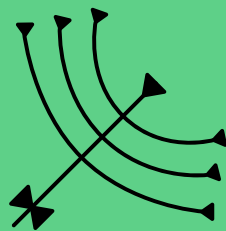


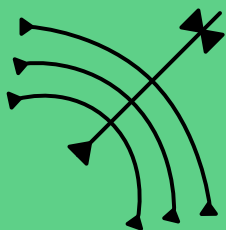


8 november 2025
—19 april 2026

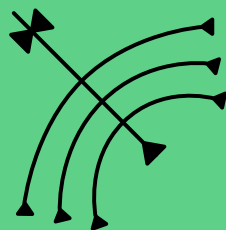


Hål i verkligheten

Dora García, Pablo Picasso och ett gruvjubileum



Kin museum
för samtidskonst



Hål i verkligheten: Dora García, Pablo Picasso och ett gruvjubileum

För sextio år sedan ägde ett märkvärdigt konstförmedlingsprojekt rum i Kiruna: mer än hundra verk av 1900-talets mest hyllade konstnär visades i Kiruna stadshus under rubriken *Picasso i Kiruna*. Konstnären var den då 84-årige Pablo Picasso (1881–1973) och verken hade lånats in från såväl Moderna museet, Nationalmuseum och Göteborgs konstmuseum som privatsamlare. Anledningen till den unika satsningen var att gruvbolaget LKAB firade sjuttiofem år. Vad passade då bättre än att para ihop det statligt ägda företaget, som uppfattades som det moderna samhällets spjutspets, och som då liksom nu dominerade Kiruna, med det konstnärliga avantgardets mest namnkunnige konstnär?

Kin har lånat in sexton av de konstverk som Moderna museet 1965 ställde till utställningens förfogande och som nu alltså gör resan från Stockholm till Sveriges nordligaste kommun för andra gången. Det handlar om fjorton grafiska blad och två bronsskulpturer. Museet har också bjudit in Dora García, född i Valladolid, uppvuxen på olika platser i Spanien och numer bosatt i Oslo där hon är professor på Konstakademiet, att göra en ny produktion från dagens horisont med avstamp i Picasso-utställningen i Kiruna för sextio år sedan. Hennes blick på Picassos verk och på jubileumsutställningen är i högsta grad samtida och tar sig an frågor som konstnärens politiska engagemang, naturresurser, markrättigheter och konstens roll på 2020-talet. Utställningstiteln—*Hål i verkligheten: Dora García, Pablo Picasso och ett gruvjubileum*—är lånat från ett tidigare verk av García som refererar till psykoanalytikern Jacques Lacans (1901–1981) idé om en punkt i tillvaron där språk och mening kollapsar.

Picasso i Kiruna pågick 4–12 september 1965 och genomfördes med ekonomiskt stöd av LKAB och Kiruna kommun. Utan gruvbolagets garantier för försäkringssumman, som var ansenlig, hade utställningen inte kunnat äga rum. Arrangör var Nationalmuseum i nära samarbete med Moderna museet och Norrbottens museum. Från Nationalmuseum var intendent Bengt Dahlbäck, född och uppvuxen i Porjus, djupt involverad. Moderna museet skickade sin intendent och tillika legendariske konstpedagog Carlo Derkert till Kiruna där han bland annat föreläste för gruvarbetarna under deras lunchraster. Utställningen var ett ambitiöst konstförmedlingsprojekt i tidens anda—kulturen skulle spridas till alla samhällsskikt över hela landet och man skapade infrastruktur av olika slag, till exempel centrumbildningar för fotografi och konsthantverk.

Sextio år senare har synen på Picasso förändrats men frågorna om kulturens roll, maktens geografi och konstens möjligheter är fortfarande lika brännande. Genom Dora Garcías arbete blir *Hål i verkligheten: Dora García, Pablo Picasso och ett gruvjubileum* lika mycket en språngbräda för att reflektera över vår gemensamma framtid, som ett sätt att belysa en unik händelse i Sveriges konsthistoria.

Maria Lind

Konstnärspresentationer

Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso—känd som **Pablo Picasso**—kom att bli 1900-talets mest omtalade konstnär. Han blev sinnebilden för den normbrytande moderna konstnären, en ikon vars namn är allmängods. I takt med kändisskapet och genikulten har han också kritiserats för sin objektifiering och sexualisering av de kvinnliga modellerna och för sin kompromisslösa självfixering. Många samtida konstnärer står främmande inför det konstnärsideal som han representerar, inte minst de kvinnliga.

Tillsammans med konstnärsvännen Georges Braque (1882–1963) utvecklade han den kubistiska stilen i Paris i början av 1900-talet. De såg måleriet som ett laboratorium och ville återskapa tankens föreställning om det som setts, inte upprepa vad ögat ser. Delvis inspirerade av afrikanska masker och skulpturer bröt de upp motiven och skildrade dem från flera håll samtidigt vilket under den första fasen—den så kallade analytiska kubismen (1907–1913)—resulterade i målningar där tingens tredimensionalitet skildras som fasetter på en tvådimensionell yta. Den så kallade syntetiska kubismen (1913–1923) betonar bildytan ännu mer och målningarna består av färre men större ytplan.

Född 1881 i Malaga flyttade Picasso som barn runt i Spanien med sin medelklassfamilj varefter hans far konstnären fick nya jobb på olika konstskolor och museer. Sin formella konstutbildning fick Picasso i Barcelona och Madrid innan han flyttade till Paris vid sekelskiftet där han kom att ingå i de bohemiska avantgardekreterna. Utöver att "uppfinna" kubismen var han en av dem som introducerade "collage" som konstform där material från vardagen klistras in i bilden, till exempel bitar av dagstidningar, träfanér och rottingsitsar. Han arbetade också nyskapande med scenografi och kostym, bland

annat för den banbrytande Ryska baletten under ledning av Sergej Djagilev (1872–1929), och med skulptur där han lyfte in färdiga föremål. Under hela sin bana var han ovanligt produktiv och hans verk har associerats till både nyklassicismen under 1920-talet och surrealismen under 1930-talet, trots att han aldrig formellt var en del av den senare rörelsen. Picasso ägnade sig även åt fotografi, poesi och keramik. Efter att ha levt större delen av sitt liv i Frankrike dog han 1973 i Mougins, Provence.

Ett av hans mest kända verk är den svartvita monumentalmålningen *Guernica* från 1937 som skildrar de omtalade terrorbombningarna av den lilla staden Guernica i Baskien. De utfördes av tyska Luftwaffe till stöd för de spanska nationalisterna—som gjort en militärkupp mot den folkvalda folkfrontsregeringen—och för att studera hur man kan förstöra en hel stad från luften och demoralisera befolkningen. *Guernica* skapades särskilt för den spanska paviljongen på världsutställningen i Paris 1937 för att sedan turnera till en mängd olika platser. I Sverige visades den samma år på Liljevalchs konsthall i Stockholm och därefter igen 1956 i Exercishallen på Skeppsholmen, lokaler som senare blev Moderna museet. Den monumentala målningen är en dramatisk komposition och anses vara en av konsthistoriens främsta anti-krigsbilder. Efter många år på Museum of Modern Art i New York kunde den efter Francoregimens fall under 1980-talet föras till Madrid och konstmuseet Reina Sofia.

Picasso arbetade även med grafik under hela sitt liv och de grafiska verken speglar ofta vad han samtidigt sysslade med inom måleriet. Det verkar som om han vände sig till grafiken när han behövde ta sig an ett särskilt problem, till exempel på 1920-talet då han ägnade sig åt klassiska—idealiserande—skildringar av människokroppen. Han lärde sig dock grunderna i etsning i Barcelona redan i slutet av 1800-talet. Under sin första tid i Paris arbetade han med tre serier med etsningar. Medan han köpte sin första tryckpress redan

1907 dröjde det ända till 1919 innan han provade litografi. Under åren 1927–1931 gjorde han etsningar för flera böcker, bland annat Honoré de Balzacs (1799–1850) novell *Det okända mästerverket* och Ovidius (43 f Kr–18 e Kr) *Metamorfoser*. När de unga förläggarna Albert Skira (1904–1973) och Teriade (1897–1983) år 1933 lanserade en ny tidskrift med band till surrealismen, *Minotaure*, var det Picasso som designade omslaget. Senare kom han att skapa ett dussintal etsningar med just minotaur-motiv. Det återkommande tjurfäktningsstemat letade sig också in i grafiken.

I samma veva som Picasso testade nya medier, bland annat fotografi och poesi, använde han också nya grafiska tekniker. Perioden 1927–1937 blev hans mest produktiva när det gäller grafik med närmare tvåhundra femtio blad. Tryckaren Roger Lacourière (1892–1966) i Montmartre, som han började arbeta med 1933, lärde honom den så kallade sockerlyftstekniken med vilken man kan använda penseldrag och teckna svart direkt utan att bygga upp från ljus till mörkt. Trettioalet såg också flera ambitiösa projekt med illustrationer, till exempel *Histoire Naturelle* av Georges-Louis Leclerc, hertigen av Buffon (1707–1788), där konstnären på ett humoristiskt vis lyfter fram djurens karaktäristiska drag. Efter 1945, efter att tryckaren Mourlot kontaktat honom, gjorde han ett stort antal litografier.

Dora García är konstnär och professor bosatt i Oslo. Hon skulpterar och organiserar kunskap som ett material i sig självt. Genom ingående dokumentär forskning fördjupar hon sig i komplexa ämnen såsom det irrationellas och det undermedvetnas historia, och etablerar kopplingar till stora namn inom litteraturen såsom Robert Walser (1878–1956), Antonin Artaud (1896–1948) och James Joyce (1882–1941). Garcías arbete omfattar skrivande, film, installation och performance, med fokus på berättelser som hon själv strukturerar och iscensätter—där hon skapar situationer avsedda att engagera besökaren och framkalla unika och introspektiva upplevelser.

Hon har deltagit i stora internationella utställningar såsom Manifesta 2 (1998), Istanbulbiennalen (2003), Skulptur Projekte Münster (2007), Sydneybiennalen (2008) och Documenta i Kassel (2012). Hon representerade Spanien vid Venedigbiennalen 2011 och deltog i den internationella utställningen *All the World's Futures* på Venedigbiennalen 2015. Hon har haft separatutställningar på museer såsom MACBA i Barcelona (2003), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Madrid (2005, 2018), MUSAC i León (2005), SMAK i Gent (2006), GfZK i Leipzig (2007), Centro Galego de Arte Contemporáneo i Santiago de Compostela (2009), The Power Plant i Toronto (2015), Tensta konsthall (2016), IVAM i Valencia (2018) och M HKA i Antwerpen (2023).

Verk av Dora García

1. *Picasso och gruvarbetare*
Fotografi, 1965

Fotografiet föreställer Bengt Dahlbäck, museielektor vid Nationalmuseum och Picassoutställningens kommissarie, född och uppvuxen i Porjus, och Carlo Derkert, pedagog och intendent vid Moderna museet, som visar en reproduktion av *Guernica* för LKAB:s gruvarbetare under deras lunchrast.

2. *Picasso-utställning i Kiruna stadshus*, reportage
av Christian Hedlund för Sveriges Television (SVT)
Video, 1 minuter 48 sekunder, 1965

Dagen för invigningen av Picasso i Kiruna rapporterade SVT-journalisten Christian Hedlund om ett enastående kulturellt evenemang som ägde rum i den nordliga gruvstaden. Kameran svepte över Picassos målningar, bronsskulpturer och grafiska verk, vilka journalisten beskrev som verkligt samklingande med "de dramatiska omgivningarna" i Kiruna. Hedlunds korta introduktion till programmet inleddes med frågan: "Varför Kiruna?" Det unika med detta evenemang—så påtagligt 1965—återges nu på ett tankeväckande sätt i texten av Annika Öhrner, som ingår i den här foldern.

3. *Kommenterad Stockholm-Guernica*
Katalog från Guernica-utställningen i Stockholm (1956),
isärplockad, utökad och kommenterad, 2025

Katalogen publicerades i samband med att *Guernica* visades i Stockholm för andra gången (första gången var på Liljevalchs konsthall 1938). Den monumentala målningen visades i vad som senare skulle bli Moderna Museets lokaler på Skeppsholmen. Katalogen var det nya museets

första publikation och orsakade en diplomatisk konflikt med den spanska ambassaden, vars diplomater klagade över den tydliga deklARATIONEN att den baskiska staden faktiskt bombades av tyska och italienska flygstyrkor på uppdrag av frankisterna.

4. Brev från Spaniens ambassadör till kabinettssekreterare Leif Belfrage, som vidarebefordrades till Nationalmuseum dåvarande överintendent Otte Sköld år 1956

5. *Hål i verkligheten (There is a hole in the real)*
Mening skriven med bladguld på vägg, 2014

Det här verket är en del av en serie textarbeten som García har producerat sedan 2002. Texten är en parafras av ett stycke ur *Seminar XXIII, Joyce le Sinthome* av psykoanalytikern Jacques Lacan (1901–1981). I psykoanalytiska termer hänvisar den till det faktum att språket omvandlar det som inte kan sägas (det verkliga) till det symboliska, och därmed uppslukar det och skapar ett hål. Men i vardagligt språk kan meningen betyda hotet från det okända, den skrämmande möjligheten av världens försvinnande. Lacan var under en period Picassos personlige läkare, och fungerade både som hans terapeut under 1940-talet och som psykoanalytiker för Picassos partner Dora Maar (1907–1997), som skulle få en så viktig roll i skapandet av *Guernica*. Verket tillhör samlingen FRAC Lorraine.

6. *Landskap (End-serien)*
Video, 13 minuter 20 sekunder, 2025

Filmen visar LKAB-gruvan i Kiirunavaara i Kiruna sedd ovanifrån. Hålet i marken som syns är det dagbrott som användes fram till 1962, då gruvdriften flyttade under jord. Filmmaterial av Hans-Olof Utsi, ljudspår av Jan Mech och Fridtjof Wesseltoft, film- och ljudredigering av Dora García.

7. Tidslinje Picasso/Kiruna (*The Bug-serien*)

Frihandsteckning (blyerts, oljefärg) på tapet, 2025

Det här är en frihandsteckning som representerar en tidslinje, med kommentarer och anteckningar, över korsningarna i historien om Picasso, spanska inbördeskriget, *Guernica*, andra världskriget, Kiruna, Kirunas järnproduktion, bosättningar i norra Sverige, samisk historia och världshistoria. Teckningen är ett subjektivt diagram ur konstnären Dora Garcías perspektiv, som ger en stark bild av tidsbegreppet i historisk, kulturell och geologisk bemärkelse.

Verk av Pablo Picasso

8. *De två akrobaterna* (*Les deux saltimbanques*)

Etsning på papper, 1905

Etsningen föreställer två unga och spensliga akrobater, en kvinna och en man, och ingår i en serie med cirkustema som fått titeln *La suite de saltimbanques*. De fina linjerna spelar med den mjuka tonalitet som konstnären använder för de skuggor som kastas intill gestalterna. Bilden andas melankoli och inåtblickande, liksom många andra verk under den så kallade rosa perioden 1904–1906, som inleds i samband med att Picasso flyttar permanent från Barcelona till Paris. Då ändras paletten från den tidigare så kallade blå periodens svalare färger till varmare rosa valörer. Även motivkretsen blir en annan: de utmärklade tiggarna ersätts av resande akrobater och andra figurer kopplade till cirkusens värld. Den här ofta fattiga men ändå självständiga gruppen var socialt utanförstående, precis som Picasso och hans konstnärskamrater vid samma tid.

De två akrobaterna är del av en serie med femton etsningar gjorda för poesisamlingen *Poèmes* (1905) av konstnärens nära vän André Salmon (1881–1969). Båda två bodde vid den här tiden tillsammans med andra namnkunniga konstnärer, författare, teaterarbetare och gallerister i det legendariska Bateau-Lavoir, ett ockuperat hus i dåligt skick i Paris 18^e arrondissement som även fungerade som klubb. Etsningen trycktes 1913 av Louis Fort och gavs ut av Ambroise Vollard (1866–1939), också han en av Picassos nära vänner och dessutom den gallerist som 1901 gav honom hans första utställning i Paris. Salmon var även kritiker och en av de första att skriva om det tidiga avantgardet i Frankrike.

9. *Naken kvinna* (*Femme nue*)

Etsning, torrnål på papper, 1913–1914

Den här svartvita etsningen gjord med torrnål föreställer en naken kvinna och är gjord i Picassos analytiska kubistiska stil. Från cirka 1907 experimenterar konstnären i nära dialog med kollegan Georges Braque (1882–1963) med en ny sorts bildskapande, som kom att kallas kubismen. De bröt upp den plana bilytan och kunde på så sätt skildra tredimensionalitet utan realismens naturavbildande metod. I stället byggs volymer upp med hjälp av fasetter, ofta i målningar, teckningar och—som här—i grafiska tryck med endast en eller ett fåtal färger. Skillnaden mellan det som avbildas och själva bilden understryks, i kontrast till hur konsten sedan renässansen då centralperspektivet introducerades, sökt att skapa en illusion. Inom den skolan förväntas bild och avbild likna varandra så mycket som möjligt.

Naken kvinna gjordes särskilt för pjäsen *Belägringen av Jerusalem: den stora himmelska frestelsen av Sankt Matorel* (*Le Siège de Jérusalem: grande tentation celeste de Saint Matorel*) i tre akter av Picassos nära vän Max Jacob (1876–1944), som gavs ut i bokform 1905 av Picassos dåvarande gallerist Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979). De två vännerna

bodde periodvis ihop i Paris och Jacob introducerade Picasso för bland andra poeten Guillaume Apollinaire (1880–1918) som kom att ha en djup inverkan på konstnären. Mot bakgrund av den romerska belägringen av Jerusalem år 70 skildrar pjäsen symboliskt författarens spirituella resa från judendom till kristendom och hans konvertering till katolicismen. Jacob anses utgöra en länk mellan symbolismen och surrealismen inom litteraturen. Han arresterades av Gestapo 1944 och dog i ett koncentrationsläger.

Just det här bladet har tillhört Nell Walden (1887–1975), organisatör, förläggare, skribent, utställningsproducent, konstnär och konstsamlare, som föddes i Karlskrona, och som donerade verket till Moderna museet år 1958. Tillsammans med sin make Herwarth Walden drev hon en tidskrift och ett galleri i Berlin på 1910-talet, båda med namnet *Der Sturm* och med fokus på tysk expressionism och italiensk futurism.

10. *Målare och stickande modell (Peintre et modèle tricotant)*
Etsning på papper, 1927

Med eleganta linjer skildrar Picasso här en konstnär endast iklädd kalsonger framför ett staffli med en duk, i färd med att skapa en abstrakt bild. Till vänster i bilden sitter en påklädd kvinnlig modell med huvudet nedsänkt mot en stickning som hon arbetar med. Motivet med konstnären och modellen i ateljén förekommer ofta i hans produktion. Just det här är en av tretton illustrationer till Honoré de Balzacs (1799–1850) novell *Det okända mästerverket* från 1831 som kretsar kring en fiktiv målares försök att under 1600-talet fästa självaste livet på duken med utgångspunkt i kvinnlig skönhet. Picasso var fascinerad av berättelsen och återkom till den i flera verk. År 1931 publicerade Ambroise Vollard (1867–1939) novellen med Picassos illustrationer i en upplaga om trehundrafyrtio exemplar tryckta hos Studio Louis Fort i Paris.

11. *Blind minotaur blir ledd av liten flicka, I*
(*Minotaure aveugle guidé par une fillette, I*)
Etsning på papper, 1934

Picasso gjorde en rad etsningar med den blinde Minotauros som motiv, i sig ett viktigt motiv för konstnären under hela 1930-talet. Minotauros var ett monster i grekisk mytologi, till lika del människa och tjur, som bodde i en labyrint skapad av uppfinnaren Daidalos, under kung Minos palats på Kreta. Med hjälp av kungadottern Ariadnes röda tråd kunde hjälten Theseus så småningom orientera sig i labyrinten och döda monstret. Hos Picasso är Minotauros en kraftfull och komplex figur som samtidigt är sårbar med sina mänskliga och djuriska instinkter. Vissa har hävdats att det till och med är ett alter ego för konstnären.

I etsningen leds det blinda monstret åt vänster i bilden av en flicka med blommor i famnen, mot en ung sjöman skildrad i profil med benen och armarna i kors. I bakgrunden syns två äldre sjömän i en segelbåt vid en strand. Till vänster om den här scenen finns en bild i bilden, som känns igen från en illustration som Picasso gjorde för en bok av poeten Benjamin Péret (1899–1959). Bilden i bilden är inspirerad av Jacques Louis Davids (1748–1825) kända målning *Marats död* (1793) som skildrar den mördade Marat i sitt badkar. Marat var en ledande gestalt i den franska revolutionen som kunde elda massorna med sina artiklar och tal, innan han mördades med en kniv av rojalisten Charlotte Corday (1768–1793). I Picassos version, som är upp och ner i förhållande till Davids komposition, skildras Marat till vänster och till höger har han lagt till en kvinnogestalt med öppen mun och kniv i hand. Etsningsplåten ändrades inte mindre än tolv gånger innan det här trycket gjordes.

12. *Figur (Figure)*

Litografi på papper, 1929

Figure är en litografi där en vit, kraftigt stiliserad och dekonstruerad kvinnokropp står i förgrunden till höger. I mörkret snett bakom syns en så kallad cabane, en badhytt på stranden som kunde hyras, och som för konstnären var starkt erotiskt laddad. Under hela 1920-talet var människor på badstränder ett centralt motiv för honom, med referenser till både klassicismen och modernismen; stranden blev en scen där olika skådespel utspelar sig. Den här bilden är ett exempel på hur kvinnokroppens former under en period reduceras och storleken på och förhållandet mellan kroppsdelarna blir surrealistiska: här är huvudet knappnålsstort och bröstet liknar ärtor. Den mänskliga anatomin omskapas och figuren blir både människa och skulptur, igenkännbar och främmande. Picasso anslöt sig aldrig till surrealisterna men umgicks med flera av dem, i synnerhet poeterna Louis Aragon (1897–1982) och Paul Éluard (1895–1952) samt etnologen och författaren Michel Leiris (1901–1990).

Sommaren 1929 tillbringade Picasso på badorten Dinard vid Atlantkusten med hustrun Olga Khokhlova (1891–1955) och den åttaårige sonen Paulo. Med fanns också älskarinnan Marie-Thérèse Walther (1909–1977), fast i hemlighet, och hon fick stå modell för ett antal strandscener med badande och lekande figurer. Litografen trycktes av Studio Moulrot i trehundra exemplar.

13. *Strutsen (L'autruche)*

Etsning, akvatint, hårdgrund, 1936

Bilden föreställer en struts i språng och ingår i en serie tryck som konstnären gjorde till en nyutgåva av boken *Histoire Naturelle* av Georges-Louis Leclerc, hertigen av Buffon (1707–1788). Boken är en av 1700-talets stora vetenskapliga studier av naturen och

publicerades posthumt 1942 av galleristen och förläggaren Ambroise Vollard (1867–1939). De ursprungliga trettiosex volymerna, som ur vetenskaplig synpunkt var utdaterade när Picasso gjorde sina tryck, täcker in djurens och mineralernas riken. Picassos grafikserie fokuserar dock endast på djuren. Hans akvatintetsningar är gjorda i en mer naturalistisk stil än vanligt, om än med lätt hand och flödande linjer, och med en humoristisk ton. Serien är tryckt hos Atelier Lacourières-Félaut i Montmartre.

14. *Porträtt av Ambroise Vollard (Portrait de Vollard, 1)*

Etsning, akvatint, 1937

Det här är ett av fyra porträtt av Ambroise Vollard (1867–1939) som Picasso gjorde 1937. Vollard var en av det tidiga Paris-avantgardets mest hyllade konsthandlare och förläggare som tidigt arbetade med bland andra Vincent van Gogh (1853–1890), Auguste Renoir (1841–1919), Paul Gauguin (1848–1903) och Paul Cézanne (1839–1906). Han stödde Picasso under de så kallade blå och rosa perioderna vid seklets början och det var Vollard som 1901 arrangerade hans allra första utställning i Paris. Redan 1910 målade konstnären ett kubistiskt porträtt av konsthandlaren, trots att denne var skeptisk till kubismen och slutade ställa ut honom i samband med den perioden. De kom dock att samarbeta kring bland annat utgivning av grafiska verk.

Porträttet skildrar Vollard med sänkt blick och bekymrat ansiktsuttryck. Akvatint-tekniken skapar ett måleriskt intryck med lösa konturer. Det här är det sista trycket i den så kallade Vollard-serien som består av hundra etsningar, de flesta i nyklassicistisk stil. Serien beställdes och gavs ut av Vollard själv. Flera av bladen i serien refererar till Honoré de Balzacs (1799–1850) novell *Det okända mästerverket* från 1831 som handlar om en konstnär som försöker fånga livet självt i en målning, inspirerad av kvinnlig skönhet. Romanen fascinerade

Picasso som bland annat fick målningar av Renoir och Cézanne i utbyte mot serien. Den trycktes i tre hundra exemplar av Paristryckaren Roger Lacourière (1892–1966) och var färdig 1937. Två år senare dog Vollard i en bilolycka.

15. *Francos dröm och lögn, Etsning I och Etsning II*
(*Sueno y Mentira de Franco, Planche I y Planche II*)
Etsning, hårdgrund, akvatint på papper, 1937

Francos dröm och lögn är en satir över general Franco och hans vilja att rädda Spanien från "den ateistiska socialismen" under det spanska inbördeskriget. Inbördeskriget inleddes 1936 med en militärkupp av de nationalistiska styrkorna som leddes av Franco mot den demokratiskt valda folkfrontsregeringen. Från att ha varit helt ointresserad av politik tog Picasso här passionerat parti för folkfrontsregeringen. Verket består av två blad med nio bilder vardera, arrangerade som en seriestripp, där det sadistiska monstret Franco förlöjligas; han framställs bland annat med en gigantisk penis, rider på en gris, förstör en skulptur och kämpar mot en tjur som representerar Spanien. Bladen ska läsas från höger till vänster, eftersom de är gjorda på plåtar som när de trycks blir spegelvända. Bildspråket är förenklat och bär drag av barnteckning.

Tekniken akvatint bygger på djuptryck vilket gör att gråtoner kan framställas i bilden. En akvatint skapas från en kopparplåt som pudrats med ett lager av harts eller asfaltpulver. Plåten hettas därefter upp så att kornen smälter fast och får sedan kallna. Själva etsningen sker när motivet målas på med en pensel doppad i syra vilket ger mjuka valörer. I det här verket är det värt att notera att fjorton "serierutor" innehåller gråtoner, medan fyra enbart är baserade på linjeteckning.

De fjorton första "serierutorna" gjordes i januari 1937, till stöd för den republikanska regeringen och de många spanska flyktingar som tagit sig till Frankrike där Picasso var bosatt sedan seklets början. De fyra sista "serierutorna" tillkom i början av juni samma år, efter de omtalade bombningarna av den lilla staden Guernica i Baskien. Terrorbombningarna genomfördes av tyska Luftwaffe till stöd för nationalisterna och för att studera hur man kan förstöra en hel stad från luften och demoralisera befolkningen. Massakern i Guernica blev sedan motiv för Picassos berömda monumentalmålning med titeln *Guernica* som gjordes särskilt för den spanska paviljongen på världsutställningen i Paris 1937. På de senare bilderna är satiren utbytt mot lidande och flera av motiven känns igen från monumentalmålningen, till exempel brinnande hus och förtvivlade kvinnor och barn. Till verket hör även ett blad med en dikt av Picasso. De tre bladen såldes tillsammans i en upplaga på ett tusen exemplar i den spanska paviljongen.

16. *Flygande duva (La colombe en vol)*
Litografi, 1950

Duvan är ett återkommande motiv i Picassos konstnärskap ända från barndomen då hans far, som var konstnär och specialiserad på att måla just duvor, lärde honom tekniken. Den här duvbilden är en litografi där konstnären tecknat med krita och tuschpenna på en zinkplåt. Det är en av fyra versioner av flygande duvor som han gjorde till Second World Congress of the Defenders of Peace i Sheffield i november 1950 där den prydde affischen. Dessutom trycktes en upplaga på femtio exemplar och fem så kallade artist proofs som endast består av själva duv-motivet. Det här var dock inte hans första fredsduva i fredsrörelsens namn—han hade redan 1949 gjort en sådan för World Peace Congress i Paris.

Picassos politiska uppvaknande var det spanska inbördeskriget 1937–1939. Efter andra världskriget gick han också med i det franska kommunistpartiet. Han var sedan ungdomen pacifist och deltog i flera fredskongresser under perioden 1948–1951—han reste till exempel själv till kongressen i Sheffield där han särskilt bad att få hålla tal. Kongressen anordnades av World Peace Council som dominerades av kommunister, stöttes av Sovjetunionen och engagerade mängder av fredsaktivister över hela världen. Man fördömde atombomben och USA:s invasion i Korea. I samband med Stockholm Peace Appeal, som beslutades i Stockholm i mars 1950, krävde man ett totalförbud mot atomvapen och strikt internationell kontroll av efterlevnaden. På två veckor samlades en och en halv miljon underskrifter in och drygt tre månader senare var man uppe i två hundra miljoner signaturer.

17. *Ungdom (Jeunesse)*
Litografi, 1950

Som övertygad pacifist bjöds Picasso in för att göra affischen till International Youth Conference to Ban Atomic Weapons som ägde rum i Wien 1950. Den här detaljrika litografen i nyklassicistisk stil var affischens illustration. En ung man och en ung kvinna skildras i profil med ansiktena vända mot varandra. Kvinnans hår är flätat och hon bär en blomsterkrans. I händerna håller de en vita duva, en symbol för fred, liksom palmbladet i bakgrunden. Kontrasten mellan de vita partierna och svärtan i bakgrunden är stor.

18. *David och Batseba (David et Bethsabée)*
Litografi, 1947

Den här litografen från 1947 är en parafras på Lucas Cranach den äldres (1472–1553) målning från 1526 med titeln *David och Batseba*. Picasso gjorde tretton olika versioner av samma motiv, just den här utgåvan trycktes hos Fernand Mourlot (1895–1988) i Paris i en upplaga om femtio exemplar. Motivet är hämtat ur gamla testamentet och handlar om hur kung David ser den vackra Batseba, hustrun till en av hans generaler, som badar, varpå han blir förälskad och förför henne. De kan till slut gifta sig och får sonen Salomon, vars tempel blir det första i Jerusalem. I den medeltida litteraturen anses David förebåda Jesus och Batseba kyrkan. I bilden syns David, med stort huvud och harpa i hand, blicka ner på Batseba och hennes följeslagerskor från en balkong. Endast fötterna och anklarna syns på den badande.

Från 1940-talet till 1960-talet gjorde Picasso en rad grafiska blad, teckningar och målningar med utgångspunkt i specifika historiska konstverk, främst av Cranach, Rembrandt van Rijn (1606–1669) och Francisco Goya (1746–1828). Det var både ett försök att mäta sig med "de gamla mästarna" och ett uttryck för en ambition att addera något nytt. Den här litografins linjer är flödande, närmast skissartade, och håller sig till svartvitt, liksom den bild han arbetade utifrån. Han hade nämligen fått en katalog från en Cranach-utställning i Berlin 1937 med svartvita reproduktioner av sin dåvarande gallerist Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979). Samma år ingick Picassos målningar tillsammans med verk av över hundra andra avantgardekonstnärer i nazisternas famösa vandringsutställning *Entartete Kunst* (Degenererad konst) som fördömde den moderna konsten som man menade var sjuk och urartad.

19. *Avfärden (Le départ)*
Litografi, 1950-1951

Motivet till *Avfärden* är troligen hämtat från Walter Scotts (1771-1832) romantiska roman *Ivanhoe* (1819) som utspelar sig i England under medeltiden. I den här litografien, som räknas till Picassos mest komplexa tryck, rider en maskerad riddare i rustning från vänster till höger i bilden. Han åtföljs av en page och från ett fönster ovanför dem syns en kvinna med utslaget hår och utslagna armar. Hon är den enda som ser ut att komma från konstnärens egen tid. Ett barn sitter på marken i det nedre högra hörnet, vid fötterna på en stående man som upptar nästan hela bildhöjden. Hans pendang på vänstra sidan är en kvinna.

Tillsammans med sin tryckare Fernand Mourlot (1895-1988) i Paris arbetade Picasso i över två månader med totalt elva olika versioner av den här litografien. Han använde penna, pensel, skrapa och värmetryck. Värmetryck innebär att en tryckt bild överförs från ett medium till ett annat, till exempel från papper eller film till tyg eller keramik. Att notera här är hur färgen ockra använts för att lyfta fram vissa partier i bilden, bland annat riddarens rustning och hästens schabrak, kvinnan i fönstret och de övriga fönstren i bakgrunden. Samtidigt som det finns skissartade delar i bilden har konstnären arbetat med stora enhetliga färgpartier som bidrar till att skapa olika rumsligheter.

20. *Tjurfäktning (Farol)*
Linoleumsnitt, 1959

Farol betyder fyr eller lykta på spanska. Picassos verk med titeln *Farol* är ett linoleumtryck som gavs ut i en upplaga om femtio exemplar av Galerie Louise Leiris 1959. Det trycktes av Hidalgo Arnéra (1922-2007) med så kallad reduktionsteknik där ett träblock används för alla färger, i stället för att ha separata block för varje

färg. Det yttersta lagret på blocket skärs sedan bort så att nästa färg kan appliceras, och så vidare. Det innebär att varje färg trycks på den tidigare färgen vilket skapar lager som ger bilden komplexitet.

Motivet är en stiliserad tjurfäktningsscen med toreadoren till vänster, skynket i mitten och den anfallande tjuren till höger. Medan de schematiska svarta figurerna omges av vita konturer är bakgrunden rödockra. Picasso hyste ett livslångt intresse för tjurfäktning och tog varje tillfälle som gavs att besöka dem i både Frankrike och Spanien. Tjurfäktning är ett återkommande motiv hos konstnären och med omväxlande fokus på tjuren, toreadoren, arenan och publiken i verk som berör frågor om liv, död, ritual, våld och offer.

21. *Stående kvinna (Femme debout)*
Bronsskulptur, 1948

Efter att Paris befriats från de tyska trupperna 1944 kunde Picasso för första gången på flera år resa söderut, vilket gav genklang i hans arbete. Den här skulpturen är del av en grupp som schematiskt skildrar kvinnokroppen och sägs vara inspirerad av Medelhavsantikens statyer och kultföremål, särskilt små terrakottastatyetter. Det är en stående kvinna med smala halvcirkelformade armar som hålls framför bålen. Brösten är markerade som två inristade cirklar, näsan är lång och kraftig. Gjuten i brons ger den intryck av att vara modellerad i ett mjukt material. Efter andra världskriget, som Picasso tillbringade i den franska huvudstaden, var det återigen möjligt att arbeta med brons, vilket han gjorde i olika format. Just den här skulpturen gjöts i tio exemplar.

Under sin livstid skapade han runt sjuhundra skulpturer, att jämföra med ungefär fyratusenfemhundra målningar och många tusentals teckningar. Därtill kommer grafik, keramik, smycken mm. Hans förhållande till skulptur var snarast den självlärde konstnärens och

han omgav sig gärna med sina skulpturala verk, medan målningarna ofta skickades direkt till utställningar och gallerier. Det var först i samband med hans stora retrospektiva utställning *Hommage à Picasso* i Paris 1966 som publiken hade möjlighet att bekanta sig med den delen av hans konstnärskap.

22. *Kvinna med korslagda armar (Femme aux bras croisés)*
Bronsskulptur, 1948

Den här bronsskulpturen gestaltar en kvinna med hjälp av ytterst förenklade former. Tunna armar korsas på framsidan, ansiktet visar inga anletsdrag. Helheten ger ett falliskt intryck. Liksom "systerskulpturen" *Femme debout*, ingår den i en serie där konstnären hämtat inspiration från antika skulpturer, särskilt terrakottafiguriner. Vid samma tid, efter andra världskrigets slut, började han också att arbeta med keramik, i byn Vallauris i hjärtat av Côte d'Azur. De små bronsskulpturerna bär likhet med de keramikfigurer han skapade där.

Kiruna är Picasso. Om utställningen Picasso i Kiruna 1965

Annika Öhrner

".../ den grafiska sviten från trettiosju, Francos dröm och lögn. Den befäster fortfarande och ur alla vinklar Picassos ställning som revolutionär, och den har som det mesta i den här utställningen en vitalitet som verkligen finner resonans i den dramatiska omgivningen."¹

*Christian Hedlund, inslag i Sveriges Television
4 september 1965*

Utställningen *Picasso i Kiruna* öppnar den 4 september 1965. Samma kväll visar Sveriges Television ett inslag där Artur von Schmalensees nya stadshus (1963) är inledningsvinjett. Kameran vandrar sedan vidare över klocktornet och malmhögarna för att i nästa klipp närma sig verk i Picasso-utställningen i stadshusets ljusgård. Speakern menar att Picassos vitalitet och ställning som revolutionär ger resonans på den här platsen, och beskriver ett stort evenemang som även med internationella mått mätt framgångsrikt har attraherat viktiga representanter för kulturpolitik och konstliv, även från olika hörn av Europa.

Stadshuset hade just utsetts till "Sveriges vackraste offentliga byggnad" av kommittén för Kaspar Salinpriset 1964. Byggnaden revs 2018 och dess klocktorn är idag placerat vid det nya stadshuset där Kin museum för samtidskonst huserar. Nu, när Kiruna återigen

¹ Christian Hedlund, speaker vid inslag om Picassoutställningen i Sveriges Television 1965-09-04.

står i mediefokus i och med stadens pågående stadsomvandling, som nyligen det vitt spridda slow-TV-inslaget som följde flytten av Kiruna kyrka i augusti 2025, finns anledning att återbesöka *Picasso i Kiruna*. Utställningen inträffade i ett tidsrum där Picassos person och verk förmådde mobilisera en rad olika aktörer lokalt, nationellt och internationellt. Här sammanfaller tidens kulturpolitiska strömningar med konstnärliga visioner, delvis förmedlade via det då nyligen invigda Moderna Museet i Stockholm där Picasso redan hade en central roll. Så kan *Picasso i Kiruna* betraktas som en scen där tidens frågor om konst, kulturpolitik och industrisamhälle möts. Jag har här försökt följa några av de trådar som återfinns i arkiv och dåtidens mediebevakning, för att ringa in de olika avsikterna.

I. Spåren efter Picasso

Stadens och LKAB:s engagemang som ekonomiska garantier till utställningen var i linje med disponent Hjalmar Lundbohms integrering av konst och kultur i det mönstersamhälle han en gång grundade i syfte att utvinna bergets rikedomar.² Svenska staten hade tagit över som enda ägare av LKAB några år tidigare (1957) och utställningen ingick som en del i LKAB:s 75-årsjubileum där företagets anställda och deras familjer även bjöds på gratifikationer, middagar och uppträdanden med klassiska konserter och revy. Några år senare skulle den stora gruvstrejken bryta ut på initiativ av kärnan i den målgrupp som utställningen stakade ut, nämligen gruvarbetarna.³

² Uppställd budget för utställningen var 40 000 kr (Statens konstsamlingar & Moderna Museet. "Preliminär tablå över kostnaderna för Picasso-utställning och i samband därmed anordnade konststudiedagar", 1964-08-20, kopia). LKAB och Kiruna stad bidrog med 16 000 kr vardera ("Utdrag ur protokoll fört vid stadsfullmäktiges i Kiruna sammanträde den 5 febr. 1965"). Arkivhandlingar, "Picasso 1965", Norrbottens museums arkiv, Arkivcentrum Norrbotten, Luleå. Se *Kiruna. Staden som konstverk*. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 1993, samt om industrialiseringens inträde i Norrland, Sverker Sörlin, *Framtidslandet*, Luleå: Teg Publishing, 2023.

³ Stora gruvstrejken var en vild strejk vid LKAB som omfattade 4500 gruvarbetare från Kiruna, Luleå, Malmberget och Svappavaara, mellan 9 december 1969 och 4 februari 1970.

Picasso i Kiruna skedde också i en tid då en ny kulturpolitik började ta form, efter tidigare initiativ av det statliga Riksförbundet för bildande konst (1930), Folkrörelsernas Konstfrämjande och föreningen Konst i skolan (1947). Utredningen *Konstbildning i Sverige: Förslag till åtgärder för att främja svensk estetisk fostran* kom 1957 och förordade att den breda allmänheten skulle få ta del av kultur genom information om och distribution av konst. På bildkonstens område rörde det sig bland annat om nätverk för vandringsutställningar med konstverk, ibland original, ibland repliker, som monterade på mobila skärmar fraktades runt till landets skolor, bibliotek och samlingslokaler. Distribution är här ett centralt begrepp: kulturen skulle fördelas jämnt över det utsträckta landet. De här årens kulturpolitiska och pedagogiska initiativ kom så småningom att utmynna i den nya statliga inriktningen på kulturområdet, presenterad i rapporten *Ny kulturpolitik* (1972), som riksdagen antog 1974. Utställningen i Kiruna hade med andra ord många ögon på sig.

Som arrangörer till utställningen stod Nationalmuseum och Norrbottens museum. Intendenter vid Nationalmuseum och vid Norrbottens museum, med museichef Harald Hvarfner och intendent Claes-Göran Forsberg, hörde till de många drivande individerna bakom projektet. Hvarfner var länsantikvarie i Norrbottens län 1962–1971 och hade, på uppdrag av Riksantikvarieämbetet, varit med och inventerat samiska kulturområden inför etablering av vattenkraftverken.⁴ Picasso-utställningens kommissarie, Nationalmuseums museilektor Bengt Dahlbäck, var född och uppvuxen i Porjus och framstår, vid sidan av Hvarfner, som en av utställningens

⁴ *Från Norrlandsälvar och fjällsjöar. Riksantikvarieämbetets kulturhistoriska undersökningar i samband med kraftverksbyggen och sjöregleringar*. Riksantikvarieämbetet 1960. Utredningen finansierades av Vattenfallsstyrelsen. Året efter Picasso-utställningen arrangerade han även *Sameslöjd—tradition och nydaning, Internordiskt symposium kring samisk slöjd i Jokkmokks museum. 23–25 maj 1966*. Luleå: Norrbottens museum 1967, och redigerade antologin med samma namn.

eldsjälar. Carlo Derkert, även han museilektor men vid Nationalmuseum och Moderna Museet, medverkade i den lokala förmedlingen av *Picasso i Kiruna*. Derkert turnerade redan på 1950-talet som konstpedagog och följde vandringsutställningar med modern konst över landet, samt undervisade i konst i Sveriges Radio. Han var troligen allmänt känd i Kiruna och nedan kommer vi att spåra ett samarbete med fackföreningen Gruvtolvan redan vid femtiotalets slut.

Även ytterligare en institution, Moderna Museet, var de facto en avgörande aktör i sammanhanget. Moderna Museets chef Pontus Hultén hade länge intresserat sig för Picasso. Han stod bakom presentationen av den monumentala målningen *Guernica* 1956 i de lokaler som kom att bli Moderna Museet, och verkar under tidigt 1960-tal tillsammans med konstmuseet Louisiana utanför Köpenhamn och Stedelijk Museum i Amsterdam ha försökt övertyga Picasso om en stor utställning i norra Europa. För Hultén, som vid den här tiden var inblandad i flera projekt i Europa och på Manhattan, tycks Kiruna ha blivit ytterligare en utpost för ny konst och för att sätta Sverige och Moderna Museet på kartan.⁵ Moderna Museet var ännu underordnat överintendenten vid Nationalmuseum, som ju producerade utställningen i samarbete med Norrbottens museum i Luleå, men Pontus Hultén har likväl en tydlig närvaro genom projektet. Bland annat kom flera av Picasso-verken till Kiruna året efter de hade visats för första gången i *Önskemuseet*, den utställning med inlånade verk som han hade iscensatt för att visa hur en samling av Moderna Museets kaliber borde vara sammansatt.⁶

5 Även andra aktörer i konstfältet uppfattade just Kiruna som en plattform för nyskapande konst. Arkitekt Ralph Erskines stadsplaner för arktiska städer och presentationen av Olle Bonniérs *Minos palats* vid Kirunas rymdbas Esrange 1966. Se t ex Ann Maudsley, "Arkitekten som gjorde Arktis till sitt, i D. Golling, C. Minguez Carrasco (red.) *Kiruna Forever*, Stockholm: ArkDes och Arkitektur förlag, 2020, samt *Healing the Earth*. Olle Bonniér, *Norrköpings konstmuseum*, 2025.

6 *Önskemuseet, The Museum of our Wishes, Notre musée tel qu'il devrait être, Museum unserer Wünsche*, Moderna Museet, 26 december 1963–16 februari 1964.

Dokumentet som finns bevarade efter *Picasso i Kiruna* är alltså fördelade mellan en rad arkivbildare och återfinns hos Norrbottens museum, Kiruna kommun, LKAB, Nationalmuseum, Moderna Museet och Gruvtolvan. Dessutom finns de i Picassos personarkiv i Paris och bland Carlo Derkerts handlingar på Kungliga biblioteket. Vittnesbörd om ett aldrig genomfört Picasso-monument i Kiruna finns i den norske arkitekten Erland Viksjøs skisser som bevaras på Nasjonalmuseet i Oslo. Mycket information går att hämta i tidens dagspress. Arkiven är på en gång talande och undflyende, och har överraskande luckor som gjort att berättelsen som tecknas här ännu saknar några led.⁷

I arkiven skymtar de människor som skrivs fram som utställningens och monumentets mottagare: omväxlande invånarna i Kiruna, arbetarna i LKAB:s gruva, deras fruar och barn, eller politiskt aktiva arbetare i Gruvtolvan. Hur den sociala transformationen i den storskaliga gruvindustrins följd har påverkat lokalbefolkningen, särskilt den samiska, i komplexa processer har beskrivits av forskare som Elisa Maria López.⁸ De sociala rum som står till förfogande är tydligt underordnade råvaruutvinningens politiska och ekonomiska prioriteringar. Meningsproduktionen i samband med *Picasso i Kiruna* 1965 omfattade följaktligen inte samerna, varken som aktiva eller mottagande aktörer. Dessa stiger, som vi ska se, i stället fram i arkiven som en tvingande, exotisk projektionsyta.

7 Den mest heltäckande dokumentationen av *Picasso i Kiruna* återfinns i arkivet som tillhör Norrbottens museum. Jag vill rikta ett varmt tack till Karin Tjernström, arkivarie vid Norrbottens museum, Arkivcentrum Norrbotten, för hennes generösa stöd att hitta och ta fram dokument, samt till de övriga arkiv som här nämns.

8 Elisa Maria López, *Transforming Kiruna. Producing Space, Society, and Legacy of Inequality in the Swedish Ore Fields* (diss.), Uppsala universitet, 2021; Sverker Sörlin, *Framtidslandet*, Luleå: Teg Publishing, 2023.

II. Ett monument för Kiruna

Mycket talar för att idén om en Picasso-utställning i Kiruna ursprungligen kom till för att ackompanjera ett monument. Betongens nyupptäckta konstnärliga potential länkar det planerade Picasso-monumentet för Kiruna till en period då välfärdsstaten sökte utveckla medborgarnas livsmiljöer och satsade på nya bostäder.⁹ I början av 1960-talet producerade Carl Nesjar flera arbeten utifrån Picassos pappmodeller och teckningar, med dennes välsignelse. Vintern 1961–62 stod Nesjar i kontakt med Moderna Museet och tillverkade skulpturgruppen *Dejeuner sur l'herbre / Frukost i det gröna* (1962) i museets trädgård. Några år senare, 1965, kom skulpturen *Jacqueline* till i Kristinehamn under Nesjars ledning. Siri Derkert arbetade med *Ristningar i naturbetong* under 1962–65 på Östermalmstorgs tunnelbanestation i Stockholm, och fick konsultationer om materialet av Nesjar. I utställningen *Konst i betong* på Moderna Museet 1964 visades verk av Siri Derkert, Picasso, Carl Nesjar och Ingrid Sitter, med flera.¹⁰

Den norske arkitekten Erik Viksjø, som tillsammans med Nesjar arbetade fram ett förslag på ett Picasso-monument och ett museum i Kiruna, hade tidigt inspirerats av mötet med *Guernica* i Kunsternes hus i Oslo 1938 och inledde ett samarbete med Picasso sommaren 1957, då han arbetade med gestaltning av det nya regeringskvarteret i Oslo. Där fördes bland annat Picassos teckning *Fiskarna* över till en vägg i det så kallade Y-blocka, en platsgestaltning som för övrigt blev utsatt för kraftigt våld i samband med Behring Breiviks bombattentat 2011.¹¹

Projektet kring Kiruna-monumentet tycks ha fått fart i januari 1964, vittnar ett telegram från Pontus Hultén till Carl Nesjar om, där han skriver att "Kiruna stad och malm" är mycket intresserade. Han ber Nesjar sända kostnadsförslag på dels en tio meter och dels en trettio meter hög skulptur och så mycket fotomaterial som möjligt.¹² Nesjar informerar Picasso direkt, och är heller inte sen att skicka en rad fotografier på tidigare skulpturer till Hultén. Han lägger till att "når det gjelder kostnader er det vanskelig og gi helt eksakte opplysninger" men ger ett höftat förslag på 100 000 kr.¹³ Han vädjar till Hultén att snabbt sätta i gång, eftersom det brådskar: "Picasso är över 82 år". Beräkningar till ett "35 m högt monument" som skulle kosta 600 000 kr återfinns i LKAB:s arkiv, liksom en offert från Svenska AB Naturbetong, så sent som sommaren därpå.¹⁴ De beräknade kostnaderna sköt efter hand i höjden, tycks det.

Men även Picasso behövde övertygas. I ett brev till konstnären i början av juni 1964 tecknas en bild av monumentets mottagare när Carl Nesjar meddelar honom att folket i Kiruna, en stad vid polcirkeln, skulle vilja få hans godkännande att bygga "en skulptur på 50 meter, 30 våningar". Det rör sig om kommunistiskt aktiva gruvarbetare skriver Nesjar:

9 Se Matthew Ashton & Erik Stenberg, "Material Networks – Art in Concrete and the Swedish Building Industry", i Th. Arrhenius, E. Braae, G. Ruud, *Architecture and Welfare. Scandinavian Perspectives*. Basel: Birkhäuser verlag, 2025, 175–192.

10 *Konst i betong*, utställningskatalog nr 40, Moderna Museet.

11 Espen Johnsen, "Viksjø og Picasso: Noen mindre kjente forbindelser", i *Bevegelser i Betong. Arkitekten Erling Viksjø og kunsterne*, Oslo: Nasjonalmuseum, 2020, 91–108.

12 Pontus Hultén till Carl Nesjar, Savigny-sur-org, telegram, kopia, 1964-01-16, Moderna Museets arkiv.

13 Carl Nesjar till Pontus Hultén, 1964-01-20, Moderna Museets arkiv. Carl Nesjar till Picasso, 1964-01-23, Picassos arkiv.

14 Internt meddelande "från BC till Tad/Man" om "det aktuella monumentförslaget" 1964 10 06, Offert Svenska Naturbetong till LKAB 1965 07 28. LKAB:s arkiv.

Kiruna har en gammal "kärna" av kommunistiska gruvarbetare. De håller på att skapa en idé för stadens kulturliv, ett KULTURHUS (som de ryska kulturhusen), och de är också mycket intresserade av idén om ett Picasso—"skulpturturn" kopplat till ett museum för modern konst.¹⁵

Erling Viksjøs samarbeten med konstnärer tillägnades en utställning, *Bevegelser i betong*, på Oslos Nasjonalmuseum 2020. Där visades några teckningar för ett museum i Kiruna där en modern, långsträckt och låg byggnad är placerad intill en hög, vertikal kvinnoskulptur. I den teckning som skildrar fasaden mot öst reser sig skulpturen över landskapet, fjäll-konturerna och de formade högarna av schaktmassor från gruvan. Skissen är vacker och visionär. Skulpturen var konstruerad utifrån Picassos motiv "sittande kvinna", som han utfört som en mindre pappmodell 1961.

Monumentet för Kiruna skiljer sig i ett intressant avseende från de övriga Picasso-skulpturerna som Nesjar arbetade med, nämligen genom att det har ett arkitektoniskt präglat tillägg. "Skulpturen skall byggas ihop med ett konstgalleri, så att skulpturen utgör entrén. Det är ursprungligen Picassos idé med ett visst arkitektoniskt utnyttjande av hans skulpturer—så vi hoppas att förslaget får godkänt", antecknar Viksjø.¹⁶ Teckningen har titeln "Utkast till Museum for samisk kunst og kultur i Kiruna", med andra ord rör det sig här inte om en kommunistisk samlingslokal. I sammanhanget finns dock ett problem: titeln på teckningen har okritiskt använts som belägg för ett verkligt projekt med ett samiskt kulturcentrum.

¹⁵ "Il y a, à Kiruna, un vieux 'noyau' de travailleurs—communistes de mines. Il sont en train de réaliser une idée pour la vie culturelle de la ville, une MAISON DE CULTURE, (comme les Maisons de culture de Russie), et ils son aussi très pour l'idée d'une 'tour-sculpture' Picasso lié avec un musée d'art moderne." Carl Nesjar till Pablo Picasso. Picassos personarkiv, Centre d'etudes Picasso, författarens övers.

¹⁶ Odaterad anteckning av Erling Viksjø, familjens arkiv, cit i Birgitta Östling, "Okända planen i Kiruna: jätteskulptur av Picasso", Norrländska socialdemokraten (NSD) 2020-11-05.

Jag har dock inte kunnat bekräfta något sådant projekt i andra källor, det står inte omnämnt i något av de arkiv eller i den dagspress jag har undersökt. Så länge det inte kommer fram fler uppgifter, menar jag att titeln främst ska tolkas som ett led i att övertyga de potentiella uppdragsgivarna i Kiruna och kanske Picasso själv, om värdet i ett framtida Kiruna-monument.

Det samiska återkommer i stället som en fantasi i aktörernas strävan att övertyga intressenterna, och återkommer också även i några brev bevarade i Picassos arkiv. Carl Nesjar skrev till Jacqueline Picasso, konstnärens hustru, den 7 juli 1964:

Kära Jacqueline, det var ett nöje att träffa dig och Pablo igen. Tack så mycket! Jag ska försöka hitta en lapsk dräkt till Pablo. Kan du sända mig hans mått? (Axlar, storlek, etc)¹⁷

I september skriver Nesjar åter till Picasso, nu från Kiruna där han är på besök tillsammans med Viksjø och förbereder monumentprojektet i en stad "omgiven av snötäckta bergstoppar och stora vidder i brons och lädernyanser".¹⁸ Han bifogar ett ark där vykortsbilder föreställande fjällvidder, renskötande samer och en samisk kvinna i kolt är uppklistrade. Exakt hur Picasso tog emot just det vet vi inte, och Picasso i kolt lär vi inte få se. Ännu sommaren 1965 pågår beräkningar för byggnationen av monumentet, visar dokument i LKAB:s arkiv. Hur och på vilka grunder det avslogs har jag inte kunnat bekräfta i arkiven—en gissning är att det ansågs för kostsamt.

¹⁷ "Chère Jacqueline, it was a pleasure to see you and Pablo again. Merci beaucoup! Je vais essayer de trouver une costume de Lapon pour Pablo. Peux-tu m'envoyer ses mesures? (Epaules, taille, etc)." Carl Nesjar till Jacqueline Picasso, 1964-07-10, Pablo Picassos personarkiv, Centre d'Études Picasso, Paris.

¹⁸ Carl Nesjar till Pablo Picasso, telegram 19641509, arkiv se ovan.

III. En pågående revolution.

Sedan 1980-talet pågår en kritik av Picassos dominerande plats i konsthistorieskrivningen, av en maskuliniserad kreativitet och en kvinnlig objektifierad utsatthet.¹⁹ Konstnärskapets starka position i museivärlden är trots det stabil och Picasso är föremål för en massiv kulturturism världen över. Picassos roll var dock en annan vid tiden för nedslaget i Kiruna. Pressmottagandet var entusiastiskt 1965, även om man här och var skymtar ett avståndstagande av hans konst som uttryck för en vriden eller skrattretande verklighetsuppfattning. Det speglade en annan Picasso.

Den politiske konstnären och upphovsmannen till *Guernica*, verket som skildrade den spanska fascismens konsekvenser, dominerade Picasso-bilden i media vid tiden för Kiruna-utställningen. *Guernica* hade visats på Liljevalchs konsthall i Stockholm redan 1938 och återkom även till Stockholm 1956 då den stora duken rullades upp och visades i den exercishall på Skeppsholmen som var på väg att omvandlas till Moderna Museet. I utställningskatalogen till och projekteringen av *Picasso i Kiruna* gavs en dubbel radikalitet hos Picasso spelrum, avseende såväl den radikala nyformuleringen av det visuella språket som det politiska ställningstagandet. Picasso var medlem i det franska kommunistpartiet sedan 1944 och aktiv i den internationella fredsrörelsen. I hans konst återkom antikrigs- och fredsmotiv. Dessa förhållanden var kända, säkert också i Kiruna, och bör ha spelat in i "matchningen" mellan den röda staden och Picasso.

Pontus Hultén vid Moderna Museet använde Kiruna-utställningen i det unga museets expansion, flera internationellt kända personligheter var till exempel påtänkta som invigningstalare.²⁰ I *Picasso i Kiruna* tilläts museet balansera sitt nätverk ut mot konstruerat kulturella "centra" som Paris och New York, genom att föra en europeisk gigant till "periferins" Kiruna. Picassos konsthandlare Daniel-Henry Kahnweiler stod tidigt på önskelistan över möjliga invigningstalare, men lotten föll på britten Roland Penrose som var personlig vän med konstnären. Han höll huvudanförandet vid vernissagen vid detta sitt första besök i Sverige. Penrose, konstnär, historiker och poet, var medgrundare av den surrealistiska rörelsen i Storbritannien, liksom av ICA, Institute of Contemporary Art i London, 1947. Han hade 1938 organiserat den vandringsutställning med *Guernica* som även nådde Sverige, för att samla pengar till den spanska motståndsrörelsen, och 1958 givit ut en biografi om Picasso. Penrose gav projektet internationell legitimitet.

Penrose föreslår i ett brev till Bengt Dahlbäck, utställningens kommissarie, ett tema för invigningstalet:

19 C.F.B. Miller, *Radical Picasso. The Use Value of a Genius*, University of California Press, 2021.

20 K.G. [Pontus] Hultén föreslog i ett tidigt skede att Picassos konsthandlare i Paris, den tyskfödde Daniel-Henry Kahnweiler "konsthandlare, samlare och teoretiker" som talare vid de planerade Konststudiedagarna i anslutning till utställningen, visar ett brev till Harald Hvarfner. Även Per-Olof Zennström, en välkänd marxistisk författare, kritiker och konstnär, var på tapeten för att involveras. Brev från Bengt Dahlbäck och K.G. Hultén, Nationalmuseum, till Harald Hvarfner, landsantikvarie, Norrbottens museum, 20 aug 1964-08-20. Kopia i Nationalmuseums arkiv, F1A21.

Jag skulle vilja ge min föreläsning titeln "Picasso och den oändliga revolutionen" om du inte anser att det kan uppfattas som en marxistisk anspelning, vilket inte är min avsikt. Alternativt skulle titeln kunna vara "Det förflutna—Picasso—framtiden". Jag är inte clairvoyant men detta förklarar kanske den koppling jag vill göra mellan tradition och revolution i hans verk.²¹

Även om Penrose här själv tycks vilja distansera sig från en rent politisk tolkning bedömdes, kännetecknande nog, titeln "Picasso och den ändlösa revolutionen" ha rätt signalvärde i Kiruna och annonserades ut till inbjudna och till pressen inför öppnandet.

Dahlbäck fick dagarna innan vernissagen anledning att skriva till Picasso direkt och utveckla vilka besökare som utställningen i Kiruna skulle möta. Han hade i sista minuten fått en idé om en större affisch där hela utställningstiteln skulle framträda på spanska: *Picasso en Kiruna*, skrivet med konstnärens handstil och behövde hans godkännande. Han betonar där för att väcka konstnärens sympati tycks det, att invånarna i staden är arbetare i Sveriges största järnmalmsgruva samt deras fruar och barn:

När jag ber dig att skriva utställningens titel med din egen handstil, på spanska, "Picasso en Kiruna", så är det för att jag vet att gruvarbetarna och deras familjer kommer att se det som en personlig hälsning från dig. Jag kommer själv att

21 Brev från Penrose till Bengt Dahlbäck, Nationalmuseum, 1965-06-09. Kopia i Norrbottens museums arkiv, Arkivcentrum Norrbotten, Luleå. Översättning från engelska: "I would like to give the title 'Picasso and the endless revolution' to my talk unless you feel that that might have a Marxist significance which I do not intend, or if you prefer the title could be 'The past—Picasso—the future'. I am not a clairvoyant but this explains perhaps the link I want to make between tradition and revolution in his work."

göra lite propaganda för utställningen i gruvans underjordiska matsalar och jag tror att arbetarna kommer att komma. Men om du sätter dit din autograf, är jag säker på att de kommer.²²

Två fotografier tagna av LKAB:s fotograf nere i gruvmatsalarna bekräftar informationskampanjen. Bengt Dahlbäck och Carlo Derkert står framför gruvarbetare med en reproduktion av *Guernica*, sufferade också av Karl-Axel Hultström, Nationalmuseums chaufför. Bilderna verkar vara tagna vid olika tillfällen. Arbetarna ser ut att stanna upp i måltiden, respektive kaffepausen, och lyssna uppmärksam på presentationen. Interventionerna var korta besök om 10 minuter med det direkta syftet att locka arbetarna till själva utställningen. Enligt LKAB:s personaltidning besöktes ett tiotal gruvrestauranger under jord.²³ Det ovanliga greppet väcker uppmärksamhet och beskrivs i en notis i *Aftonbladet* under rubriken "Picasso gick under jorden" som summerade: "Konstmissionärernas insats blev mycket uppskattat."²⁴

Detta sätt att 1965 jobba konstpedagogiskt i direkta möten med gruvarbetare i Kiruna har uppfattats som nydanande och hade i realiteten en förhistoria. I arkiven spåras ett upparbetat konstpedagogiskt inslag med Kirunas gruvarbetare, som kanske till och med var på deras uppdrag. En vandrande utställning med verk av Vincent van Gogh landade i Kiruna 1958. Den kommunistiska

22 Översättning från franskt original av förf.: "Lorsque je vous prie d'écrire le titre de l'exposition de votre propre main, en espagnole, 'Picasso en Kiruna', c'est parce que je sais que les mineurs et leurs familles y verront comme une salutation personnelle de votre part. Je ferai moi-même de la propagande pour l'exposition dans les réfectoires de souterrains de la mine et je crois que les ouvriers viendront. Mais, si vous mettez votre autographe sur l'affiche, je suis sûr qu'ils viendront. /../" Brev från Bengt Dahlbäck, Nationalmuseum till Pablo Picasso 1965-08-15. Picassos personarkiv, Centre d'Études de Picasso, Paris. Inget svar från Picasso har återfunnits, eller en motsvarande affisch.

23 "Var fjärde anställd såg Picasso-expo gratis.", *LKABs personaltidning*, Skip. 29.

24 "Konstmissionärernas insats blev mycket uppskattat.", *Aftonbladet*, 1965-09-07.

dagstidningen *Norrskensflamman* aviserade utställningen och frestade gruvarbetarna i kallelsen till ett ordinarie klubbmöte i Norrmalmsskolan med att de skulle få lyssna på ett föredrag med Carlo Derkert om Vincent van Gogh. Konstnärens motivfär presenteras som ett argument:

Passa på tillfället att göra ett besök på Vincent van Gogh utställningen i Norrmalmsskolans aula. /.../ Ingenjör V. W. van Gogh, konstnärens brorson, som vi främst har att tacka för den nu anordnade utställningen har uttryckt sin önskat att utställningen visades i en gruvarbetarstad. Konstnären var själv en tid verksam i det belgiska gruvdistriktet Le Borinage.²⁵

1961 är Carlo Derkert åter i Kiruna med vandringsutställningen *Från Carl Larsson och Zorn till Isaac Grünewald* från Nationalmuseum, som han föreläser kring. Derkerts pedagogik var grundad i Herbert Reads idéer om människans, inte minst barns, medfödda kreativitet som inte ska utsättas för formmässiga eller motiviska begränsningar, en antiauktoritär pedagogik som syftar till att skapa människor för ett jämlikt samhälle.²⁶ Tankegångarna kan ha fått fäste bland LKAB:s arbetare: marken var beredd för Picasso ett par år senare. Med sin lokalkännedom och pedagogiska vision bör Derkert ha bidragit till att Kiruna redan tidigt aktualiserades för Picassoutställningen.

25 Annon, *Norrskensflamman* 1958-01-10, s. 2. Senare rapporterar *Norrskensflamman* om att "Hr Derkert, själv konstnär, hade förmåga att fånga åhörarnas intresse" samt att LKAB bekostat två busslaster med medlemmar från avdelning 4, som även fick lunch på järnvägshotellet. *Norrskensflamman* under Fackligt, 1958-01-13.

26 Se temanummer om Carlo Derkert i *Biblis*, särskilt Göran Odbratt, "Carlo och horisontlinjen. Skisser till ett porträtt av Carlo Derkert", *Biblis* nr 57/2012, s. 25-36.

IV. Picasso-utställningen

Kirunas gator dekorerades inför vernissagen den 4 september 1965 med röda affischer där konstnärens efternamn var tecknat i svart. Picasso-verk hade fraktats norrut i Nationalmuseums skåpbil från privata och offentliga ägare i Göteborg, Malmö och Stockholm. Efter avlastningen övervakades de av LKAB:s beväpnade vakter i stadshusets arkiv innan de installerades. Om utställningsperioden 4-12 september var kort, var öppettiderna desto generösare, från 12:00 till 21:00 varje dag. I stadshuset sammanträdde kommunstyrelsen och där kunde medborgare besöka stadens tjänstemän i skilda ärenden. Men byggnaden var också från början avsedd som konsthall. Efter att ha passerat stadshusdörren med handtag i trä och renhorn med nordsamisk ornamentik av Esaias Poggats, trädde besökaren in i den stora ljusgården.

Installationen av utställningen var i detalj planerad av Norrbottens museums lektor Claes-Göran Forsberg. Picasso-verk i skilda storlekar och material visades på vita, flyttbara utställningsskärmar placerade över bottenplanet. Måleri, skulptur och tidig grafik visades i nedre våningen, äldre grafik en trappa upp.²⁷ Större skärmar sköt ut från de pelare som höll upp loftgångarna i två våningar, ut i huvudhallen. Verk visades utmed ytterväggarna där skärmar skapade smårum. På en sida löpte en vikvägg för de mindre verken. När golvet var tömt stod små podier mitt i salen där skulpturerna presenterades, och då golvet användes, vilket skedde återkommande under utställningsperioden, sköts de helt enkelt åt sidan. Genom decennier av vandringsutställningar runt om i Sverige och länet fanns en samlad kompetens kring hur man

27 Norrbottens museum, Luleå, Claes-Göran Forsberg till museilektor Bengt Dahlbäck, Nationalmuseum, 1965-05-27, Norrbottens museums arkiv, Arkivcentrum Norrbotten, Luleå.

ger utställningar mobilitet. Installationen av *Picasso i Kiruna* var väl ämnad att vara mobil men gav också möjlighet till närstudier av verken.²⁸

Detta var en stor Picasso-retrospektiv med en rad centrala målningar, collage, teckningar och grafik. Här kunde *Picasso i hög hatt / Picasso en haut-de forme* (1901) betraktas på nära håll liksom en målning ur konstnärens rosa period, *Akrobatfamilj / Famille d'acrobates*, (1905) från Göteborgs konstmuseum. Moderna Museets nyförvärvade stora collage *Flaskor, glas, fiol / Bouteilles, verre, violon* (1907) och en stor svit av akvareller och teckningar presenterades. Cirkusmotiven från runt 1905 återkom i grafiska blad, men också den så kallade Vollardsviten, en kollektion namngiven efter beställaren, Picassos konsthandlare Ambroise Vollard, och som representerade den sena, klassicerande perioden. *Sländan / La demoiselle* (1929), som nyss förvärvats till Moderna Museet ur medlen från det så kallade *Önskemuseet* 1964, visade en mer geometrisk kubiserande form, och placerades också som färgbild på katalogens framsida. Ett par verk hade explicita politiska teman, som *Gråtande kvinna / La femme qui pleure* (1937), blandteknik med direkt anknytning till *Guernica*, samt *Franco's dröm och lögn I & II / Suêno y mentira de Franco I & II* från samma år. Sammantaget fick besökaren i utställningen en bred presentation av kontinuerlig kreativitet och politisk kommentar.

²⁸ Ett ljudverk komponerat av Bengt Hambraeus (1928–2000) beställdes av Statens försöksverksamhet med Rikskonserter till utställningen. "Han kommer att producera musiken via högtalare, men utnyttjar dock konventionella ljud med hjälp av ett antal artister; det är således inte fråga om elektrofon. Vidare kommer han utnyttja klockorna i Stadshuset, kanske också ett inslag av någon äkta jojknig." skrev Rikskonserter till Bengt Dahlbäck. Sign, "RD" Statens försöksverksamhet med Rikskonserter, till Bengt Dahlbäck, Nationalmuseum, 1965-05-17. Norrbottens museums arkiv, Arkivcentrum Norrbotten, Luleå.

Utställningskatalogen var av modernt, internationellt snitt. En målning var särskilt emblematiske för den Picasso som konstruerades genom hela utställningsprojektet. I ett extra ilagt blad återges en illustration av *Målaren / Le peintre* (1965), en färsk målning som fraktats direkt från Picassos ateljé till Arlanda för vidare transport till Kiruna. Den förmedlades av Konstsalongen Samlaren, grundad av Agnes Widlund, ytterligare en aktör i projektet. Hon hade under några år kontinuerligt lanserat Picasso som hon personligen stod i kontakt med. På Samlaren pågick även en experimenterande verksamhet som involverade en yngre generation som Hultén och hans kamrater.²⁹ Självporträttet är målat med lätta penseldrag, och återger konstnären i profil. Med pensel i hand och ögon stora som ett barns, fäster konstnären blicken mellan målningen utanför bilden och betraktaren. Detta spelar mot katalogens urval av texter av Picasso själv, som denna från 1945:

Vad tror Ni egentligen att en konstnär är för någonting? En svagsint, som bara har ögon, om han är målare, bara öron, om han är musiker eller en lyra i varje rum av sitt hjärta om han är diktare eller enbart musiker om han är boxare? Tvärtom! Han är samtidigt en politisk varelse, som ständigt lever med i de nedbrytande, brännande eller glädjande världshändelserna och som helt och hållet formar sig efter dem. Hur skulle man kunna låta bli att intressera sig för andra människor och i upphöjd ligkiltighet isolera sig från ett liv, som erbjuder sig så översvallande rikt?—Nej, måleriet är inte uppfunnet för att pryda lägenheter med. Det är ett vapen att angripa och att försvara sig med mot fienden. Picasso 1945.³⁰

²⁹ Eva-Lena Bergström, *Utan konst kan jag inte leva: om Agnes Widlund och Konstsalongen Samlaren*, Stockholm: Appell förlag, 2023. Strax efter *Picasso i Kiruna* visade Widlund utställningen *Picasso igår och idag. En komplimang till födelsedagen*, i Stockholm i samband med Picassos 84-årsdag.

³⁰ Cit. ur Picasso i Kiruna, Stockholm: Nationalmusei utställningskatalog 298, 1965, opag.

Utställning och katalog presenterade på det viset en bild av en konstnär som kontinuerligt söker nya konstnärliga uttryck, en politisk varelse i nära dialog med världshändelserna.

IV. Kiruna är Picasso

Det är inte lätt att med hjälp av fotografier och dagspress ringa in hur stadens invånare uppfattade *Picasso i Kiruna*. Lundbohms idealstad, där invånarna skulle tillhandahållas utbildning, fritidsaktiviteter och avancerad konst, tycks ha givit Kirunas invånare en särskild uppfattning om hemorten, något som ännu lever kvar.³¹

När statsminister Tage Erlander besökte gruvorterna i samband med det 75-årsjubileum som utställningen knutits till, höll han ett middagstal efter invigningen av gruvan i Svappavaara, där han hyllade LKAB:s satsningar och vad de betytt för malmfältsbefolkningens tillvaro:

Skillnaden framstår skarpt mellan människorna på bilderna av den gamle kirunafotografen Borg Mesc [SIC] och dagens människor i samhällena. Ingenstädes bland våra stora industricentra i Sverige kan sådana väldiga förändringar i människors levnadsförhållanden påvisas som vid malmfälten under detta århundrade.³²

Några dagar senare stod han även i Kiruna stadshus och talade inför en stor publik, med skärmarna med Picasso-verk tillfälligt undanskjutna.

Den tudelade radikaliteten, den kreativa och den politiska, som konstruerades i projektet när man försökte skapa sympati mellan konstnär och arbetarkollektiv, verkar att döma av reaktioner i dagspressen ha landat väl. En artikel i *Norrskensflamman* får tjäna som avslutande exempel. Här förs liknelsen mellan Kiruna och Picasso till en ny nivå, liksom två gestalter som gått hand i hand i närmast ett sekel: Picasso föddes 1881 och flyttade året därpå med sin familj till Galicien där han kom att gå på konstskola. Samma år, skriver den vid tiden Sovjettrogna *Norrskensflamman*, grundades LKAB och ett sextiotal riksdagsmän gjorde en båtture till Luleå och besiktigade fler gruvor. Samtidigt som Picassos blå period och hans första utställning i Paris 1901, besökte 200 riksdagsmän Kiruna och invigningen av ett nytt ångkök, och så vidare.

Kirunas motsvarighet till Picassos stegvisa konstnärliga utveckling beskrivs med exempel ur de utställda verken, och disponent Hjalmar Lundbohms tidigare konstutställningar i Malmstaden beskrivs som tillfället då "ett av de svenska samhällena som först av alla engagerade konstnärer för dekorativ utsmyckning". Skribenten betonar med stöd i katalogtexten, att konst inte är något att dekorera lägenheter med, utan ett vapen att angripa och försvara sig med mot fienden. Picassos arbete med *Guernica 1937* och *Sabinskornas bortförande*, i samband med Kubakrisen 1962, beskrivs liksom Henri-Georges Clouzots film *Mysteriet Picasso* som skribenten sett och som hjälper honom att formulera sig kring konstnärlig vitalitet. I texten övergår den matchning som skapats i och med Picasso-utställningen mellan stadens invånare och konstnären, i en regelrätt sammansmältning. Picasso är inte bara i Kiruna—Kiruna är Picasso.

³¹ Elisa Maria López, *Transforming Kiruna. Producing Space, Society, and Legacy of Inequality in the Swedish Ore Fields* (diss.), Uppsala universitet, 2021; Sverker Sörlin, *Framtidslandet*, Luleå: Teg Publishing, 2023, Hans-Henrik Brummer (red.) *Kiruna. Staden som konstverk*. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 1993.

³² "Tage hyllade LKAB för djärv satsning", Göteborgstidningen, 1965-09-09.

Var är hålet? Samtal med Dora García och Manuel Borja-Villel

Maria Lind (ML): Dora, som konstnär från Spanien tror jag att du har konfronterats mer med Picasso än många av dina kollegor och samtidspartner från andra länder. Kan du beskriva din relation till Picasso och hans verk överlag?

Dora García (DG): År 2023 var det femtio år sedan Picassos död och jag blev inbjuden, tillsammans med många andra kvinnliga konstnärer, att delta i olika utställningar om honom. En av dem var på Casa Encendida i Madrid. Jag sa till dem att jag inte hade något att säga och att jag kände att kontexten inte var så intressant. De ville att kvinnliga konstnärer skulle reagera på Picasso, och avslöja honom på grund av hans attityd gentemot kvinnor. Även om jag uppskattar att det hände, tyckte jag att det inte var seriös forskning —jag deltog inte.

Ändå deltar jag nu i den här utställningen på Kin med Picasso eftersom jag tycker att kontexten är intressant. Som student och som konstnär av min generation—särskilt som konstnär som identifierar sig som kvinna—ogillade jag Picasso. Till viss del berodde det på att han hade tryckts på oss som det idealiska exemplet på hur en konstnär borde vara, hur vi skulle vara som konstnärer, men det fanns ingenting i den här modellen som vi kunde identifiera oss med. Vi identifierade oss inte med en enorm produktion, med förhålligandet av geniet, och förstas identifierade vi oss inte med kontexten "konstnären och modellen." Många av oss försökte att komma så långt bort från Picasso som möjligt.

Men på min konstnärliga bana har jag sett mycket Picasso. Jag kommer till och med ihåg när jag såg *Guernica* när den var på Casón del Buen Retiro, och jag var särskilt imponerad av skisserna. År 1981 firade jag med min familj när *Guernica* återvände från New York—där den hade varit på Museum of Modern Art sedan 1939—till Spanien. För oss var det en enorm händelse. Aversionen handlade mer om idén om "den store konstnären". Dessutom finns idén om "Den andra traditionen"—som lanserades av New York-kritikern Gene Swenson i en essä från 1966. Det var ett försök att konstruera en annorlunda, icke-formell konsthistoria, att inte hoppa från Picasso till Pollock, och jag identifierar mig mer med det.¹ Ett sätt att berätta konsthistoria som inte måste legitimieras genom den produktiva manliga konstnären.

ML: Manolo, hur ser din relation till Picasso ut?

Manuel Borja-Villel (MBV): Den är lik Doras. Jag har också systematiskt avvisat föreställningen om den romantiske konstnären och geni-idén som Picasso representerade, som fortfarande verkar bestå. Under pandemin hävdade vi alla att vi var vid en brytningstid vad gäller konstsystemet och att vissa typer av populistiska, turistiga och hyllande utställningar inte längre hade någon mening. Men snart upptäckte vi, när pandemin var över, att en stor officiell internationell "Picasso-kommission" hade bildats med målet att organisera en serie evenemang för att fira 50-årsminnet av "geniets död" och hjälpa till att återuppliva turistindustrin. Många

¹ *The Other Tradition: A Text to Accompany an Exhibition* är en publikation från 1966 av konstkritikern Gene R. Swenson, som fungerade som katalogtext till utställningen med samma namn vid Institute of Contemporary Art vid University of Pennsylvania. Swenson använde texten för att argumentera för en kritisk och vetenskaplig omvärdering av 1900-talets konst, med särskilt fokus på surrealismen och popkonsten, samt för att föreslå att den "andra traditionen" inom konsten—som är icke-formalistisk och ofta präglas av dadaism, surrealism och popkonst—var lika giltig som det traditionella formalistiska förhållningssättet.

Picasso-relaterade evenemang, både i Spanien och i Frankrike, var färgade av nationalistiska övertoner. Nationalism, heteropatriarkat, extraktivism, spektakel, etc—allt gick hand i hand.

Jag arbetade först på ett monografiskt museum, Tàpies-stiftelsen i Barcelona, och sedan, efter min tid på MACBA, också i Barcelona, gick jag till det nationella Museo Reina Sofía i Madrid, vars samlingar kretsar kring Picassos *Guernica*. När jag kom till Reina Sofía var samlingen strukturerad som ett pantheon av berömda manliga konstnärer där var och en hade ett eller två rum ägnade uteslutande åt deras verk; Juan Gris hade ett, Salvador Dalí och Joan Miró två, Antonio Saura ett, Eduardo Arroyo två stora... Det fanns väldigt lite utrymme kvar för kvinnliga konstnärer eller kollektiv. Sekvensen var linjär och fokuserad mest på måleri och skulptur.

Det var också under den tiden som vissa personer ansåg att Reina Sofía var en fortsättning på Prado. Båda institutionerna förmodades vara en del av ett historiskt kontinuum som började med Diego Velázquez, fortsatte med Francisco de Goya och, förstås, Pablo Picasso, och slutade med generationen av konstnärer som utvecklade sitt arbete under frankismen, inklusive Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Equipo Crónica och andra. Alla hade bidragit väsentligt till att forma det samtida konstsystemet i Spanien, och deras poetik speglade myten om en demokratisk övergång.²

Av många skäl var detta problematiskt för mig. En del var ideologiska, andra historiska till innehållet. Picassos *Guernica* är grundstenen i Museo Reina Sofía. Som vi vet var den här målningen en ikon för republikens kamp för frihet under inbördeskriget, en symbol för

² Tillsammans med Germán Labrador och Rosario Peyró curaterade jag en utställning på Museo Reina Sofía med titeln *Poéticas de la democracia*, som behandlade detta ämne. Den utgjorde ett slags vidareutveckling av den senaste fullständiga omhänget av samlingen.

motståndet mot fascism, och ett emblem för diasporan efter kriget, och för livet i exil. Att främja idén om ett kontinuum av gester och former i förhållande till Spaniens tragiska historia under 1900-talet, som inkluderade ett inbördeskrig och flera decennier av frankism, var motsägelsefullt och extremt cyniskt.

ML: Kan du berätta om hur ni arbetade med *Guernica*?

MBV: Vi förstod att Picassos väg till *Guernica* faktiskt började med en känsla av misslyckande eller frustration som han upplevde på 1930-talet. När *Guernica* målades 1937 var han femtiosex, medelålders, och redan övertygad om att det tjugonde århundradet var "Picasso-århundradet." Men "hans värld"—"hans sekel"—skiftade på sätt han inte helt kunde förstå. Under hela sitt tidigare liv betraktade han sig som anti-borgerlig konstnär, en del av Paris bohémkretsar, anti-borgerligheten höll honom kvar i en sfär av bekvämlighet, eftersom "anti" antydde existensen av borgerskapet och en mycket specifik referensram. Där fanns det en separation mellan privat och offentligt, där allt kunde ägas och gripas med handen (det är intressant hur många händer Picasso målade under de första decennierna av det tjugonde århundradet). Konstnärens ateljé, som var så viktig för Picasso, var ett tydligt exempel på ett privat rum skilt från den offentliga sfären. Men det här systemet stördes med fascismens uppkomst på 1930-talet. Fascismens värld var inte längre borgerskapets. Under slutet av 1920-talet och början av 1930-talet bevittnade konstvärlden framväxten av en ny generation konstnärer och poeter, inklusive Salvador Dalí, Joan Miró, Luis Buñuel och Federico García Lorca—ett skifte som, på vissa sätt, misslyckades med att bekräfta Picassos position i konstvärlden. Det spelade ingen roll hur mycket de beundrade honom eller att Picasso använde surrealistiska tekniker och språk. Vid tiden för *Guernica* befann sig Picasso i en kris som var både politisk och konstnärlig, för att inte tala om personlig.

Vi vet att han började närma sig uppdraget han fick av den spanska republiken för den nationella paviljongen vid världsutställningen i Paris 1937 genom att göra ett stort antal skisser på temat konstnären och hans modell. Men vi känner också till hans osäkerhet, hur han betraktade historiemåleri (David, Goya ...) och hur han försökte förstå sin roll i samhället, i sin tid, rollen för en målare i en ny tid där rörliga bilder och svartvita reproduktioner började bli centrala. Att vara "målare" kunde ha känts nästan anakronistiskt. *Guernica* erinrar i sin struktur om 1800-talets måleri—såsom Goyas *El 3 de mayo de 1808*—men vi måste också komma ihåg att verket utfördes i svartvitt och besitter ett nästan cinematografiskt fokus, som några konsthistoriker har noterat.

Vi började bygga den nya utställningspresentationen med *Guernica* utifrån den här känslan av "misslyckande", att gå bort från "idén om mästarkonstnären" och att förstå verket i relation till dess kontext. Eller jag borde säga, "kontexter" i plural. *Guernica*, som alla konstverk, levde inte bara i den period när det skapades, utan i många andra historiska perioder. Varje generation tillför mening till de konstverk den ärver. Betydelsen av de här verken är inte något som ges exklusivt av konstnären, utan handlar snarare om mottagandets historia, hur verken tas emot i varje ögonblick och hur betydelseerna är som lager som ett konstverk bär i sig själv. De återspeglar konstnärens position, men också den position målningen bär med sig genom historien och att förstå att de här olika betydelseerna ofta ifrågasätts av antagonistiska delar av samhället.

Allt detta ledde oss till att placera *Guernica* i en rad historiska kontexter, som adderade betydelse. För det första kombinerade vi målningen med de förberedande teckningarna och vi inkluderade fotografier som Dora Maar tog av *Guernicas* tillkomstprocess. Därifrån går vi till paviljongen och dess politiska agenda. Sedan till verkets internationella mottagande under den spanska diasporan

och det faktum att *Guernica* blev föremål för kulturella strider under 1950-talet. Vi avslutade med att diskutera den roll verket spelar i konstruktionen av myten om den demokratiska övergången i Spanien i slutet av 1970- och början av 1980-talet.

ML: Kan du förklara *Guernicas* resa från Paris 1937 och fram till att den kom till Reina Sofía 1992?

MBV: *Guernica* blev en symbol för exil. Under en period insisterade vissa personer på dess återkomst till Spanien, men målningen kom inte dit förrän 1981, då den anlände från New Yorks Museum of Modern Art. Uppfattningen att den hade "återvänt" till Spanien var djupt knuten till exil i sig. Dess "återkomst" symboliserade hemkomsten för alla dem som, när de demokratiska friheterna återställdes, äntligen kunde återvända till sitt hemland.

Den här målningen representerar en förträngd historia—berättelsen om dem som tvingades fly sitt land för att rädda sina liv, dem som hamnade i koncentrationsläger i Frankrike eller Tyskland efter att ha lämnat Spanien, eller dem som tvingades bygga upp sina liv i exil, i länder som välkomnade dem, såsom Mexiko, Frankrike eller Sovjetunionen.

Det är ingen tillfällighet att det här verket snabbt blev en symbol för alla former av motstånd och kampen mot förtryck. Det tjänar också som exempel på hur ett konstverk kan behålla sin konstnärliga specificitet samtidigt som det fyller en social funktion—utan att falla in i vare sig falsk autonomi eller politisk determinism. Det är inte förvånande att när Picasso på 1950-talet beslutade att målningen skulle stanna på MoMA tills Spaniens politiska situation förändrades innan den kunde påbörja sin slutliga hemfärd, så blev *Guernica* en central punkt i kulturkriget. Vissa sektorer inom den amerikanska konstkritiken försökte avpolitisera verket, behandla det spanska

inbördeskriget som ett nästan tillfälligt element i dess berättelse. I andra fall blev *Guernica* ikonen för den exakta motsatsen. Faktum är att många protester mot MoMAs politiska hållning eller USA:s regering kretsade kring just den här målningen.

DG: Jag håller med dig, Manolo. För mig är ett viktigt inslag i utställningen på Kin katalogen från utställningen med *Guernica* när den visades i Stockholm 1956. Det är en mycket intressant publikation, särskilt eftersom det finns en text av Picassos gallerist Daniel-Henry Kahnweiler, där han förklarar saker med humor. Till exempel, innan inbördeskriget, när man frågade Picasso om hans politiska böjelser, sa han, "tja, jag antar att jag är monarkist eftersom det finns en kung i mitt land." Picasso var alltid spansk, så om det fanns en kung, var han monarkist. Kahnweiler säger att det var inbördeskriget som förändrade Picasso och gjorde honom till kommunist. Sedan förblev han kommunist i vått och torrt, även om han var väldigt långt ifrån att hålla med stalinismen. Men han gick ändå med på att göra det berömda porträttet av Stalin, vilket inte var särskilt omtyckt av kommunister.

Enligt Kahnweilers text, och jag tror att det går i linje med vad Manolo sa, tog Picasso ett beslut i samband med det spanska inbördeskriget, på vilken sida han stod. Jag är säker på att det också innebar en referens till en yngre generation konstnärer. Jag tror att han var mycket medveten om det, eftersom han var en svartsjuk man, på ett professionellt vis. Jag minns i Alice Toklas memoarer, att hon nämner att han ständigt oroade sig över Juan Gris, och hade allvarliga tvivel om huruvida Gris var en bättre målare. Med andra ord, han måste ha varit väldigt osäker.

Det finns också den berömda anekdoten, jag vet inte om den är sann eller inte, om Gestapo som besökte Picasso i hans studio i Paris under ockupationen och frågade om han kanske hade gjort *Guernica*.

Han svarade, "nej, det är ni som gjorde *Guernica*." Han visste vilken sida han stod på. För mig är det en anledning till sympati med Picasso, för det var inte alla som tog det beslutet. Han var också mycket generös, han ville verkligen donera pengar till republiken, och hela sitt liv var han generös mot kommunistpartiet, företrädde dem och gav dem pengar. Han placerade plånboken där hans övertygelser var, och det är något som också väcker sympati.

Idén om exil—under lång tid fanns *Guernica* inte i Spanien—är intressant. Jag tror att han till och med sade att *Guernica* bara skulle återvända till Spanien när det blev republik. Men de tolkade det ganska fritt eftersom det fortfarande inte är en republik. För mig är det djupt representativt för Spaniens historia—hur demokrati uppnåddes genom enorm kollektiv glömska—vilket gör det historiskt fascinerande. I *Guernica*-katalogen nämner de hur den föregående turnén av målningen, från 1937 till 1941, gjordes för att samla in pengar. Det var inte många som uppskattade målningen, så turnén var inte framgångsrik, varken vad gäller konstkritik eller ekonomi. Det är också intressant, och ännu en anledning till sympati från min sida.

MBV: Dora, du pekar på flera saker som är mycket intressanta. En är idén om Picasso som en myt som vi tillsammans—kanske tillsammans med honom—bygger. Han var en komplex figur som för att vara modernitetens konstnär också var extremt vidskeplig. Till exempel ville han aldrig upprätta ett testamente eftersom han var övertygad om att i det ögonblick han berättade allt för sin advokat, skulle han dö. Så han föredrog att lämna ett stort kaos efter sig.

För det andra, och kopplat till det du just nämnde, relaterar det till hans kommunism. Det är något som hans familj och vissa kritiker—både avantgardistiska och konservativa—har försökt, så att säga, att suddas ut, eftersom det är obekvämt att erkänna att han en gång

”skålade för” Stalin. Det byggs en myt om Picassos ”spanskhet”. Sanningen är att han ansökte om franskt medborgarskap under andra världskriget, och den franska regeringen accepterade inte hans ansökan och senare brydde han sig inte längre. Men han var verkligen rädd under kriget. Han nämnde flygplanen och hur de fyllde honom med skräck och om du tittar på målningarna han gjorde före *Guernica* eller efter den, är de fyllda med monster. Monster som verkar gripa tag i honom. Jag tycker att det är ganska betydelsefullt, eftersom det tillför mening och bidrar till en djupare förståelse för hans attityd.

En annan kommentar: jag tycker att din titel, *There Is a Hole in the Real*—ett citat från psykoanalytikern Jacques Lacan—är utmärkt här. På Reina Sofía kan man inte låta bli att konstruera en situerad, kontextualiserad läsning av *Guernica*—som fungerar på flera nivåer: i relation till paviljongen, till dess misslyckanden, och till många andra faktorer, inklusive den dubbla handlingen att minnas och glömma. Kan vi skapa ett hål, ett symboliskt hål, i verkligheten? Genom att involvera gruvan i Kiruna och skapa en tidslinje händer något viktigt.

I fallet Reina Sofía, vid den utställning vi organiserade 2017, curaterad av T. J. Clark och Anne Wagner, med titeln *Pity and Terror in Picasso: The Path to Guernica*, beslutade vi att bryta ramen för diskussionen, vilket då mötte viss kritik. Vi hade några offentliga aktiviteter på museet i Madrid relaterade till olika vetenskapliga frågor kring 1930-talet, relationen mellan Picasso och Lacan etc. Men det viktigaste för oss var att förlägga debatten någon annanstans och att förstå att idag är Picassos ”genialitet” också kopplad till det faktum att hans figur och namn är varumärken som konsumeras. Så vi beslutade att förbereda en serie samtal och handlingar inte i Madrid, utan i Málaga, staden där Picasso föddes och som nu verkar hemsökas av hans figur.

Det gjorde vi tillsammans med kollektiv i Málaga som kämpar mot ett system av gentrifiering och fastighetsspekulation som bygger på konstnärens allestädes närvarande figur. Istället för att samarbeta med institutioner som med sina program och utställningar bidrar till den här ”picassofieringen” av Málaga (Museo Picasso eller Casa Natal), samarbetade vi med Casa Invisible, ett ockuperat hus där några av nämnda kollektiv samlas. Vi organiserade ett seminarium med titeln *Picasso and the Monster Institution*. Genom att göra det placerades inte bara diskussionen utanför den exklusiva konstnärliga sfären, utan också att det gemensamma arbetet mellan ett nationellt museum och ett ockuperat hus innebar ett brott inom stadens kulturella och politiska struktur, en struktur som tjänstemän stolt kallar ”museernas stad”.

I det avseendet brukar jag alltid jämföra *Guernica* med filmen om Anna Magdalena Bachs liv (1968) av Jean-Marie Straub och Danièle Huillet. I den filmen behandlas Johann Sebastian Bachs liv genom hans fru. Enligt Bachs dagbok är hans liv eländigt, eller åtminstone hur han själv uppfattade det. Han är bekymrad över olika saker: hur han ska få ihop ekonomin, hur studenterna, kören och hans barn kommer att uppföra sig, hur han ska fullfölja de verk som beställts av hans mecenater, bland annat. I livet, i det vardagliga arbetet, finns det en spricka, un élément de rupture—som är musiken. På något sätt utgör musiken en brytning. Det är hoppets element i Straub/Huilletts film. Men, vad gör man när musiken blir en vara, en handelsvara, det vill säga, när den inte har en befriande effekt? Med andra ord, vilken befriande kraft, vilket motstånd har en målning som *Guernica*, när den blir ett varumärke för att locka turister eller gentrificera områden. För mig är det enda sättet framåt att ifrågasätta spelreglerna—normerna själva. Vi får inte glömma att det inte finns någon revolution eller motstånd utan en process av institutionsbygge. Det finns ingen brytning utan att bryta referensramen, utan självundersökning.

ML: Det vore intressant, Dora, om du kunde berätta om kontexten i Kiruna och ditt projekt i relation till Picasso. Utställningen 1965 var en ovanlig händelse i Sveriges: hundra verk av Picasso kom till den här gruvstaden, så långt norrut man kan komma i Sverige. Den visades i endast nio dagar i stadshuset, skyddad av beväpnade vakter från gruvbolaget, vars 75-årsjubileum man firade. Folk pratar fortfarande om den här utställningen i Kiruna, hur de gick för att se utställningen som barn med skolan eller med sina föräldrar. Vad är det som intresserar dig i allt detta?

DG: Även idag står LKAB för omkring 80% av EU:s järnmalmsproduktion. Det är den största underjordiska järnmalmsgruvan i världen. Samerna har alltid vetat att det fanns järn i bergen. Så, gruvans framgångshistoria är kopplad—ur ett visst perspektiv—till rån och på så sätt en långsam utrotning av ett urfolk, faktiskt det enda erkända urfolket i Europa.

Å andra sidan, från det tidiga 1900-talet producerade gruvbolaget en sorts kapitalistisk paternalism: man ville skapa en idealstad. Alltså försökte man så långt som möjligt komma bort från idén om den västerländska gränslandet i USA—bort från prostitution, alkohol och hårda förhållanden som gruvarbetare stod inför. Man ville skapa en plats för familjer, med mycket satsning på utbildning och kultur. Det betyder att redan från början fanns teater, bio, utställningar och andra kulturella aktiviteter för gruvarbetare. Picassoutställningen bör ses i det sammanhanget. Den finansierades delvis av gruvbolaget, LKAB, och jag antar att den är kopplad till Picasso-uppvaknandet som kom under 1950- och 1960-talen, med start från utställningen av *Guernica* i Stockholm. *Guernica* visades aldrig i Kiruna, men jag tror att, vid den tiden, representerade den "bilden" av demokrati, socialdemokratiska värderingar och konfrontation med diktatoriska regimer.

Vid den tiden höll flera diktaturer på att etableras i Sydamerika, bara några år innan flyktingströmmen från regionen började komma till Sverige. En bild av Sverige som en demokratins fyrbåk och symbol för robust socialism odlades. Idag skulle vi kalla det "art washing". Ändå uppskattar jag det jag uppfattar som en genuin önskan att ge arbetarklassen tillgång till kultur. Kommunistpartiet var stort bland gruvarbetarna, och fackföreningarna var starka. Gruvarbetarna var mycket politiskt medvetna och en viktig del av det jag bidrar med till utställningen på Kin är ett fotografi av Carlo Derkert och andra medarbetare från Nationalmuseum i Stockholm som höll en presentation och visade en reproduktion av *Guernica* för gruvarbetarna medan de hade lunchpaus i matsalen. Tydligt gjorde de sessioner på tio minuter under lunchen när de pratade om Picasso och *Guernica* för gruvarbetarna som förberedelse inför den kommande utställningen. Enligt min uppfattning speglade den här processen både gruvbolaget LKAB:s önskan att mildra bilden av extraktivism och en uppriktig mission att ge tillgång till kultur, som pedagogerna på Moderna Museet föreställt sig.

En annan sak som är viktig i förhållande till *Guernica* är att från 1936 till 1945 försåg Sverige Tyskland med nästan 60 procent av dess järn, så kriget skulle aldrig ha varit möjligt utan järnet från Kiruna.³ Det var inte så att Sverige hade en verklig möjlighet att neka Tyskland sitt järn, men de kunde kanske ha varit mindre ivriga att sälja det till dem. Så jag antar att det fanns järn från Kiruna i bombningen av *Guernica*.

3 Under andra världskriget levererade Sverige årligen ungefär 3,5–4 miljoner ton järnmalm till Tyskland från Kiruna- och Gällivareområdet—ungefär hälften av de totalt 7–9 miljoner ton som exporterades från Sverige varje år. Det gjorde att Sveriges högkvalitativa järnmalm, särskilt från norr, var avgörande för Tysklands krigsindustri, särskilt efter att andra källor stoppats av de allierades blockad.
Se: https://en.wikipedia.org/wiki/Swedish_iron-ore_industry_during_World_War_II

Det här leder oss till "den stora lögnen": enligt tyska och frankistiska redogörelser vid tiden, var det inte nazisterna som bombade *Guernica* utan snarare invånarna själva, som, hävdade de, satte staden i brand för att misskreditera den fascistiska armén. Även om det fanns vittnen, journalister, som sa att de bokstavligen såg tyska plan släppa bomber. Först 1971 bad Tysklands regering formellt staden *Guernica* om ursäkt för vad de hade gjort. För mig, här och nu, låter det som Israel och Gaza.

Det här ledde till en betydande diplomatisk skandal i förhållande till Franco-regimen, under visningen av *Guernica* i Stockholm 1956. I katalogen anges tydligt att det var Tyskland och Italien som bombade *Guernica* och att det inte fanns några militära mål—syftet var uppenbarligen att döda civila. Tyskarna och italienarna följde förstås Francos order.

MBV: Det var faktiskt ännu mer cyniskt. Inte bara Franco, utan andra också, sade att det också var ett experiment med en annan typ av bombning: det var en av de första gångerna när de inte dödade militären utan riktade in sig på civilbefolkningen. Här vill jag ta upp något viktigt och det är relationen mellan konstpedagogik och kulturkrig. Under 1950- och 1960-talen, efter andra världskriget, under kalla kriget, var konst och politik helt integrerade. Som vi sa, pågick det kulturkrig, och *Guernica* var mitt i dem.

DG: Jag vill nämna att Kiruna sjunker. Staden håller på att flyttas fem kilometer från sin ursprungliga plats på grund av pågående underjordisk malmbrytning. Gamla Kiruna rivs, vissa byggnader flyttas, en process som är mycket smärtsam för många invånare. Om du åker på en rundtur i LKAB-gruvan får du berättat en annan historia, att människor flyttar frivilligt och uppenbarligen till bättre hus. Men när jag var där såg jag graffiti på en mycket hög byggnad som

sa "Kiruna dör. Slåss." Jag fick reda på från en lokal konstnär att det fanns protester på 1980-talet, och nu är en del av det tillbaka. Efter det lade jag märke till flera tecken på små akter av motstånd.

Men å andra sidan är den officiella berättelsen att Kiruna är gruvan. Utan gruvan finns inget Kiruna—gruvan är den näst största arbetsgivaren, och därför finns det lite val annat än att rätta sig efter dess behov, en situation som de flesta verkar acceptera. Men du vet—det är svårt att vara lycklig när du inte kan återvända till platsen där du växte upp. Ett enormt hål skapas i Kiruna, i lacansk mening också. Konflikter uppstår för att gruvan vägrar betala mer än vad som strikt krävs, vilket speglar en viss snålhet från dess sida. Det verkar för mig som att de vill dölja en tragedi, som bygger på en ännu större tragedi, nämligen att ursprungsfolket tvingades förändra sitt sätt att leva helt. De tvingades ingå ett slags pakt med djävulen genom att arbeta i gruvan för att överleva.

MBV: Kolonial makt är nära knuten till gruvdriften, som per definition är destruktiv. Tänk på silvergruvorna i Potosí i Bolivia, en av de tidigaste källorna till regional ackumulering av rikedom för den spanska kronan. Berget där sjunker också. Vi borde föra en debatt om konst och gruvor!

Presentationer

Annika Öhrner är curator, skribent och docent i konstvetenskap vid Södertörns högskola.

Manuel Borja-Villel (Burriana, 1957) är konsthistoriker och curator. Han var direktör för Museo Reina Sofía i Madrid från 2008 till 2023. Under sin tid där genomförde han en radikal omarbetning av samlingen och skapade Museo en Red, ett nätverk av organisationer, kollektiv och institutioner som ifrågasätter museet och utvidgar dess gränser utifrån. Innan dess var Borja-Villel direktör för MACBA i Barcelona (1998–2007) och för Fundació Antoni Tàpies (1989–1998). Som direktör för dessa institutioner utvecklade han ett omfattande arbete som markerat en vändpunkt inom samtida curatorisk praktik: att omtolka narrativ och utställningsformer samt deras roll i institutionens styrning. Nyligen var han en av curatorerna för den 35:e São Paulo-biennalen.

Förmedling

Gratis visningar i utställningen 8 november—19 april

Tisdag, torsdag och lördag 12:00

Torsdag 17:00

År 1965 visades hundra verk av Picasso i Kirunas gamla stadshus, under titeln *Picasso i Kiruna*. Med avstamp i historien om den här unika utställningen ger visningen på Kin besökare en inblick i hur utställningen kom till, och ett antal verk som visades då har återvänt till Kiruna och Kin, 60 år senare. Dora García ger en annan blick på Picasso som konstnär och person, men också på andra aktuella frågor i vår samtid såsom naturresurser och markrättigheter.

Kontakta Kin för att boka in en gratis visning utanför de fasta visningar: info@kinmuseum.se

Lördag 8 november

13:00 Öppning. Plan 2.

- Invigning med *Markerna*, verk av Carola Grahn och Nils-Johan Labba
- Museichef Maria Lind hälsar alla välkomna
- Dora García presenterar sina verk i utställningen

Hål i verkligheten seminarium

Picasso i Kiruna 1965 och idag—en eftermiddag med föreläsningar och samtal. Plan 2.

På engelska.

I samband med öppningen av *Hål i verkligheten: Dora García, Pablo Picasso och ett gruvjubileum* har Kin bjudit in en av världens främsta experter på Picasso, Manolo Borja Villel, som tidigare var chef för Museo Reina Sofia i Madrid, för att föreläsa om *Guernica* (1937), konstnärens mest kända verk. Konstvetaren Annika Öhrner har dykt ner i arkiven på Moderna Museet, Nationalmuseum, Norrbottens museum och LKAB där hon har funnit nya berättelser om den unika konstförmedlingsinsatsen som Picassoutställningen i Kiruna var. Konstnären Dora García delar med sig av de tankar kring gruvdrift, politisk konst och Picasso som symbol för ett förlegat konstnärsideal som ligger till grund för hennes verk i utställningen.

14:00 Annika Öhrner, docent i konstvetenskap: En pågående revolution. Picasso i Kiruna (1965)

När Picasso-utställningen skapades för Kiruna 1965 samverkade flera krafter: lokala, nationella och inte minst, internationella. Under devisen "En pågående revolution" och med hjälp av liknelser mellan staden Kiruna och Picasso själv, spreds idéer kring hans konst långt nere i gruvmatsalarna, till skolor och allmänhet. I den här presentationen berättar Annika Öhrner om hur det storslagna projektet förbereddes, realiserades och togs emot i Kirunas alldeles nya stadshus, i det tidsrum som var Kiruna och Sverige i mitten av 1960-talet.

14:45 Manuel Borja-Villel, tidigare chef på Museo Reina Sofia: How can we understand Guernica?

Det finns ingen målning i 1900-talets konsthistoria som har tolkats på så många olika sätt som Picassos *Guernica* (1937). Inte heller finns det någon målning som blivit symbol för så många olika saker: den spanska republikens kamp mot fascismen under det spanska inbördeskriget, det motstånd som spanjorer i exil under Franco-regimens "långa natt" uppvisade, protesterna i USA mot Vietnamkriget, dagens protester mot kriget i Gaza etc. Men vilken roll spelar museerna i det här sammanhanget? Vilken sorts utställningar kan fungera för att härbärgera så många—och så motstridiga—tolkningar? Hur bör man agera när ett konstverk som blivit symbol för så många olika protester och uppror blir ett konsumtionsobjekt?

15:45 Konstnären Dora García introducerar sina verk i utställningen.

För *Hål i verkligheten: Dora García, Pablo Picasso och ett gruvjubileum* ville Dora García arbeta med mångtydiga ord och paradoxala begrepp, såsom "mining", som lika gärna kan avse "en djup, ofta mödosam och uthållig ansträngning för att utvinna något värdefullt, såsom information, kunskap eller förståelse, ur en vidsträckt, dold eller komplex källa"; "hål", som främst betyder en frånvaro, men som också kan vara en kraftfull punkt av attraktion som slukar allt (som i "svart hål": inte ens ljuset kan undkomma det); eller "tidslinje", något vi föreställer oss som endimensionellt och ändligt, men som kan vara mångdimensionellt och oändligt, krökt, skrynkligt, så att olika tidpunkter konvergerar, sammanfaller och påverkar varandra."

16:30 Samtal med talarna

Seminariet genomförs med stöd från Kultura Kiruna.

Torsdag 11 december

18:00 Picasso och jag—Laxälvsskulptören Lena Kriström i samtal med Bettina Pehrsson, Kins biträdande chef. Plan 2.

Lena Kriström är skulptör och hon bor och arbetar i Laxforsen. Samtalet utgår från hennes förhållande till Picasso och hans skulpturer. Sedan studierna vid Konsthögskolan i Stockholm år 1978–84 har hon ägnat sig åt stenhuggeri med tyngdpunkt på granit, men även marmor och alabaster förekommer. Till hennes offentliga verk räknas *På axlarna*, granit, på Karolinskas område i Stockholm, *Tillit*, svart betong, i Uppsala samt *Evighet*, svart betong i Luleå. Kriström har bland annat ställt ut på Galleri Final i Malmö och i Kulturens Hus i Luleå. Den senaste utställningen ägde rum på Galleri Cupido i Gamla stan, Stockholm sommaren 2025.

30–31 december och 2–3 januari

12:00–16:00 Konstkollo på jullovet: Hur gör man ett porträtt? Plan 1, Konstverkstan.

Jullovskollet 2025 handlar om hur man gör porträtt. Hur kan man tänka när man ritar ett ansikte eller skapar en känsla genom olika former och uttryck? Tillsammans med kolloledare Milly Sundgren testas deltagarna att skapa berättelser genom just porträttbilder där bakgrunder, föremål eller naturskildringar skapar djup och mening i porträtten.

Milly Sundgren kommer från Kiruna och går första året på konstlinjen på Ölands folkhögskola. Färgstarka porträtt inspirerade av barndom, hemstad och identitet är grunden i hennes konst. Hon gestaltar

gärna känslor genom föremål och berättar olika historier med bilder. Konstkollet är gratis och passar alla åldrar. Ingen anmälan, drop-in. Kin bjuder på frukt och dryck.

Tisdag 13 januari

Picassos äventyr: Visning av en filmklassiker i samarbete med Kiruna filmklubb

Picassos äventyr är en svensk, surrealistisk komedi regisserad av Tage Danielsson från 1978. I filmen spelar Gösta Ekman, Hans Alfredson, Birgitta Andersson och Lena Nyman.

”Picasso är trött i päran, åker till rivieran”—Elsa Beskow är berättaren, Dalís fingrar är fem meter långa, Hemingway stickar, konstpolishunden Jacky sniffar upp marina motiv, Hasse och Tage ljuger hela tiden och ingen pratar svenska utom Elsa i Tage Danielssons makalösa film.

Torsdag 29 januari

17:30 Johan Sandström föreläser på Kin med utgångspunkt i boken *Gruvans makt* (2021)

Föreläsningen efterföljs av samtal och kaffe. Deltagare TBC.

Gruvans makt är skriven av Johan Sandström, Institutionen för ekonomi, konst och samhälle, Luleå Tekniska Universitet och Tommy Jensen, Stockholm Business School, och bygger på forskningsprojektet *Organizing Rocks* som genomfördes mellan 2015–2020.

Om boken Gruvans makt:

En gång i tiden satt gruvnäringen och Kiruna ihop. Ett ömsesidigt beroende som ändrats med tiden. Men vad händer när gruvbolaget inte behöver Kirunaborna i samma utsträckning? När bolaget mer och mer förlitar sig på arbetskraft i form av fly-in fly-out? När fast anställda kan ersättas av entreprenörer? När allt färre händer behövs för att få upp malmen?

Johan Sandström är professor inom företagsekonomi vid avdelningen för industriell ekonomi på Luleå Tekniska Universitet i Luleå. Sandströms forskningsområden rör sig mellan makt, ansvar och organisering.

Torsdag 19 februari

18:00 Theodor Ringborg om projektet "Nästan Picasso" i Vitsaniemi. Plan 2.

År 1961 planerades en Picasso-skulptur i Kiruna. Den skulle bli hela 33,5 meter hög men realiserades aldrig. När Konsthall Tornedalen gjorde efterforskningar visade det sig att modellen, förvånande nog, fanns på University of South Florida. I samarbete med universitetet gjordes 3d-scanningar för att skapa en AR-version av skulpturen, vilket innebar att alla med en mobiltelefon kunde placera sin egen "nästan-Picasso-skulptur" varsomhelst. Men varifrån kom idén till skulpturen? Hur hamnade modellen i Florida? Och kan en skulptur demokratiseras genom att bli digital?

Theodor Ringborg bor i Vitsaniemi/Risudden, Övertorneå och är chef för Konsthall Tornedalen.

Torsdag 26 februari

18:00 Filmvisning: Scars of Growth (Tillväxtens pris), 2025

Av Monika Grassl och Osusky
Dokumentär, 90 minuter

Måste vi smutsa ner oss innan vi blir gröna? Genom att satsa på elbilar och förnybar energi menar EU att man kan främja ekonomisk tillväxt samtidigt som planeten skyddas. Men är det ens möjligt? För att minska beroendet av framför allt Kina förespråkar EU-politiker att "gröna" gruvor öppnas i Europa. Men människor som bor i de här områdena är oroliga för att deras liv ska offras för energiomställningen.

Samtidigt som nya gruvor öppnas i Europa i den gröna omställningens namn och gruvföretag positionerar sig som klimatallierade kämpar en spansk lantbrukare, Hector, och två samiska renskötare i Sverige, Matti Blind Berg och Karin Niia Kvarfordt, för att bevara sin livsstil. Medan gruvindustrin lobbar i Bryssel reser Diego, en peruansk resursexpert från en miljöorganisation, genom Europa för att besöka drabbade samhällen, aktivister och gruvor för att undersöka om gruvdrift någonsin kan vara hållbar.

Produktionsbolag: Dor Film och Dor Film West, i samproduktion med SWR, ARTE och ORD.

Regissörer

Monika Grassl, född i Österrike, bor för närvarande i Paris där hon arbetar som regissör och klippare. Hon studerade dokumentärfilm vid filmskolan i Baden-Württemberg. Hennes senaste film *GIRLS DON'T FLY* har visats på flera internationella festivaler och har belönats med priser. Hon har även skrivit en uppsats om dramaturgi i dokumentärfilmskapande.

Linda Osusky är frilansande grävande journalist och filmskapare med fokus på miljöfrågor. Hon har en magisterexamen i kultur- och socialantropologi från universitetet i Wien. Hon har skrivit och regisserat tre kortdokumentärer och skrivit manus till en lång dokumentärfilm om Slovakiens Robin Hood.

Tisdag 3 mars—fredag 6 mars

09:00–16:00 Konstnärlig marmelad: Kiruna Konstakademi fortsätter! Plan 1, Konstverkstan.

Under sportlovskollot jobbar deltagarna med olika material och metoder, där varje elev både är sin egen klass och sin egen professor. Deltagarna uppmuntras att ta med sig ett pågående projekt hemifrån, eller påbörja ett nytt på plats. Skulpturer gjorda i tvål, kokning av konstnärlig marmelad och byggnation av den fysiska konstakademin erbjuds på plats. Under kollot bekantar sig deltagarna också med konsten på plats i stadshuset Kristallen och på Kin. Observationer och diskussioner används som ett sätt att praktisera konst och samtidigt lära sig något av den.

Dörren är öppen till konstkollet tisdag–fredag kl 09:00–16:00. Hoppa in en dag eller var med hela veckan—precis som det passar dig! Alla åldrar och kunskapsnivåer är välkomna, vi hjälper och lär av varandra. Veckan avslutas med en presentation av deltagarnas arbete i Konstverkstan.

Torsdag 12 mars

18:00 Så minns vi utställningen *Picasso i Kiruna (1965)*

Minnena från Picassoutställningen på Kiruna stadshus 1965 med dess över hundra verk är många och varierade. Någon besökte den med sina elever, en annan minns hur pappa bevakade den utrustad med gevär, en tredje hur storebror slank in varje dag för att beundra konsten. Kom och dela med dig av vad du kommer ihåg!

Kontakta Kins förmedlare om du vill vara med och berätta:
emma.pettersson.juntti@kinmuseum.se

Onsdag 8 april–fredag 10 april

12:00–16:00 Konstkollo på påsklovet—Tidens sömmar: väv, virka och brodera på påsklovet. Plan 1, Konstverkstan.

Under påsklovskollot på Kin träder deltagarna in i trådarnas och tygernas värld. Kollot tar avstamp i tankar om hur dåtid och nutid kan flätas samman. Precis som den kända konstnären Pablo Picasso, som visas i en utställning på Kin, blandade tekniker och material testar deltagarna tillsammans olika uttryck, men med fokus på det textila hantverket: väva, sy, brodera, virka eller sticka—ingen teknik är omöjlig! Genom trådar, färger och strukturer testar deltagarna både traditionella tekniker, men utmanar också med nya sätt att tänka och göra som kan skapa oväntade uttryck och spännande upptäckter.

Konstkollet är gratis och passar alla åldrar.
Ingen anmälan, drop-in.
Kin bjuder på frukt och dryck.

Kolofon

Adress

Stadshustorget 1, 981 30 Kiruna

Personal

Tova Ejeklint, koordinator

Carola Kalla, assistent

Alice Lampa, förmedling

Maria Lind, chef

Ilnur Mustafin, tekniker

Bettina Pehrsson, biträdande chef

Christina Pestova Ejiksson, samlingen

Emma Pettersson Juntti, producent, förmedling, koordinator

Paulina Sokolow, kommunikation

Museivärdar: Alla Belova, Lena Rydström, Maja Sjöström

Grafik: Marina Sergeeva

Installering: Jude O'Shaughnessy

Hål i verkligheten: Dora García, Pablo Picasso och ett gruvjubileum

på Kin museum för samtidskonst 8 november 2025—19 april 2026

Kin vill rikta ett särskilt tack till Moderna Museet och Kultura Kiruna.

Kins visuella dialekt har utvecklats av konstnärerna Inga-Wiktoria

Påve och Fredrik Prost i samarbete med formgivarna Johanna

Lewengard och Benedetta Crippa.

Kin museum för samtidskonst är Norrbottens länskonstmuseum. Huvudmän för museet, som öppnade 2018, är Region Norrbotten och Kiruna kommun.

Kin Museum för samtidskonst/dáládáidaga dávvirvuorká/nykyaijan taitheen myseymmi/Museum of Contemporary Art.

kinmuseum.se

