

Antik och klassicism

Skriftserie utgiven av vänföreningarna för de
svenska instituten i Athen och Rom

X



Föreningen Svenska Atheninstitutets Vänner



Föreningen Svenska Rominstitutets Vänner

Jeff Werner

Idrott & konst

Från den grekiska antiken finns ett stort antal konstverk med idrottsmotiv. Kroppsövningarna var en central del av kulturen och atleterna högt respekterade i samhället. Idrottsmotiv användes också flitigt i konsten. I det moderna samhället är situationen en annan. Visserligen intar sport och idrott en iögonfallande position vad gäller antalet utövare och åskådare, men i konstvärlden utgör idrott en högst marginell motivkrets.

Detta skall inte uppfattas som att det i det moderna samhället finns ett mindre intresse för idrottsbilder. Det är snarare så att de förpassats från fin-kulturen till teve och fotografier på tidningarnas sportsidor.

Denna essä består av två delar. Den första handlar om konst och idrott under den grekiska antiken, den andra om klassicerande idrottsbilder från tiden 1750–1945.

I samband med de antika bilderna redovisas kortfattat hur idrott bedrevs vad gäller regler, teknik och träning. För att begränsa framställningens längd har jag i allmänhet valt att inte redogöra för idrottsgrenarnas förändring över tid. Läsaren bör hålla i minnet att idrottandet självfallet förändrades på många sätt. Mina beskrivningar av antiken gäller i första hand högklassisk och hellenistisk tid.

Avsnittet om de klassicerande bilderna från modern tid pekar på drag hos det moderna samhället som kan förklara idrottsbildens förändrade ställning och uttryck. Mindre utrymme ägnas åt den sportliga kontexten som torde vara mer bekant för läsaren. Till skillnad från i avsnittet om antiken finns få tidigare studier att stödja sig på. Det är inte många som har intresserat sig för senare tiders idrottskonst.

Ändå finns det tusentals konstverk från de senaste 200 åren med idrottsmotiv. Jag har begränsat min undersökning till klassicerande framställningar inom skulptur och måleri. Grafik, hantverk, medaljer, affischer, frimärken och mycket annat har lämnats åt sidan. Tidsmässigt koncentreras det nya

materialet till nyklassicismen kring sekelskiftet 1800, samt perioden 1890–1945, det vill säga från återuppväckandet av de olympiska spelen fram till andra världskrigets slut. Merparten av de klassicerande idrottsframställningarna kommer från den sistnämnda perioden.

Antikens idrottskonst

De äldsta kända avbildningarna av idrottsliknande aktiviteter går tillbaka till sumererna: lerbrickor med brottare och boxare från 3000–1500 f.Kr. Det finns även gott om skildringar av atletiska övningar från faraonernas Egypten, och från de minoiska och mykenska kulturerna. Men sport som liknar vår moderna form hittar vi först i antikens Grekland: regelbundet återkommande publika arrangemang med fastlagda regler där tävlingsmomentet var viktigt.

Våra föreställningar om den antika idrotten grundar sig i stor utsträckning på bilder, eftersom saker som träspjut och längdhoppsgröpar sällan lämnar några arkeologiska spår. Det finns även en hel del litterära skildringar av idrottsliga aktiviteter, från *Iliaden* och *Odysseén* till ett stort antal hyllningsdikter till framstående idrottsmän. Såväl bilderna som de litterära skildringarna måste tolkas. De ger inte en omedelbart tillgänglig bild av hur de idrottsliga övningarna gick till. Tvärtom är de minst lika beroende av tidens bildmässiga och litterära konventioner som av motivens referenser i verkligheten. Trots det utgör de naturligtvis ett mycket viktigt komplement till de arkeologiska utgrävningarna av de fysiska rum där träning och tävling genomfördes och de föremål som användes vid idrottandet. De flesta av de bilder som överlevt till våra dagar är vas målningar. Under antiken fanns även ett stort antal skulpturer och väggmålningar med idrottsmotiv men de flesta av dem har gått förlorade.

Idrotten var en viktig del av att forma *kalos kagathos* (καλὸς κάγαθός), ett svåröversättbart uttryck som syftar på den själsligt och kroppsligt goda och vackra människan. En seger var inte bara ett tecken på en stor idrottsprestation utan även på att atleten hade gudarna på sin sida. I idrottsprestationen visade man *arete*, det mod och den styrka och skicklighet som utmärkte en segrare. Genom att ha visat prov på *arete* kunde man jämföras med myternas heroer (mytologiskt kraftfulla män, ibland halvgudar, som dyrkades regionalt).

I palaestran och gymnasiet fick ungdomarna sin såväl fysiska som intellektuella träning och utbildning. De tränade och tävlade nakna. Orden ”gym-

nasium” och ”gymnastik” kommer båda från *gymnos* som betyder naken. Gymnasiet och palaestran, brottningsplatsen, var vanligtvis sandiga gårdar omgivna av täckta hallar och pelararkader. Under äldre tider användes palaestran till brottning, boxning och pankration, medan hopp, diskus och spjut, det vill säga de lättare idrotterna, praktiserades i gymnasiet. Någon specialisering förekom i allmänhet inte förrän under hellenistisk tid – de allra flesta lekte, tränade och tävlade antagligen utan ambitioner att ställa upp i något av de prestigefyllda spelen. Det förekom även spel och lekar som inte fanns med i de stora spelen, exempelvis det bollspel med klubbor som kan ses på en relief i Nationalmuseet i Athen.

Träningen kombinerade två inriktningar. Dels uppmuntrades eleven att ta i så mycket han orkade, dels tränades teknik. Rytms var ett grundläggande begrepp i teknikträningen. På vas målningar kan man se hur atleten åtföljdes av musiker, ofta flöjtspelare, för att han genom musik skulle uppnå harmoni i rörelserna. Före tävlingen smörjdes kroppen in med olja. Insmörjningen fungerade också som massage. Efter tävlingen skrapades oljan av med hjälp av en strigel och därefter tvättade man av sig. Oljan hade även en estetisk funktion: den gav en djupare solbränna. Idealet var en kopparbrun kropp som man skaffade sig genom solbad efter träningen.



Bollspel, ca 490 f.Kr., relief från statybas, Nationalmuseum i Athen. Foto: Zdenek Kratochvil, Creative commons.

De fyra viktigaste återkommande idrottstävlingarna i antikens Grekland var de isthmiska, nemeiska, pythiska (i Delfi) och olympiska spelen. De båda förstnämnda var biennaler, medan de pythiska och olympiska spelen hölls vart fjärde år. Det är uppenbart att man i dessa spel i första hand tävlade om äran. Priserna som man kunde vinna utgjordes av kransar: i Isthmia var de gjorda av pinje, i Nemea av selleri, i Delfi av lager och i Olympia av olivkvistar. Den största bedriften utfördes av den som lyckades vinna vid alla de fyra tävlingarna – en motsvarighet till våra dagars storslam. Han kallades *periodonikes*.

Det fanns även tävlingar där mer användbara priser delades ut, exempelvis i Athen där segrarna fick betydande mängder olivolja i amforor med idrottsmotiv. Dessa amforor är en viktig källa till kunskapen om hur de antika sportgrenarna bedrevs. Det var enbart seger som räknades och jämförelse mellan exempelvis olika lopp var inte möjlig eftersom man saknade tidtagningsmöjligheter.

Tävlingarna var alltid en del av religiösa festivaler och trots att utvecklingen under klassisk och hellenistisk tid gick mot alltmer renodlade sportevenemang förlorade de aldrig helt kontakten med religionen. Segerkransarna kan sättas i förbindelse med lantliga fruktbarhetsriter. Ett tydligare exempel är ”druvloppet” (*Karneia*) i Sparta då unga män sprang genom staden tungt lastade med druvor. Lyckades förföljarna fånga dem uppfattades det som tecken på att det skulle bli ett gott skördeår. Alla panhelleniska spel var mytiskt förbundna med en gud eller en hero. Enligt myten grundade Pelops de olympiska spelen till minne av Oinomaos, Apollon de pythiska spelen efter att ha dödat draken i Delfi. De isthmiska spelen hölls till minne av Melikertes och de nemeiska hedrade Ofeltes, båda lokala heroer. Liv och död kan ha uppfattats stå i ett dialektiskt förhållande: de döda heroerna gav de unga atleterna styrka.

De olympiska spelen var de som hade störst auktoritet under antiken. Grekerna använde olympiaden, perioden om fyra år mellan varje festival, som grund för sin tideräkning. Spelen hölls regelbundet under mer än 1000 år, från 776 f.Kr. till 393 e.Kr. Det är inte otänkbart att idrottstävlingar hållits i Olympia ännu tidigare. Under festivalen rådde en helig vapenvila, *Ekecheira*, som garanterade att såväl publik som tävlande kunde ta sig till och från tävlingarna. Det innebar inte att staterna slöt fred men väl vapenstillestånd.

Tack vare *Ekecheira* påverkade krigen inte spelen. Kontrasten mot de moderna olympiska spelen, som instiftades bland annat för att befrämja freden, är slående: sedan starten 1896 har de redan ställts in tre gånger på grund av krig (1916, 1940 och 1944).

Det finns uppgifter som tyder på att atleterna var tvungna att infinna sig i staden Elis tio månader före tävlingarna för att träna under domarnas, *hellanodikai*, överseende. Detta garanterade en hög standard på själva tävlingarna. Ett annat originellt drag i de olympiska tävlingarna var att idrottsmännen inte hade rätt att dra sig ur, till skillnad från i de andra panhelleniska spelen. Efter att den förberedande träningsperioden var slut måste man fullfölja tävlingen, annars blev man straffad.

I Olympia fanns många statyer över olympiska segrare, enligt den grekiske reseguide-författaren Pausanias. Men ingen fick resa en staty som var större än naturlig storlek. Det var reserverat för gudarna. Dessutom var det endast atleter som vunnit minst tre olympiska segrar som kunde begära manshöga statyer. Mindre framgångsrika segrare fick nöja sig med en monumental pelare eller en gåva dedicerad till Apollon med sitt namn ingraverat.

De pythiska spelen i Delfi hade nästan lika stor status som de olympiska, inte minst i kraft av sina tävlingar i musik och, från hellenistisk tid, i teater. De atletiska grenarna följde, så vitt det går att förstå från de knapphändiga källorna, i stort sett samma mönster som i Olympia och även dessa tävlingar hölls vart fjärde år. Budbärare skickades ut till de andra grekiska stadsstaterna med besked om att det var dags att sända stadens atleter till Delfi. Detta var nödvändigt eftersom varje stad hade sin egen kalender.

Liksom i Delfi organiserades på 500-talet f.Kr. i Isthmia nära Korinth idrottsspel med de olympiska som förebild. Och liksom i de pythiska spelen ingick under högklassisk tid även tävlingar i musik.

Det fjärde av de stora panhelleniska idrottsspelen hölls i Nemea. Det var en biennal och låg i uppläggning mycket nära spelen i Olympia. Spelen i Nemea upphörde redan på 200-talet f.Kr. då de flyttades till Argos som en följd av politiska stridigheter. Nemea förföll därefter långsamt och när Pausanias besökte platsen på 100-talet e.Kr. låg den redan i ruiner. Men under sin storhetstid var det en av de största tävlingarna med plats för minst 30 000 åskådare på stadion, som originellt nog hade en nivåskillnad på två meter mellan sina båda sidor. Varannan sträcka hade löparna medlut, varannan motlut.

Över hela den hellenska världen fanns det lokala festivaler som bland annat innefattade tävlingar. Mycket av det man tävlade i räknas idag inte till idrott, exempelvis dans, hantverk och militärkamp. Å andra sidan såg dåtidens greker inte idrotten som något avskilt ifrån religionen och konsterna.

Tävlandet

Trots det stora antalet avbildningar av idrott under den grekiska antiken – enbart på attiska vaser finns fler än 1500 kända motiv – och trots alla omnämmanden i antika skrifter om atleter och tävlingar, vet vi ganska lite om vilka regler som gällde och vilken teknik som användes. Förklaringen är enkel: regler och teknik traderades i de flesta fall muntligt, genom att man såg på när andra tävlade samt själv deltog i tävlingar.

Jämfört med dagens förhållanden var antalet grenar begränsat. En grov indelning kan göras mellan löpning, hopp, kast, tvekamp och hästsport. Idrotterna utövades på ungefär samma sätt över hela det grekiska området och förändrades mycket långsamt över tid.

De flesta av grenarna fordrade inte särskilt stora materiella eller praktiska förberedelser. För männens del, som tävlade nakna, behövdes inte ens några lämpliga kläder. Man kan förmoda att människor i alla tider i oorganiserad form har tävlat i löpning, hopp och kast. Det enda som behövs är en plats att vara på och för kastgrenarnas del något att kasta. Den yttre rekvisita som tillkom under den grekiska antiken var lokaler för träning (palaestran/gymnasiet), för tävlan (stadion), monument till gudar och atleter, samt bekvämlighetsinrättningar för de tävlande och för publiken.

Det var för det mesta männen som idrottade, men det fanns även tävlingar för kvinnor. Sparta är känt för att både män och kvinnor ägnade sig åt idrott. I Olympia, som helt uteslöt kvinnor under de olympiska spelen, hölls vid en annan tidpunkt *Heraia*, ett kvinnolopp för att hedra Hera. Det finns ändå kvinnliga olympiska segrare eftersom det i hästsporterna var ägarna till ekipaget, inte kuskarna, som tävlade. Förbudet att närvara under de olympiska spelen gällde, enligt Pausanias, bara vuxna kvinnor. Undantagen från restriktionerna var dock Demeter-prästinnan. Pausanias berättar vidare att den som bröt mot förbudet slängdes ner från Tropaion-berget. Den enda kvinna som trotsade bestämmelserna och ändå undkom straff var Kallipateira. Hon var både dotter, syster och moder till olympiska segrare. Inte mindre än sex

medlemmar av familjen hade vunnit vid spelen. Efter att hennes man hade dött tränade hon själv deras son Peisiridos och följde honom till tävlingarna förklädd till man. När Peisiridos vann hoppade hon jublande över avskärningen till tränarnas område och tappade samtidigt förklädnaden. Tävlingsledningen beslöt dock att låta henne undkomma straff som en hyllning till familjens alla segrar vid spelen. Efter denna incident beslöts att även tränarna måste vara nakna under tävlingarna.

Det antika stadion såg ut som en strykbräda, rak i ena änden och rundad i den andra. På sidorna fanns jordvallar och ibland sittbänkar för publiken och själva tävlingsarenan bestod av sammanpackad sand. Löparbanorna innehöll inga halvcirkelformade kurvor, utan vid lopp som var längre än anläggningen (vilket motsvarade längdmåttet ett *stadion*, 600 fot eller ca 180 m) vände man tvärt runt ett vändmärke, *kampter*, i vas målningar vanligtvis avbildad som en kort kolonn. Målgången skedde vid den rundade sidan. Det fanns inget målnöre utan det var upp till domarna att avgöra vem som kommit först. Kunde ingen segrare koras tillgreps omlopp – delad seger var inget som förekom i antikens idrott.

Högst status hade sprinterloppet som var ett stadion långt, ca 180 m. De längsta loppet varierade mellan 7 och 24 stadion och det fanns även lopp där man tävlade iklädd rustning. Löparna startade i upprätt ställning. Under äldre tid signalerades starten med hjälp av en trumpetstöt, men fram mot hellenistisk tid ersattes det med en mekanisk startanordning, *husplex*. Den liknande sannolikt en tågsemafor: en vertikal ribba, styrd av trådar, föll när starten gick. Ett av de mer problematiska momenten måste ha varit att vända snabbt, barfota i sanden. Märkligt nog avbildades detta aldrig i bildkonsten eller omnämndes i litteraturen. Detta i kontrast till hästloppen där hårda dueller och kollisioner är omtyckta motiv.

De flesta idrottstävlingar utom hästsport, rodd och en del stafetter ägde rum på stadion. Ett viktigt undantag var de stafettlopp med brinnande facklor som hölls bland annat på Athens gator och på ön Delos. Det är från dessa som idén med facklan vid dagens olympiska spel kommer, trots att något sådan stafett aldrig hölls i Olympia. Någon motsvarighet till Marathon-loppen i moderna spel fanns inte heller under antiken.

De antika bilderna av löptävlingar skildrar i de allra flesta fall själva loppet. De tävlande springer på led i kamp om tätpositionen. Det intryck av ordning

som kompositionerna ger uttryck för är dock antagligen mer ett resultat av tidens estetiska uppfattning, än av iakttagelser av de faktiska förhållandena vid ett lopp. Vilken löpgren det är frågan om indikeras av löpstilen, genom armarnas vinkel och överkroppens lutning.

Idrottens koppling till den militära träningen är kanske mest uppenbar i tvekamperna, brottning, boxning och pankration. Det var tuffa sporter där allvarliga skador inte tillhörde ovanligheterna. Brottning bedrevs i två former, upprättstående där målsättningen var att få ner motståndaren på marken, *orthopale*, och markbrottning, *kato pale*, som pågick tills en av brottarna gav upp. För seger i markbrottning krävdes tre nedbrottningar och segraren kallades också *triakter*, triplare. I båda varianterna var det förbjudet med slag, att greppa om könsorganen samt att bitas. Allt som inte var förbjudet var tillåtet; Leontiskos från Sicilien sägs ha vunnit tre segrar genom att bryta av motståndarens fingrar.

Liksom i *kato pale* stred kombattanterna i boxning tills en av dem reste ett eller två fingrar som tecken på att han gav upp. Dock tycks man i mycket långa matcher ha tillämpat ett drastiskt förfarande, *klimax*, då man turades om att slå på motståndaren som inte fick skydda sig. Man boxades med läderremmar runt händerna. Slag mot könsorganen var förbjudna liksom att hålla fast motståndaren. Inte i någon av kampsporterna delades deltagarna in efter vikt och man lottade om vilka som skulle mötas i varje omgång fram till finalen. Skador tycks ha varit vanliga och dödsfall förekom. Under träningspassen använde man dock huvudskydd som skyddade öronen. Boxaren Othladias måste därför ha fått sina skador under matcher – namnet betyder blomkålsöronen.

På Museo Nazionale Romano i Rom finns en senhellenistisk bronsstaty som föreställer en boxare. Han sitter på en sten, som samtidigt är en del av statyns sockel. Huvudet är kraftigt vridet som för att följa skedet på tävlingsbanan och vittnar om att han har fått ta emot många hårda smällar. Näsan har någon gång knäckts och kinderna är svullna. På händerna bär han *himantes oxeis*, en typ av boxningshandskar som började användas på 300-talet f.Kr. De var förstärkta med band av hårdare läder och förankrade på underarmarna.

Grekerna tävlade även i ett slags kombination av brottning och boxning, *pankration*, som enligt Platon – själv en utmärkt boxare – kombinerade

ickeperfekt boxning med ickeperfekt brottning. Man fick både hålla fast, slå och sparka motståndaren, om än utan *himantes* på händerna. Det enda som var förbjudet var att bitas eller att sticka ut ögonen på motståndaren. Liksom i brottning fanns det en stående variant där målet var att fälla motståndaren till marken, *orthostanden pankration*, samt en som fortsatte tills någon av de tävlande gav upp, *kato pankration*. Det var endast den senare varianten som man tävlade i vid de stora spelen. Att detta var den mest brutala av alla grenar illustreras av berättelsen om Arrichion från Figaleia som vann de olympiska spelen under dramatiska förhållanden. Hans motståndare var på väg att strypa honom när han fick tag på dennes fot och, med uppbyggande av sina allra sista krafter, lyckades krossa den. Rivalen stod inte ut med smärtan och höjde sitt finger för att visa att han gav upp. I samma sekund avled Arrichion, men han dog som segrare.

På en svartfigurig amfora som finns i Boston avbildas slutmomentet i en match när den ena kombattanten sträcker upp sitt finger som tecken på att han ger upp. Segraren vevar fortfarande på med armarna. Hans överlägsenhet markeras genom att han behärskar en stor del av bildrummet och hans status betonas ytterligare av skägget som förbinder honom med domaren till höger. Atleten till vänster har antagligen slagits ut i en tidigare match. Han är skägglös liksom kämpan som just blivit nedslagen.



Boxaren, ca 330 f.Kr., brons, Museo Nazionale Romano. Foto: Marie-Lan Nguyen, Creative commons.



Över: Pankration, ca 530 f.Kr., panatheneisk svartfigurig amfora, Boston Museum of Fine Arts, <http://bildhubben.se/ak-9/konstprojekt/konsthistoria>.

Under: Längdhopp, tidigt 400-tal f.Kr., rödfigurig kylix. Ur N. Yalouris, *Antikens olympiska spel*, Athen 1982, 185.

Ett märkligt drag är att antikens greker under klassisk tid inte tävlade i kast och hopp som separata grenar. Under äldre tid hade längdhopp, diskus och spjut varit separata grenar, men från att femkamp, *pentathlon*, introducerades vid de olympiska spelen 708 f.Kr. ingick de under de följande tusen åren endast som delgrenar. Tävlings genomförande är höljt i dunkel. Med största säkerhet räknade man inte poäng som idag utan antalet delsegrar. Ett troligt tillvägagångssätt är att den som vunnit flest segrar vann femkampen och att den avslutande brottningen fällde avgörandet mellan dem som då fortfarande hade chansen.

Den enda form av hopp som praktiserades av grekerna var längdhopp. En avgörande skillnad mot dagens längdhopp är att man hoppade med vikter i händerna, *halteres*. Det är oklart om detta var för att förbättra hoppen, något som hävdas av Aristoteles, eller som handikapp vilket hävdas av Lukianos. Om vikterna skall hjälpa till att förlänga hoppet måste man släppa dem halvvägs, men på vas målningar tycks hopparna behålla dem under hela hoppet. Vidare finns det tecken på att man hoppade minst två hopp i följd, något som givit upphov till den moderna grenen tresteg.

Två kastgrenar ingick i femkampen, diskus och spjut. Frågan är om inte Myrons diskuskastare från ca 450 f.Kr. är antikens mest välkända idrottsbild. Detta trots att vi enbart känner den från romerska kopior – bronsoriginalet har sedan länge gått förlorat. Redan under antiken var den omtalad och beundrad, något som alla romerska kopior vittnar om. I modern tid har den återbrukats såväl i finkonsten, exempelvis av Salvador Dalí, som i reklam.

Den romerska marmorkopia som finns i Museo Nazionale Romano i Rom brukar framhållas som en av de bästa. Myron har valt att avbilda kastaren vid ett moment då diskusen befinner sig i sitt bakersta läge. Statyn säger inte mycket om det efterföljande rörelsemönstret. Av kroppsvidningen och fötternas position kan vi dra slutsatsen att atleten är på väg att fullfölja kastet med en cirkulär rörelse. Den perceptualism som dominerat forskningen sedan 1800-talet har tillsammans med berättelser från antiken om hur verklighetstroga Myrons skulpturer var (han sägs ha skulpterat en ko så verklig att kalvar kom för att dia!) lett till att många betraktat Diskobolos som en representation av ett verkligt moment under diskuskastet. Men det finns inget moment där kastaren befinner sig i statisk balans. Myron var därför tvungen att konstruera ett sådant, annars skulle både statyn och den modell som po-

serade för honom ha förlorat balansen. Kompromissen blev en position där tyngdpunkten ligger rakt ovanför fötterna och med en större böjning i knän och höfter än under ett verkligt kast.

När diskusen återupplivades som idrottsgren krävde man att den högra foten skulle hållas framför den vänstra under hela kastet. Den riktiga ”grekiska stilen” byggde alltså på försök att efterlikna Myrons diskuskastare och engagerad läsning av antika författare som Filostratos. Som tur var för diskusgrenens utveckling vägrade bland andra amerikaner och finländare att följa reglerna och den grekiska stilen, som ingick som separat gren vid två olympiader, försvann efter olympiaden i London 1908.

Hästsport utövades på en arena kallad *hippodrom*, men ingen grekisk antik anläggning har överlevt till våra dagar. Våra kunskaper om dess utomformning vilar därför i stor utsträckning på Pausanias beskrivning av hippodromen i Olympia. Den låg på en stor öppen plats. En pelare i vardera änden av fältet markerade vändpunkterna. Däremellan löpte en låg avgränsning, *embolon*.

Det mest imponerande inslaget på hippodromen i Olympia var startanläggningen, i långsidans förlängning. Om vi får tro Pausanias stod hästekipagen uppställda i en triangelform vars spets pekade mot en bronsdelfin på en hög pinne. Ett rep var uppspant framför hästarna. Bakom hästarna stod ett altare med en örn. När en trumpet signalerade sattes startmekanismen igång. Örnen for upp samtidigt som delfinen åkte ner tillsammans med repet framför de bakersta hästarna. När de kommit i jämnhöjd med de närmast framförvarande hästarna föll deras rep och så vidare. Loppet gick sedan moturs. Längden varierade beroende på om det var hingstar, määrrar eller föl som tävlade och om det var med eller utan vagn. Varje varv var cirka åtta stadion (ca 1500 meter) och loppet ofta ett tiotal varv.

Den moderna tidens idrottskonst

Med den kristna kyrkans maktövertagande under senantiken försvann de stora organiserade idrottstävlingarna. De kristna makthavarna såg dem som hedniska och kejsar Theodosius I förbjöd de olympiska spelen 393 e.Kr. Under ytterligare något århundrade överlevde idrottstävlingarna på ett fåtal andra platser. I Antiocheia hölls de sista så sent som 510 e.Kr.

Discobolo Lancellotti, romersk marmorkopia efter Myrons diskuskastare, 460–450 f.Kr., Museo Nazionale Romano. Foto: Marie-Lan Nguyen, Wikimedia Commons.



Spel och lekar fortsatte att utövas lokalt men kontakten mellan idrotten och det intellektuella livet gick förlorad under medeltiden. Det avspeglas i att det finns få idrottsavbildningar från denna tid, liksom även från renässansen och barocken. De som finns hittar vi inte oväntat ofta i miljöer där det antika arvet hölls vid liv.

Nyklassicismen

Med nyklassicismen och återupptäckten av den grekiska antiken förändrades förutsättningarna. Det ligger nära till hands att förvänta sig att idrottsmotiv åter skulle bli vanliga i konsten, inte minst som uppsvinget för kroppskulturen under andra halvan av 1700-talet skedde under starkt inflytande av nyhumanismen och dess förhålligande av den hellenska antiken. De första banbrytarna inom gymnastiken, Per Henrik Ling (1776–1839) och Johann Christopher Friedrich Guts Muths (1759–1839), hämtade mycket av sin inspiration från antiken så som den förmedlats av Johann Winckelmann (1717–1768). Winckelmann beundrade den antika grekiska konsten för dess naturalism och skönhet, inte minst i återgivandet av den nakna (manliga) kroppen, och såg ett klart samband mellan idrottande och konst. Han planerade själv att gräva ut Olympia men projektet hann inte förverkligas före hans död 1768.

Trots intressegemenskapen mellan sport och konst tar de nyklassicistiska konstnärerna endast i ytterst begränsad omfattning upp antikens idrottsliga motivkrets. En viktig förklaring ligger i att det ännu inte fanns någon stor organiserad idrottsrörelse. Den började växa fram i början av 1800-talet men blev inte en massrörelse förrän under andra halvan av seklet. Idrottsrörelsen är det moderna industrisamhällets barn. Den delar dess upptagenhet av tävlande och det mätbara. Resultatet, uttryckt i sekunder eller centimeter, är i den moderna idrotten nästan lika viktigt som seger. Idrottsrörelsens framväxt hänger även starkt samman med de moderna kommunikationernas utveckling. Utan dem skulle de stora nationella och senare internationella tävlingarna inte kunnat genomföras.

De idrottsmotiv som tidigast togs upp i konsten i stor skala var jakt och hästsport, aktiviteter som utövades av överklassen och som hade hög status. Antalet verk från senare delen av 1700-talet inom denna motivfår är närmast oräkneligt. Däremot tycks det som om de mest nyklassicistiskt orienterade

konstnärerna mestadels ägnade sig åt andra motiv. De klassicerande dragen i konsten kommer starkast till uttryck i avbildandet av arkitektur och den mänskliga anatomin. Det var inte antikens djurskulpturer eller naturskildringar som stod i centrum för Winckelmann och hans efterföljare.

Under 1700-talet restaurerades ett stort antal antika boxningsskulpturer. Deras precisa referenser till antika protyper kan ses som ett första tecken på den historiserande tendens som ledde fram till den moderna arkeologin. De restaurerade boxarna, vilket ibland var detsamma som statyer restaurerade till boxare, influerade starkt de samtida boxningsavbildningarna, både inom måleri och skulptur, och i massproducerade bilder.

De få exemplen på nyklassicistisk idrottskonst visar nästan uteslutande kampsporter. Dessa sporter bildar en liten men egen genre inom italiensk grafik och måleri ända sedan renässansen. Det tidigaste nyklassicistiska verket är från 1782. Det är fyra reliefplattor av den italienske skulptören Antonio Penna, gjorda för ett projekt av arkitekten Antonio Aspucci. De skulle sitta på en sockel till den så kallade Borghese-gladiatoren, en romersk staty från första århundradet som numera återfinns på Louvren. Pennas reliefer föreställer boxning (Dares och Entellus), brottning, bollspel och gladiatorkamp. Stilen är antikiserande liksom idrottsmännens klädsel och utrustning. Det mest förvånande inslaget är boulespelarna som kontrasterar mot de andra våldsamma sporterna.

Även Antonio Canova, nyklassicismens främste skulptör, utförde ett verk med boxningsmotiv "Creugas och Damoxenos". Det var alltsedan antiken vanligt att framställa boxare i grupper och Canova ansluter sig till traditionen. Motivet är hämtat från Pausanias (*Paus.* VIII. 40:3). Creugas och Damoxenos möttes i finalen i de nemeiska spelen. När mörkret började falla och matchen ännu inte kommit till något avgörande beslöt de sig för att göra upp genom *klimax*, ett förfarande som förklarats ovan. Creugas slog första slaget mot Damoxenos huvud. Den sistnämnde bad därefter Creugas att hålla upp sin arm varpå han slog ett slag med öppen hand, grävde sig in under motståndarens revben, tog tag om inälvorna och drog ut dem. Creugas dog på fläcken men tilldömdes ändå segern eftersom domarna ansåg att Damoxenos brutit mot reglerna genom att ha utdelat mer än ett slag. Historien förklarar den märkliga position med höjd arm som Creugas intagit i Canovas skulpturgrupp. Vi ser också hur Damoxenos öppnat sin vänstra hand, beredd



Vänster: Antonio Canova, *Creugas*, ca 1800, marmor, drygt 200 cm hög, Museo Pio-Clementino. Foto: Marie-Lan Nguyen 2006, Creative commons.

Höger: Antonio Canova, *Damoxenos*, ca 1800, marmor, drygt 200 cm hög, Museo Pio-Clementino. Foto: Marie-Lan Nguyen 2006, Creative commons.

att utdela sitt regelvidriga slag. De är på antikt vis avbildade nakna. Skulpturgruppen ansågs så lyckad att den en tid fick ersätta Laokoon-gruppen i Vatikanmuseets belvedere.

England blev tidigt boxningens hemland. Redan i början av 1700-talet var boxning där en stor sport, för att i början av 1800-talet vara nationalsporten framför andra. Patriotiska hyllningar till boxningssporten förekom allmänt i skämtteckningar, målningar och grafik. Sporten framhölls som en modern motsvarighet till fäktning, gladiatorspel och brottning. Dessutom hyllades boxning som den humana, demokratiska och anständiga brittiska medelklassens substitut för duellerande.

Boxning blev också för nyklassicismens banerförare en metafor för avståndstagandet från vad de beskrev som den feminina och artificiella roko-

kon. Det var en sport som gav uttryck för maskulinitet, styrka, kraft och självkontroll. Det vore naturligt att boxning därför blev ett vanligt motiv i nyklassicismens konst, inte minst på grund av dess antika rötter. Men trots sportens popularitet och trots möjligheterna att briljera i atletisk anatomi blev den inte heller i England någon stor motivkrets. Ändå framgår det av målaren Joseph Faringtons dagbok att möjligheten till en sådan utveckling fanns vid sekelskiftet 1800. Han skriver om hur en grupp konstnärer, samlare och "esteter" samlades i London 1808 för att beundra boxaren Bob Gregson, som poseerade naken för dem. Idén härstammade från Winckelmanns målning

beskrivning av hur de nakna idrottsutövarna fungerat som inspiration och förebild för antikens konstnärer. Bland de församlade fanns bland andra arkitekten Robert Smirke, som senare skulle rita British Museum, och målaren John Constable. En tid senare fick en utökad församling möjlighet att hos lord Elgin direkt jämföra Gregson med Parthenon-skulpturerna. Charles Rossis skulptur *The British Pugilist* från 1828 är sannolikt delvis inspirerad av sammankomsten hos lord Elgin även om det inte är Gregson som stått modell. Stilen är antikiserande men kontrasten mellan den vita marmorn, med dess konnotationer till estetisk förfining, och boxaren i sina kortbyxor gör ett komiskt intryck. Misslyckandet är lärorikt. Vi förväntar oss att den antika konsten skall visa atleterna nakna.

Dessa försök att återuppliva antikens idrottskonst blev dock bara en parentes, dels för att nyklassicismen förblev svag inom den engelska bildkonsten, dels på grund av att det moraliska klimatet i England inte uppmuntrade studier av den nakna människokroppen. För även om den ansågs tillhöra



Charles Rossi, *The British Pugilist*, marmor, 198 cm hög, Gallery at the Petworth House. Foto: Anthony McIntosh, Public Sculptures of Sussex, Creative commons.

de högsta motiven en konstnär kunde ge sig på så var det bara möjligt att framställa nakna kroppar i mytologisk förklädnad eller som aktstudier inom konstlivets institutionella ramar. Idrottsmannen signalerade alltför tydligt den kroppslighet som den engelska 1800-talsmoralen skydde. Atleten överlevde i konsten men frikopplad från sitt idrottsliga sammanhang.

Under de första decennierna på 1800-talet var det alltså möjligt för konstnärer att söka inspiration hos nakna atleter, främst boxare, men mot mitten av 1800-talet kom en moralisk reaktion mot framställningar av den nakna kroppen. Tydligast artikulera är denna moralism hos John Ruskin som ansåg att konstnären skulle söka "the souls of men in their bodies, not their bodies alone". En annan faktor som motverkade framväxten av en genuin idrottskonst under 1800-talet var att, i den mån man intresserade sig för nakna kroppar i konsten, var det för kvinnokroppen, och kvinnor var länge uteslagna från idrottandet. I motsats till förhållandet under antiken är regeln i den västerländska konsthistorien efter renässansen att kvinnor avbildas utan och män med kläder. Det fanns ändå enskilda konstnärer som intresserade sig för idrottsmotiv, mer eller mindre i opposition till den dominerande smaken i konstsalongerna: Gustave Courbet, Thomas Eakins och Edgar Degas.

1900-talet

Under 1900-talet har konstnärer inom exempelvis expressionismen, futurismen och naivismen valt att ta upp "låga" motiv, däribland sport. Men utanför de totalitära staterna har det endast varit fråga om tillfälliga inbrytningar, undantag från normen. I de inre regionerna av konstvärlden tycks andra sporter än möjligtvis segling och hästkapplöpning inte förenliga med kvalitetsbegreppet. Därtill har det modernistiska avantgardet alltmer uppfattat konsten som en andlig eller intellektuell verksamhet, långt från idrottens fysiska värld med muskler och svett.

1900-talets konstliv är mer diversifierat än tidigare epokers. Liksom fallet är med religiös konst finns under 1900-talet konstnärer som skapat sig en nisch genom att uteslutande koncentrera sig på sport. Det finns en marknad vid sidan av den vanliga konstmarkanden för monument över kända idrottsmän, statyetter, reliefer och medaljer. Mycket av det som har producerats specifikt för idrottsrörelsen är emellertid av låg kvalitet och idrottskonsten har betraktats med skepsis av centrala aktörer i konstvärlden.

Från idrottsvärldens perspektiv fanns det dock en öppning mot konsten. Den moderna idrottsrörelsen uppfattade sig som en sentida arvtagare till den antika idrotten, där ju konsten spelar en framträdande roll.

Den moderna olympiska rörelsen

För Pierre Frédy, baron de Coubertin (1863–1938), de moderna olympiska spelens grundare, framstod sambandet mellan konst och idrott som självklart. Coubertin föddes i Paris och fick tidigt insikter i den antika kulturen, dels genom den jesuitiska skola där han studerade, dels genom släkttraditioner. En anfader, Félice de Fredi, skänkte 1506 Laokoon-gruppen till Vatikanen. Därför var det sed att varje barn i släkten åkte till Rom för att se statygruppen. De klassiska studierna och intresset för antiken var ett viktigt skäl till Coubertins vision om de olympiska spelen.

Coubertins intresse för idrott hade inte sin upprinnelse i eget utövande, han var en ganska skral idrottsman, utan i ett slags social reformationsanda. Han inspirerades av det engelska skolväsendet där idrottande hade en central plats på schemat, åtminstone i Coubertins föreställningsvärld. Genom idrott fostrades samhällseliten, den var både fysiskt härdande och karaktärsdanande. I synnerhet efter nederlaget i kriget mot Preussen 1870 var det uppenbart att Frankrike behövde ett skolväsende som kunde fostra dugliga ledare. Hos Coubertin förenades vissa närmast socialdarwinistiska idéer med demokratiska föreställningar. Han framhöll ofta de antika olympiska spelens fredliga sida och hoppades att det moderna idrottsliga utbytet mellan nationerna skulle befrämja freden.

Det tycks uppenbart att de stora industriutställningarna under 1800-talet var en viktig inspirationskälla till de moderna olympiska spelen. Vid både utställningar och idrottstävlingar möttes människor från stora delar av världen och nationerna tävlade mot varandra. Utställningarnas och spelens öppnings- och avslutningsceremonier tycks närmast direkt överförda. Dessutom kan världsutställningen 1889 i Paris direkt ha bidragit till Coubertins idé. Vid denna presenterades de tyska utgrävningarna av Olympia genom en rekonstruktion av arkitekten Victor Laloux.

I den olympiska rörelsens historieskrivning framstår Coubertin som en ensam pionjär, besatt av en storslagen idé som han genom övertygelse och viljestyrka lyckades genomföra. År 1896 hölls de första moderna

olympiska spelen i Athen. Det finns dock goda skäl att ifrågasätta denna hjältebild.

Tanken på olympiska spel fanns under 1800-talet på flera håll i Europa. Lokala olympiska spel hölls bland annat i Helsingborg och i Much Wenlock nära Birmingham. I synnerhet de sistnämnda fungerade antagligen genom sin entusiastiska ledare William Penny Brooks som en inspirationskälla för Coubertin, som dock har varit ytterst angelägen om att mörklägga denna förhistoria. Många av de lokala olympiska tävlingarna före Coubertin var stora och hade ett liknande idéinnehåll som hans projekt. I det sammanhang som denna essä ingår, den grekiska antiken och dess reception under klassicerande epoker, är inte minst de olympiska spelens återfödelse på grekisk jord värd att uppmärksamma.

I Grekland sågs idrotten tidigt som en del av det nationella projektet. I det självständiga Greklands första huvudstad Nauplion anlades redan 1834 en idrottsplats samtidigt som idrott infördes på schemat i skolorna. 1837 publicerade kung Otto ett dekret om nationella tävlingar i jordbruk, industri och sport. Idrottsgrenarna skulle vara desamma som under antiken: diskus, spjut, längdhopp, löpning, brottning och hästkapplöpning. Kung Otto använde inte benämningen ”olympiska” och spelen tycks inte heller ha ägt rum, men med detta dekret var idén väckt.

Evangelos Zappas (1819–1865) hade deltagit i det grekiska frihetskriget och därefter genom lyckosamma affärer ackumulerat en stor förmögenhet. Präglad av den unga nationalstatens starka patriotism beslöt han att använda sin förmögenhet till att återuppliva de olympiska spelen 1856. Det nya Grekland skulle därmed berikas med värden som var kännetecknande för det antika samhället. Beslut togs om att hålla de första moderna olympiska spelen i Athen 1859. De kunde dock inte genomföras på det antika stadion som Zappas först tänkt, utan fick hållas på ett torg i Athen, Plateia Loudovikou. Idrottstävlingarna hamnade i skuggan av en samtidig industriutställning.

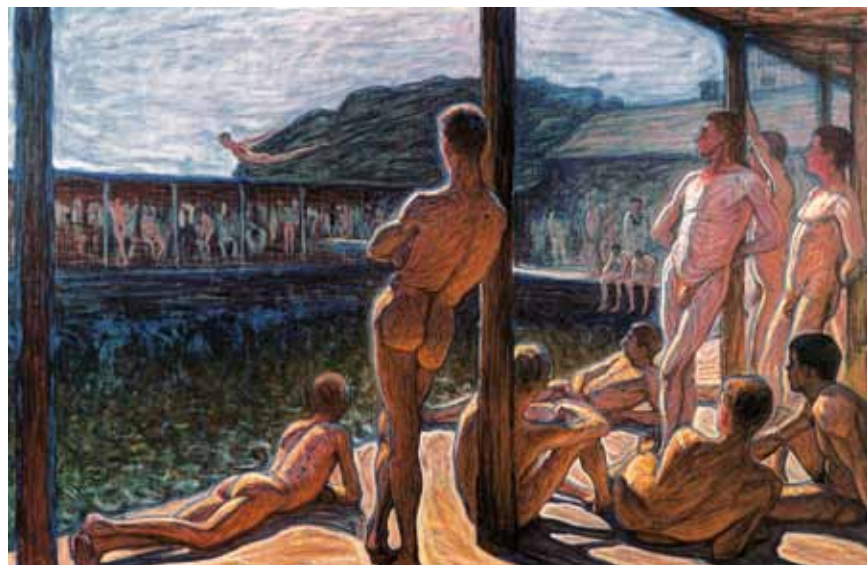
1865 dör Zappa och donerar en stor summa för att olympiska spel skall kunna hållas vart fjärde år. Testamentet föreskrev att det antika stadion i Athen skulle restaureras med marmorbänkar och att det skulle uppföras en byggnad för utställningar. Det innehöll också en märklig passage: Zappas kropp skulle begravas i en kyrka i Rumänien. Men efter fyra år skulle den åter grävas upp och huvudet huggas av. Kroppen skulle därefter begravas vid en skola i norra

Grekland medan huvudet skulle begravas i Athen vid utställningsbyggnaden tillsammans med inskriptionen: ”Här ligger Evangelis Zappas huvud”.

Trots en minimal budget och trots att stadion ännu inte var helt klar hölls 1870 något som kan kallas de första olympiska spelen i Athen. De blev en stor publik framgång. 30 000 åskådare följde tävlingarna. Spel hölls även 1875 men de blev misslyckade på grund av kontroverser kring amatörismen, tidens stora trätöfråga. Den kommitté som hade hand om Zappas arv var också snål i tilldelning av medel till de atletiska spelen. Däremot blev den i testamentet angivna utställningsbyggnaden, Zappeion, ritad av Theophil Hansen, uppförd till den fjärde olympiaden 1888. Spelen måste dock skjutas upp ett år och genomfördes i en begränsad och sluten form på grund av diverse organisatoriska problem.

När Coubertin 1896 genomför de ”första” moderna olympiska spelen i Athen har de alltså en lång grekisk förhistoria. De ägde rum på det antika stadion som restaurerats och försetts med nya läktare efter Zappas intentioner. När den grekiska bonden Spiridon Louis vann det avslutande Marathonloppet var den grekiska nationella triumfen total. Avslutningsceremonin innehöll flera antikiserande former och symboler, bland annat fick pristagarna olivkransar liksom under de antika spelen i Olympia. För grekerna var det självklart att spelen också fortsättningsvis skulle hållas i Athen men Coubertin ville ha ambulerande spel. Resultatet blev en kompromiss, man skulle anordna spel i Athen vart fjärde år, emellan de på andra orter. I praktiken fungerade inte systemet men ett ”mellanspel” hölls i Athen 1906. Det andra olympiska spelet, år 1900, hölls föga förvånande i Coubertins Paris.

De olympiska spelen har setts som en kulmen på 1800-talets nyhumanism, en pånyttfödelse av en klassisk tradition, men i viktiga avseenden var de, liksom idrottsrörelsen i stort, en modern företeelse. Det var dock, inte minst för Coubertin, angeläget att genom estetiska arrangemang påvisa de antika rötterna. På Coubertins initiativ beslöt den Internationella olympiska kommittén 1906 att i samband med de idrottsliga spelen även anordna tävlingar i måleri, skulptur, arkitektur, dekorativ konst, poesi och musik. Verken skulle ha kommit till under den närmast föregående fyraårsperioden, behandla ett idrottsligt motiv och upphovsmannen skulle fortfarande vara i livet. Genom konsten skulle spelen bli skönare och komma närmare de antika idealen. Tävlingar i de sköna konsterna genomfördes första gången vid



Eugène Jansson, *Flottans badhus*, 1907, opd 197 x 301 cm. Ur *Eugène Jansson 1862–1915*, Liljevalchs 1998, 43.

Stockholmsolympiaden 1912, då Coubertin själv, under pseudonym, vann en guldmedalj med dikten "Ode an den Sport". Dessa konstnärliga tävlingar blev aldrig någon publik eller konstnärlig succé men upprätthölls till 1948. Den estetiska sidan av spelen har därefter koncentrerats till invigningsceremonin. De konstnärer som deltog i de olympiska tävlingarna tillhörde sällan de mer framstående i konstlivet.

Som ett sista utslag av sin antikvurm uttryckte Coubertin i sitt testamente en önskan om att hans hjärta skulle begravas i Olympia. Kanske var det Zappas minnesplakett i Zappeion som inspirerade honom till detta. Antagligen var Coubertin medveten om att under antiken låg heroernas gravar i nära anslutning till stadion. Den moderna olympiska hjältens hjärta fick emellertid, av arkeologiska skäl, inte begravas inne i det antika Olympia, utan vilar några kilometer därifrån.

Modernistisk idrottskonst

Det har tillkommit idrottskonst utanför de olympiska spelen som är av intresse. Kring det förra sekelskiftet, alltså samtidigt med genomförandet av de första

olympiska spelen, sker inom bildkonsten och litteraturen en vändning bort från nittiotalets dunkelhet och själfullhet. Konstnärer som Jens Ferdinand Willumsen, J.A.G. Acke och Edvard Munch, för att nämna tre skandinaviska konstnärer, börjar måla den nakna kraftfulla människan ute i soldränkta landskap. De brukar räknas till den strömning som fått namnet vitalism. Det finns starka beröringspunkter mellan denna rörelse och den moderna idrottens utveckling.

I debatten om idrott vid sekelskiftet var socialdarwinistiska tankegångar vanliga. Det fanns en spridd uppfattning att människosläktet riskerade att degenereras i det moderna samhället. Fysiska aktiviteter skulle bidra till att härda den vita rasen. Genom idrotten lärde sig ynglingen att behärska sin kropp, sina drifter och impulser. Aggressivitet och sexuell energi kanaliseras under kontrollerade former.

Eugène Jansson framstår som en av den svenska vitalismens intressantaste konstnärer. År 1904 bröt han tvärt med sitt tidigare blådunkla sekelskiftesmåleri. I flottans badhus på Skeppsholmen började han några år senare studera de nakna män som solbadade vid bassängerna. I målningen *I flottans badhus* från 1907 ser vi solbrända och vältränade män som står eller sitter i ett slags pelargångar. De följer uppmärksamt en ensam simhoppare, som svävar som en fågel mot himlen. Om vi i tanken byter ut vattnet mot en sandig gård har vi en antik palaestra framför våra ögon. De nakna matroserna framstår som atleter som tillfälligt sökt skugga och vila. Under de följande åren, fram till sin död 1915, gör Eugène Jansson en lång rad målningar med atletiska motiv. Akrobater, gymnaster och tyngdlyftare befolkar hans verk. 1912 besöker han de olympiska spelen i Stockholm och inspireras till målningen *Brottare*.

Under mellankrigstiden vinner den klassicerande konsten mark i hela Europa. Redan före kriget hade konstnärer som André Derain lämnat modernismen och sökt sig till antiken, renässansen och nyklassicismen efter förebilder. Tydligast kom denna klassicerande tendens inom bildkonst, arkitektur och formgivning till uttryck i de totalitära staterna: Stalins Sovjetunion, Hitlers Tyskland och Mussolinis Italien. I dessa tre stater fick dessutom idrottskonsten en framskjuten plats.

Idrottskonsten i de totalitära staterna

I Sovjetunionen hade det konstnärliga avantgardet strax efter revolutionen gripit makten inom kulturlivet. Den modernistiska konsten dominerade det

offentliga konstlivet. Men vid mitten av 1920-talet börjar modernisterna förlora inflytande och realistiskt arbetande konstnärer vinna mark. Detta sker samtidigt som Stalin griper makten. I början av 1930-talet förbjuds den modernistiska konsten. Den så kallade "socialistiska realismen" postulerades 1934 som enda tillåtna konstnärliga uttryck.

Idrottsbilden var en viktig genre i Sovjetunionen. I den avbildades Den Nya Människan, det psykiskt och fysiskt fulländade resultatet av det sovjetiska socialistiska systemet. Idrottsmannen framställs som en parallell till hjälte-arbetaren, *stakhanoviten*.

I det tidiga sovjetsamhället betonades kamratskapet, den fysiska fostran och hälsoaspekten inom idrotten. Tävlanen sågs som en borgerlig kvarleva. Under Stalintiden förändrades idrotten, liksom samhället i stort, till att bli elitistisk och tävlingsinriktad.

Föreställningen om den nya människan inkluderade en omfattande teknikdyrkan. Maskinen och det löpande bandet framstod som ideal och målet var att människan skulle bli lika perfekt, effektiv och stark. Tillämpad fysiologi och medicin utvecklades för att förbättra kroppens funktioner och fick stor betydelse inom idrotten. Den sovjetiska kvinnan framställs på ett liknande sätt som mannen. Hon är fysiskt och psykiskt kraftfull som i Samokhvalovs *Kulstötterska* från 1932.

Till de mest intressanta av sovjetidens konstnärer hör Alexandr Deineka som, själv en duktig idrottsman, i stor utsträckning gjorde verk med idrottsmotiv. Hos honom kommer den klassicerande sidan av den socialistiska realismen till uttryck i kombination med en reducering av motiven som sannolikt har sina rötter i 1920-talets affischkonst. Målningen *Målvakt* från 1934 är omsorgsfullt komponerad. De dominanta vertikaler och horisontaler ger en närmast statisk balans åt bilden. Konstnären har avbildat målvakten mitt i språnget när han sträcker ut efter bollen. Ute på gräsplanen avvaktar två utspelare utgången. Det dramatiska i situationen kontrasterar mot kompositionens meditativa lugn. Det är som om tiden stod still, som en visuell gestaltning av den känsla av att tiden förflyter oändligt långsamt som man kan erfara i en dramatisk situation. Som modern idrottsbild är den innovativ. Den söker inte hastigheten, dramatiken och kampen. I stället har Deineka tagit lärdom av antikens konstnärer som oftast valde att gestalta moment av dynamisk balans.



Ovan: Aleksandr Samokhvalov, *Kulstötterska*, 1933, olja på duk, 124 x 66 cm, Tretjakovgalleriet Moskva. Från <http://artoftherussias.files.wordpress.com/2013/02/samokhvalov>.

Höger: Richard Scheibe, *Zehnkämpfer*, 1937, brons, 200 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Ur "Die Axt hat geblüht... "Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 11. Oktober– 6. Dezember 1987, J. Harten, H.-W. Schmidt & M.L. Syring (red.), Düsseldorf 1987, 388.

Nedan: Alexandr Deineka, *Målvakt*, 1934, olja på duk, 119 x 352 cm, Tretjakovgalleriet Moskva. Från <http://lnx.whipart.it/artivisive/7931/mostraleksandr-deineka-roma.html>.





Leni Riefenstahl, Ur *Olympia* 1938. Från <http://germany19001939.blogspot.se/2013/09/music-in-third-reich.html>.

Deinekas målning skulle aldrig ha kunnat utföras i Hitlertyskland. Den nazistiska idrottskonsten har ett annat idéinnehåll än den sovjetiska. I Tyskland blandades intresset för den grekiska antiken med nudiströrelsens idealisering av den nakna, solbrända, ariska kroppen, redan före NS-DAPs bildande. Den antika atleten stod som förebild för många idealframställningar av den ariske mannen, som i Richard Scheibes *Tiokampare*. Skulpturen föreställer en välbyggd naken yngling utan attribut för tiokamp. Det som förvånar mest hos skulpturen är dock de tydliga referenserna till arkaisk

eller egyptisk konst, främst de knutna händerna, den spolformade underkroppen och steget med vänsterfoten. Genom att använda sig av dessa arkaiserande anspelningar förlänas skulpturen ett drag av öövervinnlighet och evighet.

Kvinnorna i den nazistiska konsten har ljusare hy och mjukare former än männen även om den ariska idealkvinnan hade små bröst, platt mage och långa ben. Rasen var viktigare än könet för kroppens utseende enligt Schultze-Naumburg, en ledande nazistisk ideolog. Samokhvalovs *Kulstötterska* vore knappast tänkbar i den nazistiska konsten. Den ariska kvinnan disciplinerade sin kropp genom dans och rytmisk gymnastik, fysiska övningar som gav, ur tidens perspektiv, vackra, behagfulla och sunda kroppar. Det sistnämnda var viktigt för kommande barnafödande.

Den nakna kroppen blev en metafor för det organiska och mänskliga samhället. I kontrast till moderniseringens upplösning av de personliga relatio-

nerna och till mekaniseringen av såväl produktionen som samhällets funktioner, ställdes den mänskliga kroppens sätt att fungera. Samhället skulle vara organiserat som en mänsklig kropp, där makthavarna motsvarade huvudet. Denna metafor användes inte alls i Sovjetunionen där idealsamhället liknades vid ett maskineri och ledarna sågs som ett slags samhällsingenjörer.

Den fysiska fostran, disciplineringen av såväl viljan som kroppen, blev ett centralt inslag i alla de totalitära staterna under mellankrigstiden. Det fanns en tydlig koppling mellan idrott och krig; idrottandet fostrade dugliga soldater. Det innebar också, som Wilhelm Reich påpekat, en sublimering av sexuell energi som kanaliserades i andra fysiska prestationer. Den tyska nakenkulturen under nazismen var anmärkningsvärt avsexualiserad, samtidigt som man inom nazikonsten finner närmast pornografiska framställningar. Inom bildkonsten framställdes de nakna atleterna regelmässigt utan behåring på andra ställen än huvudet. Det minskar deras sexuella konnotationer samtidigt som likheten med statyer blir slående.

Höjdpunkten för idrottandet, idrottskonsten och kroppskulturen under nazismen var Berlinolympiaden 1936. Ser man till de olympiska tävlingarna inom skulptur och måleri är resultaten dock inte särskilt övertygande. Stig Blomberg är antagligen en av de mer okända svenska OS-medaljörerna. I skulpturklassen vann han en bronsmedalj för sin *Brottande barn*.

Det främsta konstnärliga verket utfördes dock i en annan teknik, fjärran från den som antikens greker kände till. Det var Leni Riefenstahls film *Olympia*. Det moderna mediet gör den emellertid inte mindre klassicerande. I filmen kombineras arrangerade bilder av nakna atleter, scener tagna vid spelen och antika skulpturer. Den gjordes i såväl en tysk, engelsk som fransk version och framstår fortfarande som ett estetiskt och propagandistiskt mästerverk. Den vann första pris på Venedigbiennalen 1938 och gavs också ut som bok med titeln *Schönheit im Olympischen Kampf*. På ett uppslag sammanställs en naken atlet med Myrons staty *Diskuskastaren* från 450 f.Kr.. Antiken används till att förhöja samtiden. De antika förebilderna rättfärdigar inte bara den nazistiska kroppskulturen, sammanställningarna medför även en omläsning av antiken; Myrons diskuskastare framstår genom Riefenstahls verk som en blond, tysk arier. Nazisterna påstod att det ariska folket var ättlingar till det förmodade blonda doriska folk som en gång reste tempen i Olympia. Leni Riefenstahls bilder ger visuellt stöd åt myten.

Hitlers framställning av tyskarna som antikens rättmätiga ättlingar var en nagel i ögat på Mussolini. Några månader efter Berlinolympiaden bestämde han sig för att genomföra något liknande, en världsutställning i Rom 1942. Utställningen blev aldrig av eftersom andra världskriget kom emellan men en hel del arkitektur hann uppföras, inte minst utställningsområdet EUR. På motsatta sidan av Rom finns sportfältet Foro Italico med Stadio dei Marmi som centralpunkt. Det började byggas redan i slutet av 1920-talet och invigdes 1932, även om kompletteringsarbete fortsatte hela 1930-talet med sikte på världsutställningen. Foro Italico var tänkt som en kultplats för fascismen. Idag är det en vallfartsort för människor intresserade av idrottskonst. Stora golvmosaiker på Foro Italico av svart och vit marmor gestaltar fascistiska symboler, mytologiska bilder och idrottsmotiv. Mosaiken som material indikerar ett samband mellan Mussolini-regeringen och det antika Rom. Lika uppenbart antikiserande, såväl material- som formmässigt, är de gigantiska marmorstatyer som kantar Stadio dei Marmi. Det är dessa sextio statyer som gett arenan dess namn. Statyerna är skänkta av städer och provinser i Italien och föreställer olika idrotter. Stilen är tungt heroisk och ofta uppstår en dråplig krock mellan ambitionen att gestalta sportens karaktär och de till synes kassaskåpsviga atleterna.

Idrottskonsten i Nordamerika

Även om det var i de totalitära staterna i Europa som idrottskonsten fick sitt största uppsving under mellankrigstiden begränsas fenomenet inte helt och hållet till dem. Över hela världen märktes under 1920- och 1930-talen ett ökat intresse för konst med sportmotiv. Sambandet med de klassicistiska tendenserna i konsten och med idrottsrörelsens tillväxt har tidigare konstaterats.

Det kan därför finnas skäl att undersöka situationen utanför Europa, nämligen i Nordamerika. Modernismen hade visserligen introducerats i USA med konstutställningen Armory Show 1913, men hade en svag position under mellankrigstiden, i synnerhet utanför New York. Det var först med de stora flyktingströmmarna av europeiska konstnärer under kriget som modernismen på allvar bröt in i landet.

Idrottskonstens renässans sammanfaller med en stark nyklassicistisk tendens under första halvan av 1900-talet. Att avbilda idrottsmän och atleter var lika mycket en medveten referens till antiken som ett försök att ge konstnärligt uttryck för en viktig rörelse i samtiden. Hos ingen annan konstnär sam-

manföll dessa båda tendenser tydligare än hos kanadensaren Robert Tait McKenzie (1867–1938). McKenzie var läkare, fysiolog och konstnär – en kombination som kan förklara hans intresse för just idrottsskulptur.

Hos McKenzie konvergerar denna undersöknings två spår: forskningen om antikens idrott och konst, och dess reception i modern tid. År 1910 träffade McKenzie två av tidens främsta antikforskare: Norman E. Gardiner och Percy Gardner. Gardiner hade just publicerat sitt epokgörande verk *Greek Athletic Sports and Festivals*, en bok som gjorde stort intryck på McKenzie och påverkade hans konstnärliga utveckling. Gardiner visar att konst och idrott intensivt hängde samman under antiken. Omvänt tycks också McKenzie ha utövat ett visst inflytande på Gardiner som i skulptören såg en sentida ättling till de konstnärer han forskade om. I *Athletics of the Ancient World* som utkom tjugo år senare, 1930, skriver Gardiner om McKenzies skulpturer och kallade dem ”the nearest parallel to the athletic art of Greece”. Och om skulpturen *Athlete* från 1903 skriver Gardiner: “It is remarkable how closely in its general type it agrees with the *kanon* of Polyclitus”.



Skidåkare på Stadio dei Marmi. Foto: Henrik Boman.

Norman Gardiners entusiastiska stöd hjälpte säkert till att skapa bilden av McKenzie som en modern motsvarighet till den grekiska antikens skulptörer. Han försvarade konstnären mot angrepp om att vara alltför mekanisk i sitt konstskapande; att det han skapade handlade mer om mätande och anatomi än om konst. Ett av de främsta dragen hos den högklassiska skulpturen var ju dess perfekta anatomi, säger Gardiner. McKenzie tycks själv ha varit väl medveten om sin betydelse. I ett tal 1928 förklarade han att det var genom konsten som den grekiska idrotten hade förmedlats till den moderna tiden och nu återstod det för "the modern artist to put into imperishable form the power, beauty and virility of this great athletic revival in the midst of which we live".

Men trots att McKenzie rönte uppskattning hos både publik och antikforskare, imponerade han inte på konstvärlden. Det är uppenbart att även om idrottskonsten hade en betydligt starkare ställning i USA än i Europa var den inte rumsren på de mer exklusiva gallerierna och konstmuseerna. McKenzie var märkbart besviken på att hans konst inte accepterades av konsteliten. Han konstaterade att den för det mesta behandlades på sportsidorna, inte



Tait McKenzie, *Athlete*, 1903, brons, 41 cm.
Ur A. Kozar, *The Sport Sculpture of R Tait McKenzie*, Champaign, Illinois 1982, pl. 8.



Tait McKenzie, *Joy of Effort* 1912, brons, 117 cm.
Ur A. Kozar, *The Sport Sculpture of R Tait McKenzie*, Champaign, Illinois 1982, pl. 13.

det nya Grekland, fortsätter hon, skall rasen rehabiliteras och arbeta sig tillbaka till Guldåldern, till hälsa, lycka och rikedom i livet.

Symptomatiskt för idrottskonstens position i konstlivet är att man inte finner några verk av McKenzie på svenska konstmuseer. Däremot finns ett exemplar av plaketten *Joy of Effort* inmurat i ytterväggen på Stockholms Stadion. Den skänktes efter Stockholmsolympiaden 1912 till Sverige och McKenzie belönades två år senare med en silvermedalj av Sveriges Konung för sitt verk. *Joy of Effort* betraktas som ett av McKenzies bästa verk och är antagligen det som blivit mest spritt. Vi ser tre nakna atleter på väg över en häck. Charles Wharton Stock anser att det finns en likhet mellan plaketten och antika mynt med hästekipage. Men även om det finns en klassisk balans i kompositionen saknas det dynamik. Det finns inget av hastighet, kamp och spänst i framställningen och löparna saknar en klart definierad rörelseriktning. Kompositionellt skulle de lika gärna kunna vara på väg baklänges över hindret.

Robert Tait McKenzie dog 1938. Hans testamente tycks som ett eko av två som vi tidigare nämnt i denna essä: hans sista vilja var att hans hjärta skulle

tas ur kroppen och begravas i Skottland, det land varifrån hans släkt härstammade. Hjärtat vilar idag på St Cuthberts gamla kyrkogård i Edinburgh.

Det förefaller, utifrån denna begränsade studie, som att idrottskonstens styrka under 1900-talet har varit omvänt proportionell mot modernismens. Den frodades i miljöer där den modernistiska konsten var förbjuden (Hitler-Tyskland och Stalin-Sovjet) eller där dess hegemoni i varje fall var bruten (Mussolini-Italien). Förhållandet gällde inte enbart geografiskt avgränsbara miljöer: idrottskonsten hade även en relativt stark ställning inom medaljkonst, monumentalkonst, frimärksgrafik med mera, det vill säga områden som modernisterna antingen inte intresserade sig för eller inte lyckades besätta.

Visst finns det under efterkrigstiden konstnärer som vid ett eller annat tillfälle använt idrott som motiv eller tema. Duane Hansons, Salvador Dalís och Joseph Beuys verk tillhör kanske de mest kända. Men de tillhör trots allt undantagen. I vår samtid har idrotten och konsten blivit alltmer åtskilda både från varandra och från de antika förebilderna.

Lästips

Det finns oerhört mycket skrivet om konst och idrott under antiken. Bland det jag har använt och funnit läsvärt är: M. Andronicos, *Olympia*, Athen 1994; L. Drees, *Der Ursprung des Olympischen Spiele*, Schorndorf bei Stuttgart 1962; M.I. Finley, *The Olympic games: the first thousand years*, London 1976; N. Gioloures, *The eternal Olympics: the art and history of sport*, New York 1979, även utgiven under titeln *The Olympic Games in Ancient Greece* 1982.

På svenska är materialet knappare. En klassiker är H. Brisning, *Hellensk idrott. Olympiska spelen i det gamla Grekland*, 1912. En modernare populärvetenskaplig skildring är A. Hirdman, *Olympia: lek på liv och död*, Stockholm 1980.

I konsthistoria finns G. Åkerström-Hougen, 'Idrott och konst i ödesgemenskap – vårt grekiska arv' i *Idrottsarvet*. Årsbok för idrottsmuseet i Göteborg 1991.

Jag har inte funnit någon mer omfattande vetenskaplig studie av konst och idrott under modern tid, men fått en del uppslag från R. Ambjörnsson, *Mansmyter: Liten guide till manlighetens paradoxer* Stockholm 1990; H. Bonde, *Mandlighet och sport*, Odense 1991; S. Deuchar, *Noble exercise; the sporting ideal in eighteenth-century British art*, New Haven 1982; S. Howard, *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the Antique*, Wien 1990.

En idéhistorisk översikt av den moderna idrottsrörelsens framväxt finns hos H. Sandblad, *Olympia och Valhalla*, Göteborg 1985.

Om Pierre de Coubertin finns en bra biografi av J. MacAloon, *This great symbol*, Chicago 1981 och David Young, 'Modern Greece and the Origins of the Modern Olympic Games', *Proceedings of an international Symposium on the Olympic Games 5–9 September 1988*, Athen 1992, 175–184.

Om mellankrigstidens konst i de totalitära staterna har det skrivits mycket på senare år. Några användbara perspektiv på nazistisk kroppskultur fann jag i H. Bernett, 'Der Weg der Sport in die nationalsozialistische Diktatur', *Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport*, Schondorf 1983; B. Hinz, *Art in the Third Reich*, New York 1979; *The Nazification of Art*, B. Taylor & M. van der Will (red.), Winchester 1990; I. Karlsson och A. Ruth, *Sambället som teater*, Stockholm 1984. Något litet om fascistiska idrottsmonument kan man hitta hos L. Sjöstedt, *Rom annorlunda*, Malmö 1980.