

# Den sublime Turner

dec012012

Skrivet av Thomas Notini

[Konst](#) - [Konstens porträtt](#)



”J.M.W. Turner – mannen som satte eld på måleriet.” Så kallas Turner av en av sina biografer, den franske konsthistorikern, konservatorn och läraren vid ”L’Ecole du Louvre” i Paris, Olivier Meslay. Varför, kommer vi till så småningom.

Joseph Mallord William Turner – med sitt tilltalsnamn kallad William Turner – föddes den 23 april 1775 i hjärtat av London. Hans far var barberare och ägde och drev en raksalong i ett av Londons allra livaktigaste konstnärliga och kommersiella centra, Covent Garden. Han hade därför gott om kunder och var livet ut ganska välbeställd. Konstnärer, skådespelare, musiker, affärsmän och bankmän hörde till dem som regelbundet lät sig rakas och friseras av honom.



Slavskeppet, olja, 1840

I materiellt avseende var William Turners uppväxt trygg, men hans mor led av svåra depressioner som av allt att döma efter hand gled över i psykos. 1785, när William var tio år gammal, var hon i så pass dåligt skick att William måste tas omhand av en morbror som bodde i Brentford i Middlesex. En yngre syster hade dött i unga år. Det var under tiden där, hos morbrodern, som den unge Williams anmärkningsvärda konstnärliga talanger gav sig tydligt tillkänna och han började teckna och måla. Och fadern var livet igenom en av Williams ivrigaste och lojalaste supportere och stödde helhjärtat sonens ambitioner att ägna sig åt konst. Pappans raksalong i Covent Garden blev Williams första konstgalleri; där ställde pappa barberaren med stolthet ut den elvaårige sonens första alster: teckningar och en del akvareller. En av dessa torde ha varit *A Street in Margate, looking down to the Harbour*, målad 1786, när Turner alltså var 11 år gammal.

Till att börja med verkade det som om William skulle ägna sig åt arkitektur, men måleriet, framförallt landskapsmåleriet, var det intresse som snart tog överhanden. Brådmogen och utrustad med en häpnadsväckande konstnärlig begåvning, kom han redan som fjortonåring att bli anställd som tecknare och ritare hos arkitekten

Thomas Hardwick. Kort därefter blev han elev hos målaren Thomas Malton, som han livet ut kom att kalla sin "sanne mästare" ("*my true master*").

Det var ju som landskapsmålare som Turner skulle bli känd – och då talar vi om landskap i en vid mening: natur, miljöer, land och stad, händelser, situationer, saga, historia, myt och verklighet. Och som landskapsmålare föddes han i rätt land. På den europeiska kontinenten stod renodlade landskapsbilder inte lika högt i kurs. I Storbritannien värderade man vid denna tid det renodlade topografiska landskapsmåleriet mycket högt, d.v.s. ett måleri där landskapet avbildas med stor detaljrikedom och exakthet. Turner fick i detta avseende en gediget klassisk skolning, en grund att stå på, som så småningom skulle ge honom möjlighet att bryta sig loss och söka sin väg in i nya uttrycksformer.

Redan den 11 september 1789, alltså vid fjorton års ålder, blev William Turner antagen som elev vid The Royal Academy of Arts i London, den brittiska kungliga konstakademin. Inträdesprovet bestod i att teckna av ett antal gipsavgjutningar av antika skulpturer. Men trots den ganska konventionella och konservativa antagningsproceduren var den brittiska konstakademin ändå i många avseenden långt mer modern än sin motsvarighet i Paris. Till skillnad från akademien i Paris arbetade RA med en organisation som inte var på långa vägar lika hierarkisk som den i Paris, och i London antogs även kvinnor som elever, till skillnad från Parisakademin (där det skulle dröja ytterligare c:a 100 år innan kvinnor blev antagna).



Fishermen at Sea, olja, 1799

Turners utbildning, liksom hela hans följande konstnärskarriär, är en mycket ovanlig framgångssaga. Inte i något skede av sin karriär hade han problem med sin försörjning, och ganska snart kunde han t.o.m. börja bygga upp en avsevärd förmögenhet. Han hade, som vi skall se, ett flertal mecenater och skyddspatroner, men deras stöd var mer moraliskt, intellektuellt och konstnärligt än ekonomiskt. De agerade som Turners vapendragare i konsthandeln och konstdebatten, men knappast ifråga om ekonomiskt understöd och finansiering – förutom att de ivrigt köpte och samlade på hans arbeten.

Den förste av dessa skyddspatroner var en läkare och psykiater vid namn Thomas Monroe. Han var en hängiven konstsamlare och själv en inte alls oäven amatörmålare. Till hans stora glädjeämnen hörde att samla unga konststuderande i sitt hem, där de fick kopiera kända holländska, flamländska och italienska mästars

verk som fanns i Monroes samling. Betalningen bestod i ett fixerat pris för varje kopia samt en supé på ostron, efter arbetets slut frampå kvällen. William Turner var en i denna grupp av konststuderande. Turner hade många inspirationskällor inom sitt eget lands konstliv. Den förste av dem var John Robert Cozens, som med sina landskapsbilder från Alperna och Italien gjorde stort intryck på Turner.

Det material, som skulle bli Turners nyckel till framgång, var akvarellen. Även i det avseendet var han född i alldeles rätt land. Akvarellmåleriet hade en mycket starkare ställning i Storbritannien än på den europeiska kontinenten. I Storbritannien var akvarellen vid denna tid sedan länge en konstform helt i sin egen rätt; på den europeiska kontinenten tenderade man att betrakta akvarellen som ett slags förstadium på vägen till ett fulländat oljemåleri. För Turner skulle akvarellen också få den funktionen, att den skärpte hans blick för motivet och gradvis ledde honom över till det nya uttryck som bröt igenom på allvar i hans måleri från 1830-talet.

När Turner började måla på allvar, hade akvarellmåleriet också genomgått teknisk förnyelse. Fram till 1780-talet hade konstnärerna varit tvungna att tillverka sina egna färger, såväl oljefärger som akvareller – ett komplicerat och tidsödande hantverk. Nu började industriellt tillverkade akvarellfärger att säljas, men det var först 1832 som akvarellfärger i små kompakta kuber introducerades på marknaden. En annan ”nymodighet” var att man från denna tid mer konsekvent började måla akvareller på vitt papper. Åtskilliga av Turners akvareller före 1830-talet är målade på kulörta akvarellpapper, inte minst med blå färgton.

Turner visade sina första akvareller vid utställningar på konstakademin, och han hade stor framgång. Men konkurrensen var hård. Det fanns ett flertal andra duktiga engelska akvarellister vid samma tid, liksom under epoken dessförinnan, och Turner kom snart fram till att han måste bredda sitt konstnärliga perspektiv och därför ta steget över till att börja måla i olja.



A Street in Margate, akvarell, 1786

1796, vid 21 års ålder, presenterade han på konstakademin sin första oljemålning, *Fishermen at Sea*. Från denna tid blev oljan och akvarellen jämbördiga uttrycksformer i hans måleri. *Fishermen at Sea* var en i en serie havsmotiv som han målade under slutet av 1790-talet. Bildkompositionen är i dessa målningar ofta mycket dramatisk och fylld av spänningar och kontraster som mer uttrycker en romantisk uppfattning och känsla inför naturens urkrafter än en realistisk avbildning.



Turners snabba, tidiga framgångar kan inte annat än överraska. Den 4 november 1799, vid 23 års ålder, utsågs han till associerad ledamot av The Royal Academy. Den 12 februari 1802, vid 27 års ålder, blev han ordinarie ledamot i akademien.

Något bör också sägas om de idéer som var vägledande för Turner i hans konstnärskap. För Turner fanns inga skarpa rågångar mellan de olika konstarterna, det gällde framförallt bildkonstens förhållande till litteraturen och poesin. I sina utställningskataloger lät han ofta de olika objekten illustreras av en dikt, ibland ur den stora litteraturen, men inte heller så sällan av dikter han själv skrivit. Men även filosofin hörde till Turners inspirationskällor. Det var framförallt en av romantikens stora filosofer i England, Edmund Burke, som Turner tog till sig. Burke menade, att en idyllisk och idealiserande harmonisk framställning av naturen är falsk och missvisande. Människans grundkänsla inför naturen är tvärtom fylld av fruktan och bävan inför naturens oberäkneliga, våldsamma, obevekliga urkrafter och av förundran inför det oändliga och oöverblickbara. Detta kallar Burke för det sublimes, och man kan nog utan vidare säga, att just denna känsla går som en underström genom Turners hela måleri.

Vi får ett visst mått på Turners framgångar genom att se hur snabbt priserna på hans målningar steg. Turners första oljemålning, *Fishermen at Sea*, köptes 1796 av en general Stewart för 10 pund. Två år senare, 1798, såldes två oljemålningar med motiv från Plompton Rocks för 32 pund. 1802 såldes hans målning *The Bridgewater Sea-Piece* för 300 pund. Under sin livstid fick han som mest betalt för två målningar som 1851, strax före hans död, såldes för 2500 pund.

Som tidigare nämnts, omgav sig Turner med ett flertal skyddspatroner, personer som tillhörde samhällets översta skikt, var välbeställda och engagerade sig för hans konst, både som förkämpar för hans måleri i den allmänna debatten men också som stora uppköpare och samlare av hans alster. De tog ofta emot Turner på sina lantegendomar, där han långa tider kunde vistas och måla i lugn och ro, på avstånd från larmet och oron i London. En del av dem tillhörde den engelska adeln, andra var förmögna affärsmän inom den högre borgarklassen. Vi vet att Turner egentligen kände sig mest hemma hos dem som i likhet med honom själv tillhörde borgarklassen och arbetat sig upp till sitt välstånd, mer än hos adelsfolket som var födda in i sin samhällsställning och sin rikedom och som kanske också var präglade av umgängeskonventioner som han inte kände sig så bekväm med.



Dolbadern Castle, akvarell och blyerts, 1799



Hur som helst, en av Turners första och mest betydelsefulla skyddspatroner var en adelsman, George O'Brien Wyndham, Earl of Egremont. På Earls av Egremont stora gods *Petworth* vistades Turner långa tider och fann stor inspiration i sitt måleri. Trädgårdarna, omgivningarna, men också scener ur det dagliga livet hörde till hans motiv. En serie akvareller från Petworth hör enligt min mening till de mest intressanta av Turners bilder från denna tid, eftersom de förebådar uttrycket i den sene Turners måleri, där detaljerna i motivet bara är antydda och ligger inbäddade i ljus och färg. Vi återkommer till detta.

Vi skall inte uppehålla oss länge vid Turners skyddspatroner. Men en ytterligare bör nämnas, Walter Ramsden Fawkes, icke-adlig godsägare, radikal politiker på Whigpartiets (alltså liberalernas) vänsterflygel, ivrig förkämpe för slaveriets avskaffande o.s.v. Med familjen Fawkes skulle Turner behålla kontakten i två generationer. Och det verkar som om Fawkes-familjen var en av de skyddspatroner som kom att lära känna Turner bäst och ta honom till sig, i stor uppskattning av hans förtjänster och med lika stort överseende med hans brister.

Turner ansågs livet igenom som något av en bohème. Han klädde sig illa och slarvigt, såg ofta mycket ovårdad ut. På sina många resor, utomlands såväl som i hemlandet, visade han åtskilliga prov på sin tankspriddhet och distraktion. Han slarvade bort eller tappade bort sina skissblock, sina målningar och sitt konstnärsmaterial. Vid ett tillfälle, när han kom hem efter en av sina många utlandsresor, visade det sig att han glömt eller slarvat bort omkring hälften av sin konstnärsutrustning: dukar, block, färger, stafflier, penslar, skissblock etc. På sina många vandringar i oländig terräng ramlade han ofta – tydligen utan att någonsin skada sig allvarligare. Denna egenhet gjorde att familjen Fawkes skämtsamt kallade honom "Overturner".

Vid 1800-talets början fanns det i Storbritannien två h



Buttermere Lake, akvarell



A Shower, akvarell, 1798

uvudkategorier av konstsamlare, dels adelsmännen, som sedan generationer

tillbaka levde på sina gods och gårdar; dels medlemmar av den snabbt växande medelklassen, som bestod av framgångsrika affärsmän inom handel och industri och som främst levde i städerna. Turner hade understödjare bland adeln, men i allt större utsträckning fann han ivriga vänner och förkämpar bland den icke-adliga, borgerliga medelklassen. Och som vi nämnt, var det i de kretsarna han kände sig mest hemma.

Utställningar arrangerades på ett sätt som för oss idag framstår som ganska kaotiskt och som vi knappast ens skulle kunna leva oss in i. The Royal Academy hade sin stora utställningshall i Somerset House. Utställningarna här var alltid samlingsutställningar, där ett flertal konstnärers verk visades. Målningarna hängdes i fyra rader, i fyra nivåer, och det låg en enorm prestige i var i dessa fyra nivåer ens målningar skulle få presenteras. Ju högre upp mot taket en målning hängdes, desto mer sluttade väggen där den hängde. För att se de målningar som hängde på den översta, fjärde nivån, måste betraktaren böja nacken bakåt ganska rejält, i en mycket obekväm ställning. Inte undra på, att det blev en strid på kniven om var de utställande konstnärerna skulle få sina verk hängda.

Sedan fanns de s.k. ”varnishing days”, alltså vernissagerna. Som vi vet, går uttrycket ”vernissage” tillbaka på det gamla bruket att dra över målningar med ett lager fernissa innan de skulle ställas ut. Men på Turners tid i England pågick vernissagerna i flera dagar, de var publika tillställningar, och de innebar främst den sista chansen för de utställande konstnärerna att visa sig på styva linan. På det sättet blev vernissagedagarna nästan en föregångare till vår tids ”performance art”. Vid dessa tillfällen hade konstnärerna möjligheten att lägga sista handen vid sina verk, och de såg en sport i att i sista minuten förbättra sina verk så att grannens målning skulle framträda i så ofördelaktig dager som möjligt.

En sådan episod, där Turner var inblandad, finns återberättad i Olivier Meslays Turnerbiografi. Turner skulle vara representerad vid en utställning där även målningar av hans kollega Constable fanns med. Constable ställde ut en oljemålning, *The Opening of Waterloo Bridge*, som lyste i varma röda färgtoner. Bredvid denna målning hängde Turners havsmotiv från Holland, *Helvoetsluys – The City of Utrecht, 64, Going to Sea*. Turners målning var vacker och omsorgsfullt utförd, men den saknade all färglyster. Turner insåg sitt misstag. På en av vernissagedagarna var Constable där och förbättrade sin målning ytterligare med stråk av cinnoberrött på flaggor och segel. Turner stod diskret bakom Constable när denne utförde sina retuscheringar. Strax avvek Turner, hämtade sin



Hannibal crossing the Alps, olja, 1812

palett och målade i ett obehagligt ögonblick en liten cinnoberröd färgklick på sitt gråa hav, varpå han försvann. Och med ens fick Turners målning Constables havsbild att framstå som grumlig och rörig. Meslay berättar:

*”Han har varit här!”, sade Constable, ”och han har avfyrat ett pistolskott”.*

Turner kom inte tillbaka förrän efter en och en halv dag; och då, i de sista minuter som var tillåtna för retuscheringar, polerade han det scharlakansröda sigill han satt på sin målning och gjorde det till ett sjömärke.

Den 2 november 1807 inledde Turner sin karriär som lärare i perspektivlära vid RA. Från 1811 till 1828 gav han över 60 föreläsningar i detta ämne. I konstnärligt hänseende var nog denna period den minst fruktbara under hans karriär. Föreläsningsverksamheten tog tid, och hans föreläsningar, som till stor del finns bevarade i manuskript, är torra, akademiska och utan någon som helst antydning till förnyelse, till viss del också ganska oklara. Alltså i ganska bjärt kontrast till hur fritt han själv skulle komma att behandla perspektivet i sitt eget måleri.

Det var brukligt bland brittiska konstnärer vid denna tid att upplåta en del av sin ateljé som galleri för publik visning av sina alster. Några enstaka öppnade egna gallerier, helt ägnade sin egen konst, men det skedde vanligtvis rätt sent i karriären. Därför var det rätt uppseendeväckande, att Turner redan 1804, vid 29 års ålder, öppnade ett eget galleri. Det låg vid Harley Street i London, mätte till att börja med 20 x 7 meter och utvidgades senare något. Turners far, den gamle barberaren, åtog sig uppdraget att vara galleriets sekreterare och intendent. Det uppdraget skötte han minutiöst och samvetsgrant fram till sin död i september 1829. Därefter lät Turner galleriet förfalla: takfönstren läckte och stället blev gravt vanskött tills det helt upphört att fungera för sitt ändamål.



Boats at Sea, akvarell, 1835

Man kan, kanske i överkant förenklat, dela in Turners måleri i två huvudperioder: måleriet fram till c:a 1830, då han i stor utsträckning – dock långtifrån konsekvent! – målade utifrån de realistiska bildideal han blivit skolad i, och tiden från c:a 1830 och fram till hans död 1851, då hans måleri formligen exploderade i en fri rörelse av ljus och färg, som pekade minst 50 år framåt i tiden. Men det bör tilläggas, att det nya uttrycket förväntas i åtskilliga av hans akvareller och oljemålningar redan långt före 1830.



Turners känsla för naturens urkraft och dramatik har vi redan nämnt. Den går som en underström genom hela hans måleri, och redan här, under det tidigare skedet, ser vi hur både människogestalter och ”människogjorda” detaljer i bilden smälter samman med naturen och landskapet på ett sätt som skiljer Turner från många samtida landskapsmålare. Allt är natur i Turners bildvärld!

Turner återvände alltid till England, där han hade en oupphörlig tillgång till de motiv som låg honom närmast om hjärtat. Denna starka bundenhet vid den ursprungliga hembygden ser vi hos många – om än långtifrån alla! – målare: Emil Nolde, Anders Zorn, Axel Gallén-Kallela, Leander Engström och många andra. Ändå företog Turner många resor i Europa, resor som gav riklig konstnärlig avkastning. Han besökte i flera omgångar Frankrike, Tyskland (främst Rhendalen), Schweiz, Österrike och Italien; t.o.m. ett kort besök i Danmark hann han med.

En mycket intressant permanent temautställning i Turnergalleriet på Tate Britain Museum i London visar hur vistelserna i olika delar av Europa påverkade hans färgskala: det framgår av små grupper av färglappar placerade på en Europakarta. Och här visar det sig, med all önskvärd tydlighet, att besöken på den europeiska kontinenten gjorde hans färgskala intensivare och varmare, ju längre österut och söderut han färdades. Som varmest och kraftfullast lyser hans färger i tyska Rhendalen och i Venedig, en plats han besökte vid ett flertal tillfällen. Venedig kan nog utan vidare sägas vara den plats utanför Storbritannien som gav Turner de starkaste konstnärliga impulserna. Ljuset, de mättade färgerna, de hemlighetsfulla dagarna vid lagunen, allt detta bidrog till det nya uttryck som präglar hans måleri från 1830 och framåt.



Lake Lucerne, akvarell, 1802

Redan långt före 1830 ser vi alltså i Turners måleri hur hans konst börjar närma sig ett nytt uttryck, ett radikalt förändrat bildspråk. Den realistiska framställningen ger vika för en bildvärld, där färgen och ljuset verkar helt i sin egen rätt, och de precisa detaljerna får en underordnad betydelse.

Från och med denna tid producerade Turner en mängd bilder, som innebar både ett brott med traditionen och en radikal omvandling av de konstnärliga idealen. Det handlade om bilder som flödade av ljus och färg och där föremålets exakta former upplöstes, ibland så att de svårligen gick att känna igen, men där färgernas och ljusets mysterium var det bärande elementet. Naturligtvis stötte detta på kritik i hans samtid, men idag ser vi att Turners måleri på ett sätt som har få motsvarigheter i konsthistorien förebådade en ny tid inom måleriet, minst ett

halvsekel innan denna nya tid bröt in. Det är nu som Turner ”sätter eld på måleriet”.

Det var en händelse, som kanske mer än någon annan satte Turners nya uttryck i rörelse: parlamentsbyggnadens brand i London den 16 oktober 1834. Det berättas att Turner under den ödesdigra natten färdades i en båt upp och ner längs Themsen för att fånga så mycket som möjligt av detta mäktiga drama i ljus och färg. Och denna rodd längs Themsen, denna turbulenta natt, gav riklig konstnärlig avkastning.

Märkligast är kanske den stora oljemålningen *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October, 1834*. Det är en bild som verkligen brinner i ett intensivt ljus- och färgspel. Och nu, mer än tidigare i Turners måleri, är detaljerna – människor, båtar, byggnader, andra föremål – enbart dunkelt antydda. De smälter alla in i det stora konvulsiva naturdrama som branden utgör. Och bildkompositionen är här en kombination av två helt aparta perspektiv: den långsträckta Themsenbron till höger, som nästan tycks sväva fritt i luften, och de brinnande parlamentsbyggnaderna i bakgrunden, inbäddade i ett hav av färg, ljus och eld. Det finns några andra oljemålningar med samma motiv, men denna med det ”dubbla perspektivet” är kanske den mest intressanta. Elden skulle bli ett av Turners mest älskade motiv, kanske därför att elden har förmågan att förvandla solitt material till dimma och dunster och frigöra färgspektrats dynamik.

Vi har alltså sett att Turner helt och fullt tog till sig oljemåleriets teknik, både i det tidigare skedet och sedan hans måleri sökt sig in i nyare banor. Men det råder ingen tvekan om, att akvarellen är den form där Turner känner sig friast i sitt uttryck. När han arbetar med akvarellen, blir själva målandets process en inspirationskälla, och inte bara motivet. Samspelet mellan ljus, färg och form i bilden lever sitt eget liv, ibland oberoende av motivet. I sitt senare akvarellmåleri, liksom i sitt senare



Burning of the Houses of Lords and Commons, olja, 1834

oljemåleri, befinner sig Turner ibland på gränsen mellan det figurativa och det nonfigurativa. Många har velat se detta som att han arbetar med tillfälliga skisser, men det är långt mer än så. Turner befinner sig här fullt medvetet på gränsen mot ett uttryck, där han är mer än ett halvsekel före sin tid. När han rör sig i gränsområdet mellan det figurativa och det nonfigurativa förebådar han (utan alla andra jämförelser) sådana 1900-talskonstnärer som Wassily Kandinsky. I sitt akvarellmåleri blev Turner inspirerad av Goethes färglära, som han läste mycket noggrant men som han samtidigt förhöll sig kritiskt distanserad till.

Som vi nämnt, förebådade Turner sitt senare radikalt nya bildspråk i en del av sina tidigare målningar, inte minst akvarellerna. En av de märkligaste av dessa är den som fått namnet *Colour Beginning* och som Turner målade redan 1819. Den kan, om man så vill, uppfattas som helt nonfigurativ, men den kan också tolkas som en bild av land, hav och himmel. Kanske kan den också ses som en vy över en slätt, ett bergsmassiv och en klar himmel, sedda från en bergshöjd. Tolkningen är helt öppen, liksom i så många av hans bilder från det senare måleriet.

Men det har aldrig varit Turners avsikt att måla nonfigurativt. Snarare är det så, att han i sitt nya måleri medvetet gör åskådaren till konstverkets medskapare. Det kommer an på åskådaren att med hjälp av sin fantasi och sin känsla medverka i konstverkets gestaltning; den är inte given en gång för alla utan uppstår först i mötet mellan konstverket och åskådaren. Avsiktligt och gradvis överger Turner den realistiska avbildningen, hans bilder undandrar sig varje möjlighet till en definitiv tolkning. Färgens och ljusets dynamik bildar själva scenen för bildens händelseförlopp. När han avbildar en plats eller en miljö, så är det genom färgen och ljuset, och det är mera själva atmosfären, stämningen i motivet som han gestaltar än de enskilda detaljer som ingår i motivet. Turner tillämpar även de insikter, som akvarellmåleriet gett honom, på sitt senare oljemåleri.

Turner avled stilla i sitt hem i Chelsea, vid Themsenstranden i London, den 19 december 1851, vid 76 års ålder. Och då uppdagades en sida av hans liv, som han i stort sett lyckats hålla helt undan från offentlighetens ljus. Turner var aldrig gift, men som ung hade han haft ett förhållande med en c:a tio år äldre kvinna, Sarah Danby, som var änka efter en musiker och som han fick två döttrar med. Relationen bröts så småningom, av okända skäl.

Senare, vid mitten av 1830-talet, inledde han ett förhållande med en yngre kvinna, Sophie Booth, som var änka efter en skutskeppare. Den relationen bestod ända till Turners död. Av allt att döma var han aldrig sammanboende med någon av dessa båda kvinnor.

Sophie Booth och de båda döttrarna fick enligt hans testamente ett blygsamt underhåll. Den största delen av Turners kvarlåtenskap ville han ägna åt två andra projekt. I sitt testamente förordnade Turner att större delen av den kvarlåtenskap som inte bestod av hans konstverk skulle försäljas för att möjliggöra en permanent utställningslokal för hans målningar. Ett stort antal av hans målningar fanns kvar i hans ägo vid hans bortgång, målningar som han antingen inte lyckats eller, kanske i första hand, helt enkelt inte velat sälja. Men en del av hans arv skulle också bilda



Sun Setting over a Lake, olja, 1840



grundplåten till en välgörenhetsinstitution för mindre bemedlade konstnärer, eller som han skriver i testamentet: ”... *for poor and decayed male artists born in England and of English parents only and lawful issue*”. (Det sistnämnda villkoret, ”av äkta börd”, är ju litet märkligt med tanke på hans två egna u.ä. födda döttrar.)

Av denna institution för fattiga konstnärer blev det aldrig någonting, till följd av juridiska komplikationer vid arvsskiftet. Den permanenta utställningslokalen för hans målningar blev däremot verklighet, och den består än i denna dag: The Turner Collection vid Tate Britain Museum, strax intill Themsenstranden i London.

Man bör dock nämna, att denna samling visar nästan uteslutande oljemålningar, vilket kan tyckas beklagligt, eftersom det i första hand är för akvarellerna som Turner blivit så känd och uppskattad över hela konstvärlden. Turners akvareller brukar oftast bara visas i samband med tillfälliga utställningar. Anledningen till detta är att ljus bleker ur akvarellmålningars färger, även vid ganska låga ljusnivåer. Men det bedrivs forskning för att komma till rätta med detta problem, så att man så småningom även skall kunna visa Turners akvareller i original. Tills vidare får vi nöja oss med de i och för sig utmärkta reproduktioner som finns i konstböcker, i form av affischer o.s.v.

**Thomas Notini**

Inline [article](#) positioning by [Inline Module](#).

[Nästa >](#)