en hantverkare som tog uppdrag att utföra bilder, reliefer, skulpturer och annat till en beställare. Beställare kunde vara en privatperson, en ämbetsman, en sammanslutning eller en institution. Med undantag för utsmyckning i kyrkor och på offentliga platser, var det en mycket begränsad elit som alls hade tillgång till konsten. Beroende på sammanhang kunde konsten ha en mängd olika funktioner; äldre tiders bilder hade vanligen praktiska och symboliska funktioner utöver de rent estetiska. Ett porträtt kunde exempelvis vara allt ifrån en privat erinran av en person till en officiell representation av en dignitär eller regent. Kyrkor och kloster utsmyckades med bilder som skulle illustrera Bibelns berättelser och helgonlegender eller förmedla moraliska tankeställare. Under den italienska renässansen fick vissa konstnärer en allt starkare social ställning, men det

var till syvende och sist beställaren som bestämde om ett verk kunde godtas och om det uppfyllde hans eller hennes förväntningar.

Beställare av *Nattvarden* var Ludovico Sforza, som gav uppdraget till Leonardo 1494.<sup>3</sup> Ludovico utnämndes till storhertig samma år och blev därmed regent över stadsstaten Milano och en av Europas mäktigaste män. Klosteranläggningen Santa Maria delle Grazie började uppföras 1463 på order av ärkehertig Francesco Sforza, far till Ludovico, och den stod färdig 1497. Arkitekt var Guiniforte Solari, även om vissa delar tillskrivits Bramante som under en period verkade i Milano. Ludovico gjorde sedermera Santa Maria delle Grazie till släkten Sforzas hovkyrka och begravningsplats. Uppdraget att utföra en väggmålning i refektoriet var med andra ord ytterst prestigefyllt och det kom från allra högsta ort.

Eftersom det inte finns några bevarade dokument av beställningen, så vi kan inte veta vare sig ifall vissa detaljer specificerades eller om Leonardo på något sätt avvek från uppdragets formulering. Det var emellertid vanligt vid denna tid att refektorier försågs med målningar av *Nattvarden* så det är på så sätt inget särskilt märkligt med beställningen i sig. Däremot finns visa detaljer i Leonardos utförande som avviker från gängse bildkonvention, något vi snart återkommer till. Men eftersom beställningen bygger på ett juridiskt bindande kontrakt och det inte finns några dokument om någon avtalstvist mellan konstnär och beställare (vilket det gör i andra fall rörande Leonardos vistelse i Milano) kan man sluta sig till att dessa låg inom ramen för Leonardos konstnärliga frihet i motiv och tekniskt utförande.

Bilden visar Jesus i centrum, omgiven av de tolv lärjungarna som är grupperade tre och tre. De kan identifieras dels genom en av Leonardos förstudier till målningen, dels genom en anonym kopia från 1500-talets mitt som anger namnen. Från vänster till höger finns Bartolomaios, Jakob d.y., Andreas, Judas Iskariot, Petrus, Johannes, Tomas, Jakob d.ä., Filippos, Matteus, Judas Taddeus och Simon.<sup>4</sup>

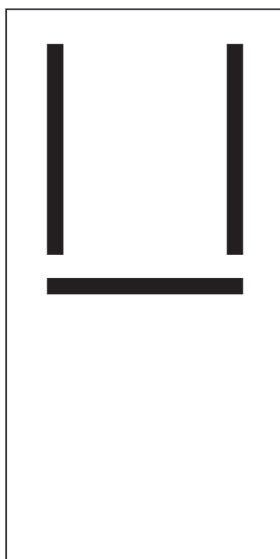
Motivet föreställer en sekvens ur Nya testamentet som beskriver hur Jesus avslöjar Judas förräderi och som återfinns i samtliga evangelierna i lite olika versioner. Den mest mångtydiga och komplexa beskrivningen av detta skede finns hos Johannes och det finns anledning att anta att den var den som Leonardo utgick ifrån. Där står det: "När Jesus hade sagt detta skakades han i sitt innersta och vittnade: 'Sannerligen, jag säger er: en av er kommer att förråda mig.' Hans lärjungar såg på varandra och undrade vem han menade" (Joh 13:21-22). Jesu ord utlöser förvirring och misstro bland lärjungarna, som inte kan acceptera att en av dem faktiskt ska förråda mästaren. Leonardos *Nattvarden* visar ögonblicket efter det att Jesus uttalat orden "en av er kommer att förråda mig". Lärjungarna reagerar på olika sätt, alltifrån bestörtning, tvivel, sorg, vrede – och skam. Redan här kan man se hur han skapade någonting nytt i förhållande till traditionen. I alla äldre nattvardsskildringar så *talat* Jesus, men i Leonardos bild *har han talat* och vad vi ser är och effekten av det sagda.<sup>5</sup>

Men motivet "Nattvarden" kan innehålla två helt olika men centrala moment: förutom Judas förräderi även *Nattvardens instiftande* (det vill säga det sakrament då brödet blir till Kristi lekamen och

vinet till hans blod). Oftast skiljs dessa båda aspekter av den sista måltiden åt. Nattvardens instiftande finner man vanligen i altarbilder i kyrkor, medan Judas förräderi uppträder i refektorier och på andra platser. Enligt flera forskare kan man dock förstå Leonardos nattvardsskildring som en kombination av dessa båda motiv. Bildens uppenbara handlingsmoment är förstås förräderiet. Men studerar man Jesus händer så tycks hans högra hand vara i färd med att gripa efter något, medan den vänstra gör en inbjudande gest till vad som finns på bordet: brödet och vinet. Både Jesus och Judas gör en likartad rörelse med sina händer, som skulle kunna anspela på den passage där Jesus pekar ut förrädaren genom att doppa en brödbit och överrätta den till honom (Joh 13:26). Kanske är det så, som exempelvis Leo Steinberg hävdar, att Leonardo vävt samman två handlings- och tidsmoment: att han mitt i de känslofyllda och dramatiska effekterna av de uttalade orden om förräderiet pekar framåt mot människans väg till frälsning.<sup>6</sup>

## Bilden och rummet

Grundkompositionen är ett avlångt bord med Jesus och lärjungarna samlade på ena sidan. Detta är en komposition som återkommer i så gott som alla Nattvardsmålningar som utfördes i klostrens refektorier under 1400-talet. Här finns en tydlig skillnad mot äldre nattvardsbilder där Jesus och lärjungarna ofta satt (eller låg, som texten säger) på ett mer realistiskt sätt runt om ett bord. Anledning till denna egenartade komposition är av praktisk art. Refektoriernas bilder var avsedda att betraktas



**Bild 3.** En principskiss över refektoriets möblering utifrån Leo Steinberg rekonstruktion i “Leonardos Last Supper”, *The Art Quarterly*, vol. 36, 1973:4.

under måltiderna, där bildens bord slöt möbleringen av det reella rummets tre andra bord. På refektoriets andra kortvägg finns en framställning av *Korsfästelsen* av Donato da Montorfano, färdigställd 1495.

Leonardos målning är mycket omsorgsfullt uppbyggd utifrån ett linjärt centralperspektiv. Alla ortogonaler strålar samman i flyktpunkten som är placerad vid Jesu högra öga. Rent kompositionellt innebär det att Jesus framhävs som bildens och motivets centrum. Kanske kan man också tänka sig en symbolisk betydelse. Enligt den matematiska teorin bakom centralperspektivet så innebär flyktpunkten oändligheten. Alla bildens element regleras utifrån denna punkt och centralperspektivet reglerar alla delar utifrån en styrande princip. Perspektivet är i

Leonardos nattvardsbild inte bara ett instrument för att skapa illusionen av ett rum bakom bildytan, utan också ett redskap för att skapa en relation mellan bildrummet och det reella betraktarrummet. Studerar man bildrummet i relation till refektoriet så är det uppenbart att Leonardo på ett utstuderat sätt anpassat bilden till rummet.

Men som många forskare framhållit, förekommer inkonsekvenser och avvikelser i bilden. Bordet är exempelvis för litet; om alla satte sig ned skulle de inte få plats. Men tack vare denna "felaktighet" har Leonardo tillförd något nytt i bilden: där alla tidigare nattvardsskildringar visat upp lärjungarna som tämligen passivt sittande vid bordet, framhålls här dynamiken i deras diskussioner. Även perspektivet tycks vara skevt. Leon Battista Alberti var den som kodifierade teorin om det linjära centralperspektivet i sin traktat om måleriet, *Della Pittura* från 1435. Där framhöll han att blickpunkten skulle befinna sig på samma höjd som betraktarens öga, men i fallet med *Nattvarden* så befinner sig blickpunkten mer än dubbelt så högt upp som en normallång betraktare. Den första kända målning baserad på centralperspektivet, Masaccios *Treenigheten* i Santa Maria Novella i Florens, löste en liknande problematik genom att placera flyktpunkten extremt lågt, i bildens nederkant. Därmed får betraktaren som ser bilden underifrån, intryck av att skåda in i ett rum som fortsätter bakom väggytan. Men enligt konstvetaren Martin Kemp frångår Leonardo en sådan doktrinär tolkning av perspektivet för att kunna framställa bildens handling med större klarhet.<sup>7</sup>

Enkelt uttryckt kan man säga att Leonardo var tvungen att överge centralperspektivets princip för

att kunna framhäva motivet och dess psykologiska drama. Men syftet var förmodligen större än så. Genom denna avvikelse kan man från alla betraktarpositioner runt om i refektoriet uppfatta bilden tydligt och överblicka dess motiv. Vi ser exempelvis bordet uppifrån trots att vi befinner oss under det. Men relaterar man bildens perspektiv till rummets koordinater, är det ju uppenbart att Leonardo ändå konstruerat bildrummet i förhållande till betraktarrummet. Se till exempel hur subtilt han låtit den högra väggytan i bildrummet vara något ljusare än den vänstra för att på så sätt framhäva illusionen av att väggen reflekterar ljuset från det reella rummets fönster vid tidpunkten för måltiden. Det verkar alltså uppenbart att Leonardo på ett högst utstuderat sätt – *både* genom de perspektiviska överensstämmelserna och avvikelserna – upprättat en relation mellan bildrum och betraktarrum.

Det vore dock fel att tro att det fanns en direkt identifikation mellan bildrummet och betraktarens reella rum – att alla liksom sitter och äter tillsammans. Bordet markerar ett sammanhang mellan bild och reellt rum, men också en tydlig åtskillnad. Beträktaren (munken) får inte tro att han är likvärdig deltagarna i den bibliska historien och bilden finns ganska högt upp på väggytan just för att förhindra illusionen av samhörighet. Bilden betonar alltså på en och samma gång sammanhang och åtskillnad. Varför det? Man kan förstå det som en strävan hos Leonardo att försätta betraktaren i en specifik situation för att leva sig in i handlingen; en situation där två tidsmoment sammanförs: ett därbortom (den bibliska berättelsen där och då) som är åtskilt från men ändå korresponderar med den faktiska situationen (måltidens här och nu).

Därmed förstärks också en annan princip som framhölls av Alberti, kallad *istoria*, och som enligt honom var bildkonstens allra viktigaste grundsats. Detta begrepp har ingen direkt motsvarighet i det svenska språket, men vad Alberti vill framhålla är att den viktigaste uppgiften för en konstnär är att på ett värdigt sätt uppväcka känslor hos betraktaren genom bildens alla delar, genom gester och minspel samt genom helhetskompositionen. Det är alltså konstens uppgift att beröra såväl betraktarens intellekt som hennes känslor.<sup>8</sup> Och det är precis denna uppgift som Leonardo tagit sig an i *Nattvarden*, genom själva bildkompositionen, genom noggranna studier av människans känsloregister och gester, samt genom att skapa en förbindelse mellan bildrum och betraktarrum.

## Bild och konvention

Om man jämför Leonardos nattvardsskildring med andra som producerats sedan mitten av 1300-talet kan man iaktta en avsevärd skillnad: känsloregistret är väsentligt starkare hos Leonardo än hos andra konstnärer. Se t.ex. på Andrea de Castagnos nattvardsmålning som färdigställdes 1450, där lärjungarna mottar beskedet att en av dem är förrädare under närmast lakonisk tystnad. Skillnaden är att Leonardo har skapat ett *drama*. Hans ingång till motivet tycks i grund och botten ha varit av psykologisk art: hur det måste ha känts att vara lärjunge och höra Jesu ord om förräderi.

Här kan man också urskilja en skillnad mellan Andrea och Leonardo i graden av realism och tid, där lärjungarna är del i ett handlingsförlopp de inte kan överblicka och som de inte vet slutet på



**Bild 4.** Andrea del Castagno, *Nattvarden*, 1445-50, fresk, 453 x 975 cm, St. Appolonia, Florens. Wikimedia Commons. Licens: fri domän (public domain)

(de har ju inte läst Nya testamentet, de medverkar i det). Leonardo, vars studier av naturen och människorna gränsade till besatthet, har ingående betraktat människor i det samtida Florens och Milano – på krogen, på torget, ute på fältet, i bekantskapskretsen – för att utröna hur människor betar sig, grimaserar och gestikulerar i olika känslolägen. Han ger själv råd till blivande konstnärer att ständigt iaktta och avbilda människor i omgivningen för att lära hur känslorna tar sig uttryck i hennes mimik, kroppshållning och gestik.<sup>9</sup> Dessa iakttagelser har Leonardo sedan transponerat till sin målning.

Gentemot lärjungarnas upprörda känslor finns Jesu lugn. Han känner sitt öde och har accepterat det; han vet att han måste offras för att ge mänskligheten möjlighet till frälsning i ett nytt förbund med Gud. Jesu upphöjda lugn kommer sig också av att han befinner sig i en annan tidszon: gentemot lärjungarnas *historiska tid* placeras här den gudomliga uppenbarelsen *bortom tiden*. Förstår man motivet

på så sätt kan man också iaktta betydelsen hos en detalj. Hos Andrea – och i alla andra nattvardsbilder i refektorier som producerades under 1400-talet – sitter Judas Iskariot framför bordet. Han är alltså tydligt åtskild från Jesus och övriga lärjungar. Man kan fråga varför.

I en på sin tid omtalad analys av målningen, menade konstvetaren Heinrich Wölfflin att Leonardo gjort denna förändring från traditionen för att skapa en mer homogen bildstruktur. Detta stämmer förvisso, men denna förändrade placering av Judas har en mer omfattande innebörd än så. För att kunna spåra den måste man fråga sig vilken betydelse och funktion Judas har i berättelsen och hur det påverkar Andrea och Leonardos bilder.

I Bibeln fyller Judas en helt central funktion, för utan honom skulle inte Guds verk att offra sin son ha kunnat fullbordas. Jesus säger till Judas ”Gör genast vad du skall göra!” (Joh. 13:27). Här uppmanas alltså Judas att utföra sitt förräderi. Men samtidigt beskrivs på samma ställe att Satan for in i Judas då han sålde ut sin mästare och Jesus talar i ett annat evangelium om att straffet för den som utfört förraderiet kommer att bli så fruktansvärt att han önskar att han aldrig blivit född (Matt 26:24). Det kan tyckas att Judas råkar väldigt illa ut då han bara gör vad som förväntas av honom men ändå straffas. Men kanske poängen är själva dubbelheten, där Judas visserligen behövs för att föra den gudomliga planen till sin fullbordan, men där han i sig egen historiska situation ändå har ett val – där han av girighet begår den största av synder. Ingen av de andra lärjungarna förstår att det är just Judas som är förrädaren, men Gud vet.

Hos den bildkonvention som Andrea verkar i är själva åtskiljandet och identifikationen det centrala. Ingen behöver tvivla på var Judas befinner sig – framför bordet, utan gloria. Denna bildformel går tillbaka på Taddeo Gaddis fresk i refektoriet i St. Croce i Florens från c:a 1360. Tittar man på Leonardos bevarade förstudie, så framgår det att även han till en början arbetat utifrån traditionen med en isolerad Judas framför bordet. Men något fick honom att ändra sig. Vad händer då när Judas placeras bakom bordet? En sak är uppenbar: Judas blir svårare att identifiera. Han befinner sig tillsammans med de andra, vid samma bord där ingen har någon gloria. Vissa har hävdat att Leonardo gjort en profan målning där han som vetenskapsman excellerat i psykologisk observation. Men man kan snarare hävda att han använt sin vetenskapliga hållning för att *förstärka* det religiösa budskapet.

Dramatiken handlade ju som sagt om lärjungarnas bestörtning inför Jesu ord eftersom de inte vet vem som är förrädaren. Endast en i rummet vet vem det är: Guds son som känner till den framtida handlingen. Judas ansikte är beskuggat, han reagerar inte med bestörtning utan han tycks i detta ögonblick uppfyllas av den onda handling han snart ska utföra. Och det är just på denna punkt som bildens retorik är som starkast, när den vänds ut till munkarnas måltidsrum med budskapet: ta dig i akt! Dina synder kanske inte syns och de kommer kanske aldrig uppdagas, men Gud ser in i ditt hjärta, han känner dina handlingar. Här och nu har du ett val där du avgör vilken väg du tar. Bildens komposition och perspektivets genomtänkta relation till refektoriet gör att retoriken får maximal räckvidd.

Detta är ju minst sagt ett hårt budskap. Man kan fråga sig varför det alls återfinns i en bild som utsmyckar en matsal i ett kloster?

## Bildens funktion

För att kunna besvara en sådan fråga måste vi relatera den specifika situationen till ett mer övergripande historiskt skeende. När vi talar om en övergripande kontext måste vi ändå precisera vad vi menar. Man kan tänka sig många sammanhang som på olika sätt påverkat *Nattvardens* tillkomstsituation: ideal och världsuppfattningar inom ledande skikt bland högrenässansens italienska stater, politisk turbulens som sedermera ledde fram till de italienska krigen, ledande estetiska ideal, tekniska överväganden och bildkonventioner bland tidens konstnärer och beställare, religiösa dogmer och traditioner inom katolska kyrkan i allmänhet och Dominikanorden i synnerhet, etc. Allt detta kan tänkas vara relevanta sammanhang, beroende på uttolkarens val av perspektiv.

I medeltida skildringar ingår nattvarden som inledning till passionshistorien (som berättar om Jesu lidande död och återuppståndelse) men hos Gaddi har motivet kommit att ingå i en svit av bilder som också innefattar livsträdet med korsfästelsen och scener ur Nya testamentet och helgonlegenderna.<sup>10</sup> Placeringen av Andreas nattvardsskildring knyter an till passionshistorien genom de målningar ovanför som skildrar korsfästelsen, gravläggningen, och uppståndelsen. Den förste att isolera nattvardsmotivet från andra bibliska scener var Domenico Ghirlandaio, med sin fresk i refektoriet i Chiesa di

Ognissanti i Florens från 1480. Även hos Leonardo är nattvardsskildringen isolerad från passionshistorien. Det väsentliga med detta är att det sker en förskjutning men också ett tydliggörande av motivets *funktion*, från att inleda passionshistorien till att betona Judas förräderi. Detta förstärks ytterligare hos Leonardo med hans dramatiska skildring av lärjungarnas olika känslolägen.

Ett intressant och mycket konkret försök att relatera den specifika situationen till ett mer övergripande historiskt skeende har gjorts av konstvetaren Gunnar Danbolt. Han frågar sig vilken funktion nattvardsbilden kan tänkas ha i förhållande till de monastiska reglerna och till en mer övergripande kyrkopolitisk kontext. Frågan är: varför dyker det upp nattvardsframställningar som betonar förraderiet i en rad refektorier i italienska kloster under andra delen av 1400-talet? Svaret är enligt Danbolt att det rörde disciplinära problem i klostren. Som orsak till detta anger han dels klostrens förvaltning, dels rekryteringen av munkar.<sup>11</sup> Detta var problem som hade en lång historia, där ett flertal försök att komma till rätta med dem gjorts under åren utan större framgång. Frågan kom upp på konciliet i Konstanz 1414-1418. Detta kyrkomöte har gått till historien för att det redde ut schismen inom den katolska kyrkan om vem som var rättmätig påve, eftersom inte mindre än tre påvar existerade samtidigt vid denna tid. Men det innebar även ett omfattande reformarbete beträffande ledning, organisation och inriktning inom den katolska kyrkan, vilket också innefattade klostren.<sup>12</sup> Här enades man om en reform som dels berörde klostrens förvaltning, dels ställde strängare krav på de noviser som antogs till

klostren. En av de förändringar som genomdrevs var att måltidernas religiösa karaktär inskräpades.<sup>13</sup>

Danbolt konstaterar vidare att Leonardos nattvardsmålning utfördes i ett rum med den praktiska funktionen att tjäna som måltidsrum. Målningens relation till måltidsrummet och dess eventuella praktiska funktion är något som egentligen aldrig behandlats i litteraturen om *Nattvarden*, vare sig hos samtida kommentatorer eller i senare tiders analyser. Giorgio Vasari skriver i mitten av 1500-talet om bildens skönhet, om konstnärens förmåga att förmedla en psykologiskt svår situation, om samtidens beundran av verket och han beskriver en anekdot om hur klostrets prior (föreståndare) manade Leonardo att skynda på arbetet.<sup>14</sup> Men ingenting om rummet och funktionen. Knappt 450 år senare omnämner Martin Kemp rummets funktion i förbigående, då han på ett närmast anekdotiskt sätt beskriver hur donatorn och beställaren Ludovico Sforza vid sina regelbundna besök i klostret satt bredvid abboten och betraktade Leonardos mästerverk.<sup>15</sup> Här beskrivs alltså betraktandet av bilden som ren estetisk kontemplation.

Ett tidigt undantag från denna tradition kan man se hos Goethe som i början av 1800-talet skrev om *Nattvarden* i tidskriften *Über Kunst und Altertum*. Då han tidigare under sina resor själv betraktat bilden, fungerade refektoriet fortfarande som måltidsrum i klosteranläggningen. Goethe inleder sin analys med en omfattande beskrivning av rummets möblering och hur bild och rum samverkade: abboten placerad mitt emot Jesus, munkarna utspridda runt borden på ett sätt som motsvarade lärjungarna i bilden. Han uppmanar sedan läsaren att tänka

sig in i munkarnas situation, då de åt under stilla tystnad och betraktade Leonardos estetiskt mässterliga och psykologiskt inträngande skildring av det ultimata förråderiet, och hur de begrundade att det även bland dem kunde finnas de som förrådde Herren.<sup>16</sup>

Danbolt går dock väsentligt längre än Goethe i sitt försök att beskriva ett annat sätt att se och förstå bilden – i dess plats i måltidsrummet, som en del av måltiden. Hans ställer därför frågan: *vad innebar måltiden för munkarna, vilken betydelse hade den i klosterlivet?*

Dominikanorden följde Augustinus regel från 300-talets mitt. Där står det: ”Från måltidens början till dess slut, lyssna på det som brukligt är att läsa utan oväsen eller protester mot Skriften, ty du skall inte bara tillfredsställa din fysiska hunger *utan även att hungra efter Guds ord*”.<sup>17</sup> Vid måltiden skulle man alltså inte bara äta utan också lyssna. Ett liknande förhållningssätt, fastän mer utförligt beskrivet, finns i *Regula Sancti Benedicti*, författad av Benedikt av Nursia någon gång vid 500-talets mitt, vilket är den källa Danbolt vänder sig till.<sup>18</sup> Både dessa texter, som har haft ett oerhört inflytande i den katolska världen, syftade till att avpassa och kodifiera hur livet i klostret skulle te sig.

Måltiden var hos båda intimt förbunden med bönen och fastan. Den ingick som en del av det monastiska och liturgiska tidsschema (*Horarium*) som styrde det dagliga livet på klostret. Detta framgår av regelböckerna och samma sak gäller än idag inom dessa ordnar. Under medeltiden såg det dagliga schemat ut på ungefär samma sätt inom alla kloster runt om i Europa, oberoende av årstid eller klimat:

man steg upp klockan två på natten och gick och lade sig vid halv sju på kvällen.<sup>19</sup> Idag ser schemat annorlunda ut och tiderna har skjutits fram c:a tre timmar. Men då som nu utgörs dagsschemat av stationer som reglerar tider för bön, studier, manuellt arbete, rekreation och måltider.

Efter mässan gick munkarna i procession från kyrkan till refektoriet där de intog sina platser och åt under absolut tystnad. En av dem som utsetts till lektor, läste valda delar ur Bibeln, texter av kyrkofäderna eller ur monastisk litteratur. Måltiden hade alltså inte bara den självklara praktiska funktionen att inta föda utan hade även en annan funktion: att fira gemenskapen i munkorden och visa sin trohet till Gud.<sup>20</sup> Måltiden kan därmed förstås som del av en ritual där den liksom de andra stationerna i det monastiska tidsschema har en tydlig *performativ* funktion: den inte bara uttrycker eller speglar de ideal som präglar Dominikanorden (samhörighet med munkorden och trohet inför Gud), den innebär att munkarna varje dag utför och alltså *gör* detta ideal.<sup>21</sup>

Betraktar man refektoriets utformning och dess plats i klosteranläggningen kan man också förstå hur både klosterbyggnaden och munkarnas fysiska rörelse mellan byggnadskroppens olika delar inte bara utgjorde anhalter i klosterlivets schema, utan även utgjorde representationer av klostrets andliga grundval. Konstvetaren Helen Hills har i en studie av napolitanska nunnekloster beskrivit hur klosterrarkitekturen kan ses som en metafor både för disciplinen och nunnornas kroppar. Det är, skriver hon, en arkitektur som grupperade och separerande, och som framför allt innebar en artikulerad fysisk

manifestation av hierarkier och åtskillnad.<sup>22</sup> Man kan förstå arkitekturens roll på ett likartat sätt även vid Dominikankonventet Santa Maria delle Grazie: varje del i en klosteranläggning hade sin specifika plats och funktion, men alla delar ingick i en övergripande struktur med ett överordnat syfte att reglera och förkroppsliga det andliga livets olika funktioner och dess dagliga schema. Man skulle, för att tala med Michel Foucault, kunna hävda att texten, ceremonierna, rörelsemönstret, bildprogrammet och byggnaden alla är delar av en diskursiv praktik – vad han kallade ”det interna talet i institutionen” – vars syfte i detta fall var att reglera klostrets alla verksamheter och disciplinera munkarna.<sup>23</sup> Och det är i detta övergripande sammanhang, i *denna situationens logik*, som Leonardos nattvardsbild fyller sin funktion.

Leonardos målning skildrar sålunda inte bara en historisk händelse i en svunnen tid, en måltid som ägt rum ett och ett halvt millenium tidigare, utan också att Gud existerar bortom tid och rum samtidigt som Gud finns mitt ibland munkarna i ett ”här och nu”. Men om bildens retoriska innehåll pekar ut Guds närvaro så fungerar det även som en påminnelse om förräderiet och varje individs valmöjlighet. Och om det straff som väntar syndaren.

\* \* \*

Augustinus regel är alltså den teologiska grunden för Leonardos målning. Den uppehåller sig på många ställen vid synd och straff och texten har en mycket pragmatisk hållning som utgår från att synder alltid kommer att begås. Straffets funktion är snarast terapeutiskt, att leda syndaren in på rätt

väg för att möjliggöra hans kommande frälsning. Den allvarligaste försyndelsen är då någon försöker skylla över och dölja sitt brott, att inte bekänna sin synd och söka bot och bättring.<sup>24</sup> Och det är ju precis detta som Leonardos målning visar: hur Judas Iskariot sitter med de andra lärjungarna bakom bordet och döljer sitt svek, men att ingenting går att dölja för Gud som ser in i varje syndares själ. Man kan därmed förstå motivet som *en vägvisning*, vars syfte är att leda den som är mottaglig för budskapet bort från synd och fördömelse, fram till frälsning och evigt liv.

På så sätt kan man förstå den kontext som *Nattvarden* är tillkommen i. Beställaren, Ludovico Sforza, kanske inte tänkte sig något annat än en illustration till den bibliska berättelsen likande den som traditionen dittills frambragt, men Leonardo ville annorlunda. Han utvecklade tidigare bildkonventioner och fördjupade förståelsen för den bibliska textens mångtydighet. Idag kan vi, kanske på goda grunder, anta att så är fallet, men vi kan aldrig veta vad konstnären egentligen avsåg – eller hur munkarna uppfattade verket när de iakttog det varje dag i sin matsal. Och vad *Nattvarden* betyder för oss drygt femhundra år senare, på plats i refektoriet eller som illustration, det är en helt annan fråga.

## Noter

1. Se Pinin Brambilla Barcilon och Pietro C. Marani, *Leonardo: The Last Supper*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2001 (1999), för en utförlig fotografisk dokumentation och redogörelse för restaureringsarbetet.

2. Hos den svenska konstvetaren Gregor Paulsson utgjorde situationsbegreppet en konkretisering av hans fältteori och funktionsanalys. Konstnären tänks här ingå i ett dynamiskt sammanhang med omgivningen så som partiklarna i ett fält, där stil och utförande bestäms både av den funktion en bild eller artefakt en gång haft och av den världsuppfattning som manifesterats i den symbolmiljö som präglade fältet. Se t.ex. Gregor Paulsson, "Konstens sociala dimension" (1955), i Sven Sandström (red.), *Konstsociologi*, CWK Gleerup Bokförlag, Lund 1970, s. 13-23, och Gregor Paulsson, "Die zwei Quellpunkte der romanischen Plastik Frankreich: Toulouse und Cluny", i *Festschrift Joseph Gantner*, Formositas Romanica, Huber & Co., Frauenfeld 1958, s. 21-25. För en analys av Paulssons fältteori, se Hans Pettersson (Hayden), *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem* (Diss. Uppsala), Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm och Stehag 1997, s. 158-197. En annan utgångspunkt för denna tolkning är Michael Baxandalls tolkningsmodell, som omtalas i inledningen (*Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven & London 1985) Det intressanta med den är att den erbjuder ett perspektiv som kryper så nära in på objektet och de omständigheter som kan ha påverkat tillblivelsen av ett verk. Denna modell kan ses som en premiss för att beskriva en aktiv relation mellan bild och situation.

3. Pietro C. Marini, "Leonardo's *Last Supper*", i Barcilon och Marani, s. 1. Det är belagt i källorna att Leonardo fick uppdraget, däremot finns inte någon skriftlig dokumentation hur det var formulerat. För en populärvetenskaplig men initierad och läsvärd redogörelse för den historiska kontexten i samband med Leonardos nattvardsbild, se Ross King, *Leonardo and the Last Supper*, New York 2012.

4. Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone books, New York 2001, s. 217 f och 242 f.

Se även Jean Paul Richter (ed.), *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, vol. 1, Dover Books, New York 1970, s. 333 ff och 246 f (§ 665-666).

5. Heinrich Wölfflin, *Den klassiska konsten. En vägledning till den italienska renässansen* (övers. Olof Hoffsten), Hazra, Uppsala 1983 (1899), s. 40.

6. Leo Steinberg, "Leonardo's Last Supper", *The Art Quarterly*, vol. 36, 1973:4, s. 306 ff.

7. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford University Press, London 1989 (1981), s. 196.

8. Leon Battista Alberti, *On Painting* (transl. John R. Spencer), Yale University Press, New Haven and London 1966 (1956/1435), s. 77.

9. Richter (ed.), *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, vol. 1, s. 287 (§ 571).

10. Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, University of Missouri Press, Columbia and London 1982, s. 171-183.

11. Gunnar Danbolt, "Bilde og praxis", i Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen och Tore Nordenstam, *Den estetiske praxis*, Bergen, Universitetsforlaget, Oslo, Bergen, Tromsø 1979, s. 91.

12. För en historik och analys av konciliet i Konstanz, se Philip Stump, *The Reforms of the Council of Constance (1414-1418)*, Studies in the History of Christian Thought, LIII, E.J. Brill, Leiden, New York and Cologne 1994.

13. Danbolt, s. 92 f.

14. Giorgio Vasari, *Berömda renässanskonstnärers liv*, del 1 (övers. Ellen Lundberg Nyblom), Pontes, Göteborg 1984 (1550), s. 265 ff.

15. Kemp (1989), s. 190.

16. Johann Wolfgang von Goethe, "Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of The Last Supper" (1817), i John Gage (sel., ed. and transl.), *Goethe on Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1980, s. 170 f.

17. *The Rule of Saint Augustine. Masculine and Feminine Versions*, (with Introduction and Commentary by Tarsicius J. van Bavel, transl. Raymond Canning), Darton, Longman and Todd Ltd., London 1984, s. 14. Min översättning: "From beginning of the meal to the end listen to the customary reading without noise or protest against the Scriptures, for you have not only to satisfy your physical hunger, *but also to hunger for the word of God.*"

18. *Den helige Benedictus regel* (översättning från latinet med inledning och förklarande noter av Bengt Högberg och Alf Härdelin), Veritas, Stockholm 2008, s. 138 ff.

19. David Knowles, *The Monastic Order in England. A History of its Development from the Times of St Dunstan to the Fourth Lateran Council 940-1216*, Cambridge University Press, Cambridge 1979 (1948), s. 29 f.

20. Danbolt, s. 78.

21. För en mer utförlig introduktion till performativ tolkningsteori, se Malin Hedlin Hayden & Mårten Snickare (red.), *Performativitet*, Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1, Stockholm University Press, Stockholm 2017.

22. Helen Hills, *Invisible City. The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 160.

23. Michel Foucault, *Sexualitetens historia band 1: Viljan att veta*, (övers. Britta Gröndahl, med förord av Per Magnus Johansson), Daidalos, Göteborg 2004 (1976), s. 54.

24. Bengt Högberg och Alf Härdelin, "Regelns innehåll", i *Den helige Benedictus regel*, s. 61.

## Referenser

Alberti, Leon Battista, *On Painting* (transl. John R. Spencer), Yale University Press, New Haven and London 1966 (1956/1435)

Brambilla Barcilon, Pinin & Marani, Pietro C., *Leonardo. The Last Supper*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2001 (1999)

Baxandall, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven & London 1985

Danbolt, Gunnar, "Bilde og praxis", i Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen och Tore Nordenstam, *Den estetiske praxis*, Bergen, Universitetsforlaget, Oslo, Bergen, Tromsø 1979

*Den helige Benedictus regel* (översättning från latinet med inledning och förklarande noter av Bengt Högberg och Alf Härdelin), Veritas, Stockholm 2008

Foucault, Michel, *Sexualitetens historia band 1: Viljan att veta*, (övers. Britta Gröndahl, med förord av Per Magnus Johansson), Daidalos, Göteborg 2004 (1976)

Goethe, Johann Wolfgang von, "Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of The Last Supper" (1817), i John Gage (sel., ed. and transl.), *Goethe on Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1980

Hills, Helen, *Invisible City. The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents*, Oxford University Press, Oxford 2004

Hedlin Hayden, Malin & Snickare, Mårten (red.), *Performativitet, Teoretiska tillämpningar i konstvet-*

- enskap: 1, Stockholm University Press, Stockholm 2017
- Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford University Press, London 1989 (1981)
- King, Ross, *Leonardo and the Last Supper*, New York 2012
- Knowles, David, *The Monastic Order in England. A History of its Development from the Times of St Dunstan to the Fourth Lateran Council 940-1216*, Cambridge University Press, Cambridge 1979 (1948)
- Ladis, Andrew, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, University of Missouri Press, Columbia and London 1982
- Paulsson, Gregor, "Konstens sociala dimension" (1955), i Sven Sandström (red.), *Konstsociologi*, CWK Gleerup Bokförlag, Lund 1970
- Paulsson, Gregor, "Die zwei Quellpunkte der romanischen Plastik Frankreich: Toulouse und Cluny", i *Festschrift Joseph Gantner*, Formositas Romanica, Huber & Co., Frauenfeld 1958
- Pettersson (Hayden), Hans, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem* (Diss. Uppsala), Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm och Stehag 1997
- Richter, Jean Paul (ed.), *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, vol. 1, Dover Books, New York 1970
- Steinberg, Leo, "Leonardos Last Supper", *The Art Quarterly*, vol. 36, 1973:4
- Steinberg, Leo, *Leonardos Incessant Last Supper*, Zone books, New York 2001
- Stump, Philip, *The Reforms of the Council of Constance (1414-1418)*, Studies in the History

of Christian Thought, LIII, E.J. Brill, Leiden, New York and Cologne 1994

*The Rule of Saint Augustine. Masculine and Feminine Versions*, (with Introduction and Commentary by Tarsicius J. van Bavel, transl. Raymond Canning), Darton, Longman and Todd Ltd., London 1984

Vasari, Giorgio, *Berömda renässanskonstnärers liv*, del 1 (övers. Ellen Lundberg Nyblom), Pontes, Göteborg 1984 (1550)

Wölfflin, Heinrich, *Den klassiska konsten. En vägledning till den italienska renässansen* (övers. Olof Hoffsten), Hazra, Uppsala 1983 (1899)

