



doi: 10.24834/educare.2020.1.6

## Horace Pippins konst: En kultursociologisk analys av konst som egenvärde och mervärde bortom ”dubbelt medvetande”

*Mats Trondman*

<https://orcid.org/0000-0003-4016-810X>

[mats.trondman@lnu.se](mailto:mats.trondman@lnu.se)

This article focuses on the life and art of Horace Pippin (1888-1946), an African-American painter. It utilizes a cultural, sociologically informed approach to investigate issues of race, politics, the arts and diversity. Pippin's art has been analysed by the African-American philosopher Cornell West, who was in turn inspired by the sociologist W.E.B Du Bois' (1868-1963) concept of “double consciousness”. Therefore, the guiding question for this paper was how Pippin paints an African-American everyday life beyond the white gaze. Through such an understanding of Pippin's art, this paper also outlines the sociology of art and art didactics.

Keywords: Horace Pippin, art sociology, Cornell West, double consciousness, art for art's sake

### 1. Självporträttet

Men at some time are masters of their fate. (William Shakespeare)

Deep education requires a habitual vision of greatness. (Cornell West)

The wider society, rather than simply being a civilizing influence for these men, is a vehicle for them to express their own civility (Mitchell Duneier)

På väggen i mitt arbetsrum hänger sedan ett drygt årtionde tillbaka ett fotografi av konstnären och afroamerikanen Horace Pippins (1888-1946) *Self-Portrait* i olja från 1941. Pippin sitter på en svart pinnstol framför ett staffli med den vita duken tydligt spikad på en träram. Att duken är tom

## EDUCARE

är vad jag föreställer mig. För det är Pippin vi ser, inte dukens yta. I vit skjorta mot himmelsblå bakgrund håller han en lång, smal och mestadels grönfärgad pensel mellan sina fingrar i öppen hand. Penseln är alltså redan brukad men dess rengjorda borst lyser vit. Precis som skjorta och duk, vilket stödjer känsla av att duken väntar på konstnärens svar. Därtill ligger Pippins smala underarm nästan rak i midjans linje. Det är där den vilar medan tanke och sinne formerar den bild som snart ska börja ta form. I en utställningskatalog från *Modern Museum of Art* i New York, 1938, formulerar Pippin det så här:

Bilderna jag målat kommer till mig i mitt sinne, och om det för mig är en eftersträvansvärd bild, så målar jag den. Jag går igenom denna bild i mitt sinne flera gånger och när jag är redo att måla den har jag alla de detaljer jag behöver. (citerat från Rodman & Cleaver 1972, s. 72)

Jag förstår alltså *Self-Portrait* som Pippins bild av den koncentrerade stund innan en ny målning ska bli till. Att vänsterhanden ännu inte är på plats som stöd och förfinad styrmotor för högerhanden stärker ytterligare övertygelsen att duken ännu är vit. För utan vänsterhandens hjälp kunde den vuxne Pippin inte måla. Under Första världskriget hade Pippin varit soldat i New Yorks legendariska "Femtonde regemente", som enbart bestod av svarta soldater. I Frankrike hade en tysk prickskytte träffat Pippins högra axel med en exploderande dumdumkula. Läkarna kunde inget annat göra än att skruva fast armen i axeln med en plåtbit. Så där hängde den i smärta som vore den utan mål och mening. Det skulle ta många år innan Pippin upptäckte att det åter var möjligt att måla. Just genom att lägga sin högra handled mellan en öppen vänsterhands tumme och övriga fingrar. För bilder hade Pippin skapat så läge han kunde minnas.

Vad jag ser i *Self-Portrait* är koncentrerad stillhet och konstnärlig integritet. Här är, som vore det möjligt, någon som är "sig själv". Som om inget annat vore där än Pippin själv, *som konstnär* med egna tankar och erfarenheter, vilka just ska bli till självägd och egenvärdig konst. För Pippins, omständigheternas, konstens och vår skull. Samtidigt är det som vore vi bortom allt sådant som skulle kunna forma, ja, störa, vad konstnären vill åstadkomma. Här finns ingen direkt närvaro av konstnärlig utbildning, tidens trender eller konstinstitutionella krav och förväntningar från kännare och kritiker med mer eller mindre förbestämda tankestilar och bedömningsraster. Det var inte så att Pippin var ovetandes om sådant, men han gick sin egen väg. Här finns inget portfoliotänkande för rätt adderade konstnärliga meriter. Inte heller är Pippins konst ett svar på tidens samtidskulturella smaker eller politiska förväntningar på vad han som konstnär borde anpassa sig till och ge uttryck för. Vad här finns är, igen, Pippin själv som i hög grad självlärd och

självgjord konstnär i en värld som är hans liv, hans resa och hans förhållningssätt; de specifika platser, tider, händelser, människor och relationer som utgör denna värld. Som hos honom fann sitt eget estetiska uttryck, också *för oss* ”andra” som möter hans konst.

Pippin själv, som konstnär, är alltså den horisont som förmår harmoniera med hans egen estetiska intention: att måla världen och de sina *som om* de är bortom allt detta något som andra må hävda, bestämma och villkora. Just bortom detta är Pippin och hans representationer av denna värld i hög grad sin egen kategori. Men en kategori som, som sagt, också andra kan förmå sig att förstå och känna för och lära av. Jag tänker här på den amerikanska filosofen Ralph Waldo Emerson (1803-1882) som i sin essä *Self-Reliance* skriver: ”Men gör ditt arbete, och jag ska känna dig. Gör ditt arbete och du ska förstärka dig själv” (2008, s. 17).

Horace Pippins porträtt av sig själv *som konstnär* hänger alltså där på min vägg för att påminna mig om att jag någon gång måste skriva om hans konst fast jag inte är konstvetare, konstkritiker eller konstdidaktiker. Men det är inte svårt att som människa och kultursociolog bli tagen av att se på hans liv och dess konstnärliga uttrycksformers strävanden. Den konst som till slut, när han nått långt in i vuxen ålder och endast hade knappt tio år kvar att leva, skulle konsekreras av konstkritiker, konsthandlare och konstinstitutioner. Allt det som skulle göra Horace Pippin till en känd konstnär i egen rätt bland legitimerade konstnärer. *Men hans konstnärskaps konst, hur vi än förmår oss att förstå den, kunde inte rädda det liv som gjorde det möjligt.* Det är om detta mitt bidrag handlar utan att alls tappa bort varken det *konstnärliga värdet i Pippins konst* eller *hans vision för en bättre värld.* Inte bara för Pippin och hans samtid men också för oss som lever nu och våra sam- och framtida möjligheter. Oavsett vilka vi är.

Det började med att jag i samband med en längre vistelse i USA 2008 läste en essä med titeln ”Horace Pippin’s Challenge To Art Criticism” skriven av filosofen och afroamerikanen Cornell West, en av den amerikanska offentlighetens mest kända och verksamma intellektuella. Essän finns i samlingen *Keeping Faith* från 1993.<sup>1</sup> West fick mig att få syn på konstnären Horace Pippin som gjorde att jag lärde mig något som jag ville berätta om för andra. Främst detta att i en egen estetisk uttrycksform söka den lins genom vilken värld, människor och liv sannfärdigt kan representeras. Som konstnärlig text framför världen, som representerar denna värld så att vi på en och samma gång kan känna igen den och se den på nytt. Som hopp och möjlighet. Oavsett profession, position och vara.

<sup>1</sup> Den finns också i den senare antologin *The Cornell West Reader*, 1999, ss. 447-455.

## EDUCARE

Horace Pippin, som den konstnär han blev, var och förblir, är en berättelse om vad en konstnär och dennes konst kan erbjuda oss andra. När konsten har sitt *egenvärde* så att den också får ett *mervärde*. Det är om detta mitt bidrag ska handla. För är det något som *Self-Portrait* från 1941 vill visa betraktare och värld så är det konstnären Horace Pippin som just ska till att skapa det som betydde allt för honom: *att måla det han målar som han målar det*. Därför ville han inget annat än att hans liv är historien om en konstnär i tillblivelse, en tillblivelse som bejakades till hans livs sista dagar. Men vi kan inte förstå denna tillblivelse om vi inte förstår det samhälle och de livserfarenheter som formade konstnären Horace Pippin. Än mindre den konst som var just hans egen. Den konst som ännu lever och som genom sitt konstnärliga värde ännu kan tala till oss alla.

I allt detta väcks för mig frågan om *konstdidaktik*. Är det inte så att *konstdidaktikens* värde, som konstens mervärde, har att verka genom konstnärens konstnärlighet, det vill säga som konstens egenvärde. För utan konstens egenvärde, konstnärens sökande efter estetiska uttrycksformer, som representerar sig själva så att också världen kan representeras på nytt, ingen *konstdidaktik*. Samtidigt kan jag inte tänka bort det liv, de erfarenheter och den självtillit som gjorde Horace Pippin till en i hög grad självlärd och självgjord konstnär i egen rätt. Inte heller kan jag tänka bort de konstvärldens aktörer – som konstkritiker, konsthandlare och konstälskare – som möjliggör konstnären som profession, karriär och position. Men så här är det för mig: att bli tagen av Horace Pippins livsbana är att bli tagen av hans konst och att bli tagen av hans konst är att bli tagen av livets möjligheter. Däri ligger för mig didaktiken tack vare konsten. Och så detta att måla den egna världens människor i sin egen rätt bortom det som andra än de själva bestämmer att de är, ska vara och förbli. Just som självporträttet av Horace Pippin som konstnär upptagen av sin egen konst. Också för vår skull.

## 2. Frågor, syfte och disposition

Vad kan vi lära oss av Cornell Wests förståelse av Horace Pippins konst? Så lyder den fråga som i grunden vägleder mitt bidrag och vars svar avser hur denna konst kan utmana föreställningar om sådant som rör ras, politik, konst och mångfald. Och detta utan att tappa bort egenvärdet och integriteten i Pippins konst. Jag ska därför intressera mig för vad jag kallar *konstens levda sammanhang* och *sammanhangens levda konst*. Just detta att Pippins konst blir till i världen och kan förmå oss att se och förstå saker på ett nytt sätt. För ”sätt att se”, som litteraturvetaren Kenneth Burke (1897-1993) påpekar, är ”också sätt att inte se” (1935, s. 49). Pippins konst, dess estetiska

uttrycks egenvärde och integritet, är alltså inte endast en bild *av* världen *i* världen utan också en bild *för* världen: ett ”annat sätt att se”. Som motiv, estetisk uttrycksform och meningsinnehåll.

Men svaret på frågan om vad vi kan lära oss av Wests förståelse av Pippins konst förutsätter, menar jag, svar på en rad för sammanhanget oundvikliga följdfrågor: Vem var Horace Pippin? När, var och hur blev han konstnär? Vad är det han målar?! Varför målar han som han gör? Med vilka strävanden och förhoppningar? Det är alltså först när vi har tillräckliga svar på dessa frågor som vi bättre kan förstå hur West förstår Pippins konst och vad den utmanar.

Horace Pippins ”liv som konst” – det villkorade och beroende – och hans ”konst som liv” – det villkorande och oberoende – kan hjälpa oss att förstå just detta. Att försöka synliggöra detta är mitt bidrags syfte, vilket jag eftersträvar att uppfylla genom svaren på mina frågor. Och detta på ett sätt som *inte* gör konsten till ”rätt” smakaccessoar i en livsstil vars betydelse reduceras till vem du är i förhållande till andra, som endast har att verka som de smaklösa du inte vill bli socialt förknippad med och symboliskt nedsmutsad av. Kan vi alltså tänka oss en konst med inkluderande strävan? Att en villkorande konst kan bli betydelsefull och beröra oss alla? För att den – likt ett aktiverande vitalt centrum – har något att säga som rör oss alla! Det var i alla fall så jag via West blev drabbad av Pippins konst, som, igen, egenvärde och möjligt mervärde.

Mot denna bakgrund är mitt bidrag disponerat i tre delar. Jag börjar med de konstens levda sammanhang och sammanhangens levda konst i vilka Horace Pippin i egen rätt blir till en framgångsrik konstnär. Vi rör oss genom nedslag i hans livsbana från barndom till hans bortgång. Här låter jag mig främst informeras av Selden Rodmans och Carole Cleavers *Horace Pippin: The Artist as a Black American* (1972) och Mary E. Lyons *Starting Home: The Story of Horace Pippin, Painter* (1993). I båda dessa finns bilder på Pippins målningar. Därtill finns antologin *I Tell My Heart: The Art of Horace Pippin* (1993), som redigerats av Judith E. Stein.<sup>2</sup> År 2015 kom litteraturvetaren Celeste-Marie Berniers omfattande monografi *Suffering and Sunset: World War I in the Art and Life of Horace Pippin*, vilken som undertiteln specificerar i huvudsak fokuserar relationen mellan Pippins konst och hans deltagande i och erfarenheter av Första världskriget. Men boken rymmer också

<sup>2</sup> Jag har också haft nytta av två utställningskataloger, nämligen *Horace Pippin*, som visar de målningar som ingick i den utställning som under 1977 visades på The Phillips Collection, Washington DC, Terry Dintenfass Gallery, New York, och Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania, och *Four American Primitives: Edward Hicks, John Kane, Anna Mary Robertson Moses, Horace Pippin* som presenterades på Aca Galleries i New York City 1972. Nära besläktade med dessa böcker är två barnböcker. Dels Mike Venezias *Horace Pippin* (2008), som också rymmer bilder på Pippins konst och ett fotografi som visar hur Pippins vänstra hand stödjer den högra när han målar. På samma bild finns också hans hustru Jennie. Dels Jen Bryants och Melissa Sweets *A Splash of Red: The Life and Art of Horace Pippin* (2013), vilken med egna bildillustrationer berättar om Horace liv och tillblivelse som konstnär.

## EDUCARE

viktiga korrigeringar av fakta om Pippins familj och familjehistoria, vilka varit felaktiga i all den litteratur som föregått Berniers studie (2015). Till dessa ska vi återkomma. Till Berniers analys av Pippin hör även en stark betoning av honom som en i hög grad ”självgjord” (*self-made*) konstnär i egen rätt. Just därför, även om jag i hög grad instämmer i Berniers förståelse av Pippins som ”självgjord”, ska jag med hjälp av kultursociologerna Roberta Shapiros och Natalie Heinichs (2012) begrepp ”artificering” (*artificalization*) något komplettera analysen. Pippins ”självgjordhet”, hävdar jag, måste även ses i relation till den institutionella konstvärld som gör Pippin till konsekurerad konstnär.

I en andra del följer så svaret på frågan om vad vi kan lära oss av Cornell Wests förståelse av Pippins konst, det vill säga om ras, politik, konst och mångfald och, inte minst, betydelsen och utmaningen av ”dubbelt medvetande”. Här informeras jag av sociologen W.E.B. DuBois (1868-1963), men också av författarna och essäisterna James Baldwin (1924-1987) och Ralph Ellison (1913-1994). Därtill har jag även haft betydelsefull hjälp av poeten Janice N. Harringtons diktsamling *Primitive: The Art and Life of Horace Pippin* från 2016. Följaktligen ska jag vid några tillfällen citera hennes poesi om Pippin och hans konst

Jag avslutar med en återkoppling till min förståelse av konstdidaktik: hur vi kan förstå vad Pippins liv och konstnärskap kan lära oss om hur konst blir till, vad den kan vara och hur den kan verka samt bli till resurs i våra liv. För det är så jag uppfattar konstdidaktikens vara och möjlighet som mötesplats.

### 3. Pippins liv och väg till konstnärskap

”Jag föddes i West Chester, Pennsylvania, den 22 februari 1888”. Så börjar Horace Pippins ännu inte publicerade självbiografi med titeln *My Life Story*, vilken skrevs runt 1940 (Bernier 2015, s. 107).<sup>3</sup> Han är då 52 och har sex år kvar att leva. Därefter avgränsar han beskrivningen av sin barndom till ett mycket fåtal informationer.

Min mamma lämnade West Chester när jag var mycket ung. Och min första kunskap om något var i Goshen, New York. Jag gick i skola på Merry Green Hill i Goshen, det var ett skolhus med ett rum, som gick upp till åttonde klass. (citerad från Bernier 2015, s. 107-108).

<sup>3</sup> Denna självbiografi, en handskrivna anteckningsbok och Pippins brev finns förvarade på *Archives of American Art, Smithsonian Institution* (se Harrington 2016, s. 92).

Skälet till att Pippin är sparsam med information om sin familj och uppväxt är att han i sin självbiografi främst vill berätta om sitt konstnärskap, dess tillblivelse, vara och autonomi, vilket, enligt Bernier (2015), är ett medvetet och aktivt val. Så det vi där får veta om hans liv är i hög grad starkt kopplat till hans livslånga kärlek till att teckna och måla, från tidig barndom till dagarna innan han går bort. I ett brev adresserat till ”Mina kära vänner” formulerar han detta på följande vis:

Min konstns livshistoria, det vill säga min konst, och ingen annans. Jag ska inte gå in i detaljer av hela mitt liv. Men jag ska fokusera på några ”highlights”. (Bernier 2015, s. 104)

Samtidigt, menar jag, råder det inget tvivel om att alla de episoder han berättar om sin väg till erkänd konstnär, han *konsts livshistoria*, rymmer ett synliggörande av hans livsvillkor. Dessa berättelser synliggör också hans i hög grad självlärd (Rodman och Cleaver 1972) och självgjorda (Bernier 2015) tillblivelse som konstnär. Men det faktum att Pippin ger så begränsad information om sin familj gör att det finns en rad, som Bernier formulerar det, ”vitt spridda missuppfattningar om hans familjeursprung” (2015, s. 106). Och att så varit fallet i all litteratur om rör Pippins familj fram till *Suffering and Sunset*, som Bernier alltså publicerar 2015. Till dessa missuppfattningar hör främst frågan om vilka som är hans föräldrar och syskon.

Pippins mor är med all säkerhet Harriet Pippin från Virginia, som enligt dödsattest dog 1908. Hennes födelsedata varierar de dock avsevärt i olika dokument, från 1834-1843, vilket innebär att hon är någonstans mellan 45 till 54 år när sonen Horace föds. Och, som Bernier skriver: [...] Pippin trodde att hon var hans mamma” (2015, s. 115). Om Harriet vet vi att hon under sitt liv har arbete som daglönearbetare och som tjänarinna i privata hem. Vi vet också att hon tjänade på hotell. I en folkbokföringsuppgift från år 1900 bor hon i Goshen i delstaten New York. Hon anges vara en svart kvinna, 65 år gammal, som håller eget hushåll och arbetar som tjänarinna. I hemmet finns vid denna tid två söner, Robert 25 år och Horace 14 år. När Harriet dör 1908 publiceras en dödsruna i en lokal tidning i Goshen. Den anger att hon var 74 år gammal och har två döttrar, varav en heter Christine, och en son, Horace. Med all säkerhet har Robert nu flyttat hemifrån. Just Christine Pippin, som föds 1855 i West Virginia,<sup>4</sup> är med all säkerhet Harriets äldsta barn. Harriet är därtill mor till ytterligare fem barn, nämligen Joseph, Daniel, Bertha och

4 Fram till Berniers bok från 2015 anges i de mest kända och lästa böckerna om Horace Pippin med självklarhet en Christine Pippin som hans mamma (se Rodman och Cleaver 1972 s. 21; Lyons 1993, s. 2-3; Bryant och Sweet 2013, s. 4). Men det är nu bortom allt tvivel fastställt att denna Christine var Horace Pippins betydligt äldre halvsyster. “[...] Harriet Pippins status som Christines mamma”, däremot, ”är”, som Bernier skriver, ”bortom all tvivel” (2015, a. 121).

## EDUCARE

Robert samt den blivande konstnären Horace Pippin, Harriet yngsta barn, som troligen är född 1888.<sup>5</sup> Vilka som är fäder till Horace Pippins syskon är osäkert. Och vem som är Horace far är svårt att veta, då folkbokföringsinformation saknas. Vi vet dock att någon av Horace äldre syskons fäder inte kan vara far till Horace. För när han föds är de redan döda. När Horace Pippin gifter sig den 20 november 1920 anger han Harriet Pippin om sin mor och en Horace Field som sin far. Båda anges döda, men om denna Horace Field finns inga uppgifter.<sup>6</sup> I övrigt lär Horace Pippin aldrig ha nämnt sin far i något annat sammanhang. ”Om sin far”, skriver konstnärerna Romare Bearden och frilansskribenten Harry Henderson ”visste han ingenting” (citerat från Bernier 2015, s. 121).

### *3.1 Pippins religiösa uppfostran och historiska bakgrund*

Under barndomen läser Horace Pippins mor regelbundet ur Bibeln för sina söner Robert och Horace och varje söndag beger de sig alla tre till metodistkyrkan för Gudstjänst. Horace Pippin går också i Söndagsskola. Genom sin kristna uppfostran lär han sig att alla människor är bröder och systrar, och vid denna övertygelse håller han fast livet ut. I sitt vuxna liv är han aktiv i baptistkyrkan. (Rodman och Cleaver 1972; Lyons 1994).

Harriet berättar ofta historier för sonen Horace om sin mamma, som enligt forskningen före 2015 har varit slav i Virginia. Därmed skulle Horace endast vara en generation bort från den egna familjens erfarenheter av det amerikanska slaveriet (Rodman och Cleaver 1972), vilket också är en berättelse som används i marknadsföringen av Horace Pippin när han under sitt sista årtionde i livet blir etablerad konstnär. Denna uppgift kan emellertid ifrågasättas, då Bernier (2015) visar att Horace mor- och farföräldrar med all säkerhet inte var slavar. I folkbokföringen anges nämligen Pippins mor Harriet som ”free born” och ”free inhabitant”, vilket just betyder att varken hon eller hennes föräldrar kan ha varit slavar fast hon var född under en tid när slaveriet ännu existerade. Det är dock högst troligt att än tidigare generationer i Pippins släkt har varit slavar. Det är därtill viktigt att betona att även frigjorda slavar vid denna tid var satta under stort tryck. En lag från 1806 krävde att frigjorda slavar inom ett år efter frigivningen ska lämna Virginia. Och om så inte skedde riskerade de att gripas för att åter tvingas till arbete. Denna risk för ”re-

<sup>5</sup> Horace Pippins eget födelseår är inte helt säkert, då det inte finns någon födelseattest. Något sådant krävdes nämligen inte i delstaten Pennsylvania förrän 1893. Det går således endast att förlita sig till Horace Pippins egen uppgift, som alltså enligt hans bevarade självbiografiska text är den 22 februari år 1888.

<sup>6</sup> Det finns ytterligare en nedteckning av vem som var Horace Pippins far, vilken gjordes av konsthandlaren Robert Carlen i Philadelphia, vi ska återkomma till honom. Här anges just Harriet Pippin som Horace mor och en Horace Pippin som hans far. Båda säga vara daglönearbetare. Om detta är samma person som Horace Field är



enslavement” (Bernier 2015), kan ha varit ett avgörande skäl till att Horace Pippins mamma kom att lämna Virginia för delstaten New York.

### ***3.2 Hängningen av John Brown***

Ett för Horace Pippin starkt präglade barndomsminne är berättelsen om hans mormors närvaro vid hängningen av John Brown, den vita anti-slavledaren som ville befria alla slavar. När Brown tillsammans med andra vita och svarta aktivister försöker lägga beslag på armens vapen vid Harpers Ferry i Virginia blir han sårad och gripen. Och den 2 december 1859 hängs han nära Charlestown i West Virginia. Långt senare skulle Horace Pippin måla tre tavlor med John Brown som motiv: *John Brown Reading His Bible*, *The Trial of John Brown* och *John Brown Going To His Hanging*, vilka alla är från 1942. I den sistnämnde ser vi en bunden John Brown på en vagn dragen av två vita hästar med svarta skygglappar på väg till sin hängning. De passerar ett stort vitt, lantligt hus med Blue Ridge Mountains i bakgrunden medan en folksamling står längs vägen för att titta på. Längst ner i högra hörnet av målningen står en afroamerikansk kvinna, ”en ensam svart slav”, ”som”, skriver Rodman och Cleaver, ”vänder sig bort mot processionen för att konfrontera betraktaren med ett uttryck som både är modigt och anklagande” (1972, s. 29). Det är svårt, menar de, att tänka sig att det inte skulle kunna vara Horace Pippins mormor.

### ***3.3 Flytten till Goshen***

Vid tre års ålder flyttar Horace Pippin med sin familj till Goshen, en liten stad på landsbygden i delstaten New York, främst känd för jordbruk, järnväg och hästkapplöpningsbana. I Goshen finns vid denna tid två områden där stadens afroamerikaner bor. Ett benämns ”Upon Green”, en våtmark i stadens utkant, där de fattigaste bor i skjul med jordgolv. När det regnar förvandlades hela området till en enda lervälling. Harriet, Horace och hans äldre bror Robert bor i det andra området, som kallas ”Over the Hill”. Här lever i huvudsak de som haft råd att köpa ett eget hus, ofta krigsveteraner med en liten pension från armén, vilken kunde kombineras med andra mindre inkomster (Lyons 1993; Rodman & Cleaver 1972). Hur Harriet Pippin kom att flytta just dit vet vi inte, men med all säkerhet hyr de där en bostad.

### ***3.4 Horace Pippins skolgång***

inte känt. Ingen av dem finns i den folkbokföring som undersökts och redovisas i Berniers bok (2015). Se även not 4.

## EDUCARE

I Goshen är Horace Pippin elev i en segregerad enrumsskola för endast afroamerikanska barn. När läraren ropar ut ord som eleverna ska skriva i sina skrivböcker kan sjuåriga Horace inte låta bli att efter varje ord teckna en bild av det ordet betecknar. Så när läraren säger ”hund”, så skriver Horace just ”h-u-n-d” och direkt efter sista bokstaven följer, som per automatik, en teckning av en hund. Eftersom detta inte accepteras av Horace lärare får han sitta kvar för att skriva om alla ord utan att teckna dem. ”Detta hände ofta”, berättar Horace i vuxen ålder, ”och jag kunde inte rå för det” (Lyons 1993, s. 1). Det var uppenbart att han tidigt har ett starkt behov att uttrycka sig i bilder. På väg hem från *Merry Green Hill*, som var skolans namn, vet Horace att det värsta kvarstår. För att vara sen hem från skolan innebär fysisk bestraffning (Lyons 1993).

### ***3.5 Horace Pippin vinner en tävling och säljer för första gången några bilder***

När tid finns besöker Horace Pippin ofta hästkapplöpningsbanans stallar i Goshen. Han älskar djur och tycker om att klappa hästarna. Särskilt på deras mjuka mular. Med penna och papper försöker han fånga deras skönhet (Lyons 1993). Det var dock svårt för honom att få fatt i det material som krävs för att skapa bilder. Men tio år gammal råkar Horace Pippin se en annons i en tidning från Chicago. I den finns en bild av ett roligt ansikte. ”Rita mig”, står det, och ”vinn ett pris” (Lyon 1993, s. 1), vilket han gör och vinner en låda med färger, penslar och pennor.

När den söndagsskola som Horace Pippin deltar i strax därefter ordnar med festival målar han scener från Bibeln på bomullsväv och hänger dem på väggen till försäljning. En äldre dam köper dem alla och han springer lycklig hem för att berätta om sin framgång. En vecka senare blir han på väg till skolan emellertid stoppad av damen på gatan. ”Är du Horace Pippin?” frågar hon. ”Ja, frun”, svarar han och nickar artigt med ett vänligt leende. ”Du är verkligen en nolla”, säger hon, spottande ut orden, ”som gör usla saker” (Lyons 1993, s. 2). Ur sitt förkläde tar hon så fram en liten bit av vitt bomullstyg. ”Se på detta”, säger hon och fortsätter: ”Jag köpte denna på festivalen med en bild på den. Jag har tvättat den och detta är allt jag har” (s. 2). Utan framgång försöker Horace Pippin förklara att ett handmålat bomullstyg inte kan tvättas. Åter har den ritande och målade pojken blivit till problem. Han skulle minnas det livet ut.

### ***3.6 Mr Gavins upptäckt och förslag***

Efter sex år måste Horace Pippin avsluta sin skolgång. Skälet är att hans åldrande mor har problem med hälsan. Och därför måste också Horace, precis som sin äldre bror, hyras ut för att klara familjens försörjning. Det blev alltså inte mycket tid över till det som han älskade mer än

något annat: att teckna och måla (Lyons 1993). Trots detta fortsätter han att samla på sig minnen, erfarenheter och idéer, som Lyons formulerar det:

Horace hade djupa känslor för händelser och platser i hans liv. Dessa fann [...] sin väg till hans teckningar och målningar. Som en bildbok där varje stycke konst avslöjar en bit av hans förflutna (1993, s. 2).

Vid 14 års ålder arbetar Horace Pippin under en tid på en bondgård ägd av en Mr Jim Gavin. En dag när denne efter en dags hårt arbete och kvällsmat slumrar till i det varma köket finner Horace en bit papper och en penna och tecknar hans fåriga ansikte. När Mr Gavin vaknar ser han teckningen och undrar vem som har gjort den. ”Det var jag”, svarade Horace, som kanske åter väntar sig bekymmer (Rodman & Cleaver 1972, s. 19). Mr Gavin, som först knappt kan tro att det är sant, tycker nu att Horace har stor talang och därför bör studera på konstskola. ”Jag skulle gilla det”, säger Horace, ”men jag tror aldrig att det kommer att ske” (s. 19). Mr Gavin lovar dock att det ska bli verklighet. Följaktligen ska han skriva brev till konstskolor för att rekommendera Horace, och nog vill Horace väldigt gärna det. Att gå på konstskola skulle vara värt alla kvarsittningar, fysiska bestraffningar och borttvättade bilder. Men hans mammas hälsa är som sagt vacklande. Han kan därför omöjligen undvaras i försörjningen av familjen. Några studier på konstskola blir alltså inte av. Så följer jobb där han bär säckar i en mataffär, kör kolvagnar och är dörrvakt på St. Elmo Hotell i Goshen, där han stannar i sju år. Under dessa år är det inte mycket som talar för att Horace Pippin ska bli en erkänd och efterfrågad amerikansk konstnär (Rodman och Cleaver 1972; Lyons 1994)

### ***3.7 Mamma dör och Horace flyttar***

När Horace Pippin är 20 år gammal går hans mamma bort. Han bestämmer sig då för att lämna Goshen och jobbet på St. Elmo Hotell. Först flyttar han till Paterson i New Jersey för jobb på ett varulager. Några år senare erbjuds han jobb som formare på en fabrik i Mahwah up the Ramapo, som också ligger i New Jersey. Men nu var det 1916 och bara några månader efter att Horace Pippin hade börjat i Mahwah går USA in i Första världskriget. Liksom många andra afroamerikanska män ser han det som sin plikt att bli soldat; för demokratins skull, för att få slut på Första världskriget och, inte minst, för att visa att också afroamerikaner hör det amerikanska samhället till (Bernier 2015). När den blivande soldaten Horace Pippin lämnar fabriken i Mahwah får han löfte om att få jobbet tillbaka efter kriget (Rodman och Cleaver 1972).

### *3.8 Horace och Första världskriget*

I mars 1917 ansluter Horace Pippin till New Yorks ”Femtonde regemente”, vilket endast består av afroamerikanska soldater. När ”det femtonde” så strax därefter tillåts höra till USA:s armé byter det namn till ”369:e regementet”, men för dess svarta soldater fortlever det som ”Gamla femtonde”.

Horace Pippin och hans regemente är först stationerat i Fort Dix i New Jersey och sedan i Camp Wadsworth i South Carolina. I staden Spartanburg i South Carolina är det uppenbart att stadens vita befolkning inte vill ha svarta soldater där. Målningen *Mr Prejudice* från 1943, som är den enda tavla med ett explicit politiskt uttalande om rasism som Horace Pippin målar, visar vad han tänker om det amerikanska samhällets men också arméns öppna rasism. Samtidigt ger den också uttryck för ett visst hopp. Lyons ger följande beskrivning av *Mr Prejudice*, som har ett stort V – V för ”victory” – i dess direkta blickfång.

[...] hans målning ”Mr Prejudice” berättar om hur han kände om att vara en svart man i en vit armé. På ena sidan av V:et står svarta servicemän: en infanterist, en flygare, en sjöman och en maskinist. Den spöklika figuren längst ut till vänster kan representera svarta män sårade i kampen. De skyddas alla av en svart Miss Frihet. På andra sidan V:et står vita män med samma jobb. De tycks vara under Ku Klux Klans makt och en bödel med en snara. V:et splittras som ett stycke trä av figuren Mr Prejudice. Hur kan det bli seger, frågar Horace i denna bild, när ett land håller sina soldater uppdelade? Männens ansikte visar en ömsesidig misstro. Men den svarta sjömannen och den vita flygaren visar också på hopp. Båda har sträckt ut en hand till sin bror. (1993, s. 13-14)

Den 27 december 1916 anländer Horace Pippin och hans regemente till hamnstaden Brest i Bretagne i nordvästra Frankrike. Efter 24 dagar till sjöss följer tågtransport i godsvagnar till fronten. Först i virvlande kall snö, sedan i regn och blåst. Soldater dör i influensa redan innan de når fronten (Lyons 1993).

Under ett drygt år, från april till juli följande år, är Horace Pippins regemente under konstant eld, vilket medför stor fara, ofantligt lidande och många döda. Under denna tid tecknar han bilder och det händer att han sätter upp dem i skyttegravarna. Från denna tid finns sju skisser bevarade.

Här finns motiv som tre marscherande soldater, en man med en gasmask i en skyttegrav och ett krigsflygplan i luften. Långt senare i livet skulle Horace måla flera minnen från sin medverkan i Första världskriget. Hit hör *The End of War: Starting Home* (1931), *Shell Holes and Observation Balloon: Champagne Sector* (1931), *Dog Fight Over The Trenches* (1935) och *The Barracks* (1945).

Under tiden i Frankrike skriver Horace flera dagböcker av vilka endast en lär finnas kvar. Resten bränner han förmodligen upp då de nedtecknade minnena är alltför svåra att hantera. ”Jag ska säga så mycket”, skriver han i den bevarade dagboken, ”jag säger att ingen människa kan göra detta igen. Han kanske har viljan, men hans kropp kan inte stå ut med det” (citerat från Lyons 1993, s. 17). När hans ”Gamla femtonde” lämnar New York för Frankrike består det av 56 officerare och 2000 soldater. När detta ”femtonde” så kommer hem efter kriget är 36 officerare och 800 soldater döda. Och medan Horace Pippins afroamerikanska regemente kämpar i Europa för vita mäns och kvinnors liv så lynchas 108 svarta män och kvinnor hemma i USA, huvudsakligen i södern (Bernier 2015).

Horace överlever alltså kriget men blir svårt skadad. Han hinner, som läsaren redan vet, inte ner i det skyddande granathålet innan den tyska prickskytten träffar honom med en dum-dum-kula som exploderar i hans högra axel. Fyra andra soldater, som redan har sökt skydd i hålet, försöker efter bästa förmåga att ta hand om honom. När så tillfälle ges att ta sig därifrån får Horace Pippin, som var för svag för att följa med, bli kvar. Senare kommer en fransk soldat förbi, men Pippin hinner inte varna honom. Denna gång träffar prickskyttens kula i huvudet. Under 10 sekunder står den franska soldaten helt stilla. Sedan faller han rakt ner i hålet där han blir liggande ovanpå Pippin, som till följd av blodförlust inte har några krafter kvar för att flytta honom (Lyons 1993). Dagen efter blir han dock räddad. Han tas först till en skyttegrav och därefter med ambulans till ett fältsjukhus för operation. ”Jag kan aldrig glömma lidande”, skriver Horace Pippin många år senare, ”och jag glömmmer aldrig soluppgång. För det är då du kan se [kriget]... Jag kom hem med allt detta i mitt sinne” (Lyons 1993, s 21).<sup>7</sup> Det är förstås mot bakgrund av just denna nedtecknade erfarenhet som Berniers bok fått huvudtiteln *Suffering and Sunset* (2015).

Tjugo år efter hemkomsten från Frankrike målar Horace Pippin *The Get Away* (The Fox)(1939), som avser att återkalla de ensamma känslor som soluppgången förde med sig när han var soldat i Frankrike. Tavlan föreställer en räv som ensam söker sig hemåt medan en vintermånes kalla ljus reser sig över trädtopparna och den isiga snön täcker ett öde landskap.

<sup>7</sup> Det är om just krigserfarenheternas betydelse för Horace Pippin som konstnär som Celeste-Marie Berniers bok *Suffering and Sunset: World War I in the Art of Horace Pippin* (2015) i huvudsak handlar.

## **EDUCARE**

Precis som Pippin minns de långa truppflyttningar genom krigets kalla Frankrike (Lyons 1993).

### ***3.9 Horace kommer hem efter kriget***

Den 5 januari 1919 anländer Horace Pippin till New York med ett sjukhusfartyg. När de överlevande i hans regemente senare kommer hem är han ännu kvar på sjukhus för återhämtning. Där får han veta att hans regemente, ”Gamla femtonde”, för att celebreras, har marscherat Femte avenyn på Manhattan upp till Harlem. För sina insatser erhöll regemente Krigskorset (*Croix de Guerre*) av den franska regeringen (Rodman och Cleaver 1972).

När Horace Pippin så lämnar sjukhuset i New York har han inget hem att återvända till. Därtill omöjliggör den svårt skadade axeln kroppsarbete. Det jobb som väntar på fabriken i Mahwah utgör därför ingen lösning på hans situation. Och de läkare han söker upp ser ingen möjlighet att göra något åt hans skadade axel. I resten av hans liv hänger högerarmen där fastskruvad i axeln med en plåtbit som ett värkande ting. Från armén erhåller Horace Pippin en handikappension på drygt 22 dollar i månaden, men den är inte tillräcklig att leva på (Rodman och Cleaver 1972). På något sätt måste han alltså finna en väg till ett nytt liv. Men vad ska han göra? Vart ska han ta vägen?

### ***3.10 Vägen tillbaka till West Chester***

För att börja någonstans besöker Horace Pippin sina två systrar, vilka bor kvar i Goshen, den lilla staden i delstaten New York dit han flyttade med sin familj som treåring. Han besöker även sin bror Robert i Belleville, New Jersey. Där får en vän höra om Horace nöd och introducerar honom till Ora Jennie Featherstone Wade, som är från Greensboro i North Carolina men nu bor i West Chester, den stad i Pennsylvania som Horace lämnade vid flytten till Goshen. Jennie, som varit gift och blivit änka två gånger, lever nu ensam med sin sexåriga son James Wade. ”Hon behöver en man”, resonerar vännen, ”och Pip behöver en kvinna” (Rodman och Cleaver 1972, s. 56). Och nog, tycker samma vän, passar de varandra. Jennie är tyst, vänlig och godhjärtad men också känslig och lättsårad. Hennes knappa inkomster kommer från att tvätta andras kläder. I Horace Pippin ser hon en stilig man med ett fint beteende, som vore han, tycker hon, en aristokrat (Rodman och Cleaver 1972).

Den 21 november 1920 lovar Horace Pippin och Ora Jennie Featherstone Wade i en bröllopsceremoni att de ska ta hand om varandra. Han, som då var 32, kallar henne för Jennie

och hon, som var 36, kallar honom för Pippin. Nog kunde väl hans pension och hennes jobb som tvätterska göra en gemensam familjeekonomi möjlig? Tillsammans flyttar de till West Chester. För Jennie vill vara nära sina släktingar där, och så var Pippin tillbaka på den plats där han en gång föddes.

I West Chester bor Jennie och Pippin i ett tegelhus på Gay Street, vilken ligger i ett område där det bor både vita och svarta., vilket Pippin, vi ska strax återkomma till detta, långt senare skulle teckna. Visst är de trångbodda men området där bostaden ligger är trivsamt med gräs, trädgårdar och häckar (Lyons 1993). I den i övrigt påtagligt segregerade staden finns dock få jobb för afroamerikaner. Men Jennie fortsätter med att tvätta kläder och Pippin hjälper till så gott han kan.

Överlag verkar 1920-talet ha varit en lycklig tid för Jennie och Pippin. Ofta beger dig sig ut i naturen för att vandra, fiska och ha picknick. Och Pippin sjunger i kyrkokören, leder musikparader och organiserar basebollmatcher. Samtidigt är West Chester, som sagt, en påtagligt segregerad stad. Så Jennies son går i en segregerad skola och när familjen har råd att gå på bio får de sitta på en från vita biobesökare åtskild balkong. Men det händer också att svarta och vita möts. Pippin går ofta på krigsveteranerna föreningsmöte, som är för båda vita och svarta, där han anses vara en glad kamrat som brukar skämta om hur han fick sin axel skadad och behandlad i Frankrike (Rodman och Cleaver 1972; Lyons 1993).

I teckningen *After Supper, West Chester*, som Pippin skulle teckna långt senare, är, som Lyons formulerar det, ”två kulturer lyckligt mixade i bilden. Svarta och vita barn leker en vit sånglek kallad 'London Bridge is Falling Down' (1993, s. 25-26). I bildens högra bakgrund sitter en äldre, vit kvinna i en gungstol och röker lerpipa. Precis som i oljemålningen *Cabin in the Cotton III* (1944), där en svart kvinna med röd huvudbonad röker just lerpipa framför sitt enkla hus medan skymningen vackert faller och hennes man spelar banjo. Bakom deras hem lyser bomullsfältet vitt. Men nu är den långa arbetsdagen slut. Nu har de för en kort stund tid för sig själva och varandra. Just ett sådant vardagligt liv som Pippin så ofta väljer att måla.

### ***3.11 Pippin målar igen***

En vinterdag 1929 försöker Pippin åter att skapa bilder. Först försöker han genom att endast använda vänsterhanden. Med en bit träkol skapar han en enkel bild på locket till en cigarrlåda, men det är inte lätt med fel hand. Därtill är ytan på lådan alltför för liten. Senare samma år får han så en betydligt bättre idé. Han lär sig att hålla sin högra hand i sin vänstra, som inte bara håller den utan också kontrollerade rörelserna med den tunna, långa penseln i hans annars

## EDUCARE

hängande högerarm. Och så börjar Pippin åter måla. Just det han så länge längtat efter men inte trott vara möjligt. Men så länge åt gången förmår han inte att hålla på. I alla fall inte till att börja med. För hans arm är alltför öm och svag, men det går ju trots allt att måla och han kan inte låta bli att fortsätta. Med dyr konstolja och bra dukar har han dock inte råd. Så han frågar runt efter överbliven färg hos grannar och bekanta och tunt bomullstyg får duga till dukar (Rodman och Cleaver 1972; Lyons 1993).

Snart vet alla i hela kvarteret att Pippin har drabbats av en förändring. ”Oh, Horace målar”, säger grannarna när de knackar på och han inte öppnar dörren. ’Vi kommer tillbaka senare’ (Lyon 1993, s. 30), säger de och går. För där sitter han nu helt absorberad i vardagsrummet och målar i glödlampas 200 watt starka sken. Med små penseldrag försöker han få bilden han redan har i huvudet att bli rätt. ”Jag tar min tid och undersöker noggrant varje lager av färg”, berättar Pippin själv långt senare, och fortsätter: ”När jag är färdig med en bild har jag gett allt i den som jag hade att ge” (Lyon 1993, s. 30).

### ***3.12 Den första tavlan***

Det tar Pippin tre år att bli klar med sin första tavla. Bilden han målar har länge funnits i hans tankar. Den skulle visa hans egen erfarenhet och känsla av krig och krigsslut. På bilden ser vi hur tyska soldater håller upp sina händer. ”För”, som Pippin förklarar för en journalist, ”de måste ge upp först innan vi fick åka hem” (Lyon 1993, s. 30). *The End of War: Starting Home* (1931) anses numera vara en av de mest kända målningarna som berör fenomenet krig (Lyon 1993). Just denna målning blir startpunkten för Pippins korta men alltmer framgångsrika karriär som konstnär. Men lätt att måla den är det inte, då den sinnebild som finns i Pippins huvud måste bli rätt. Och axel och arm värker medan smärtsamma minnen tar form på duken. Ofta, trots detta, under långa dagar. ”Han var”, skriver Lyons, ”helt hänryckt av att måla” (1993, s. 30). Därtill täljer han gevär, handgranater, gasmasker, hjälmar, spadar och en stridsvagn i trä, vilka han fäster på tavelramen.

### ***3.13 Horace många motiv***

Men långt ifrån allt i Pippins konstnärskap rör hans erfarenheter av Första världskriget. Hit hör också en rad personporträtt. Bland annat ett av hustrun Jennie med titeln *The Artist's Wife* (1936) och ett annat av vännen Paul, som var en vit, lokal biträdande polischef. Han skulle senare bli medlem av Representanthuset. Det senare porträttet – *Paul B. Dague: Deputy Sheriff of Chester County* (1937) – ger Pippin till Dague som en påminnelse om deras vänskap, men hans fru vägrar



ha tavlan i sitt hem. Långt senare donerar Dague tavlan till Chester County Historical Society. Det är hans förhoppning, skriver han, att ”porträttet skulle bevaras för eftervärlden som en symbol av den fullständiga avsaknaden av rastänkande som alltid kännetecknade vårt långvariga umgänge tillsammans (Rodman och Cleaver 1972, s. 65).

Till Pippins hedrande porträtt hör också *Marian Anderson II* (1941). Vid denna tid är hon en mycket känd och prominent sångerska som tolkar såväl skönheten som utsattheten och lidandet i det svarta kulturarvet. För sin konst blir hon hedersdoktor vid Harvarduniversitetet.

Bland Pippins motiv finns även naturlandskap, blommor, trädgårdar, interiörer, stilleben, en möteslokal, en domstol, en gammal kvarn, en stuga framför ett bomullsfält, en björnjakt, en buffeljakt, en ekorrjägare och mjöltkörning i barndomens Goshen. Därtill bilder av vardagliga möten mellan människor. Kvinnor som spelar domino i ett enkelt men ombonat hem, en kvinna med sina barn, en kvinna som broderar, män som sjunger tillsammans i ett gatuhörn, vi ska återkomma till den, och en afroamerikansk och en vit mamma tillsammans efter kvällsmat vars händer berör varandra. Därutöver en rad religiösa motiv. Jesus med törnekrona, Jesus inför Pontus Pilatus och Jesus på korset samt flera målningar av ett heligt berg. Om en tidig version av en av de senare målningarna berättar Pippin följande.

Om en människa inte känner något annat än hårda tider, så vill han måla dem, för han måste vara sann inför sig själv, men även den människan kan ha en dröm, ett ideal – och *Holy Mountain* är mitt svar på ett sådant drömmande” (citerat från Rodman och Cleaver 1972, s. 91).

Ett annat återkommande motiv är Pippins stora hjälte Abraham Lincoln (1809-1865), som den goda samariten, som skriver sin första bok och som den stora frigöraren. Och så Pippins sista, slutförda målning – *Man on the Bench* (1946) – en ensam, fattig och sorgsam man på en bänk. Som både tycks vilja resa sig och gå vidare men inget annat förmår än att sitta kvar. Som om något håller honom kvar. Är det minnena? När allt kanske är över bortsett bilden av en ensam man på en bänk, som *lever* kvar i konstens form. Är det möjligen Pippin själv?

### ***3.14 Horace försöker sälja tavlor***

Med åren höjs Pippins pension något, men den räcker inte långt, eftersom även levnadskostnaderna ökar. Penslar, färg och dukar innebär därtill extra utgifter. Därför försöker Pippin sälja sina tavlor. Men också, förstås, för att han vill nå ut till andra med sin konst. Det

## EDUCARE

första utgångspriset är 5 dollar styck. Fem sålda tavlor skulle därmed gott och väl motsvara en månads pension. En svart restaurangägare i West Chester låter Horace hänga några av sina tavlor på väggen i restaurangen, men ingen visar sig intresserad av att köpa en enda av dem. Pippin försöker även använda sina tavlor i utbyte mot varor och tjänster. Men ingen i West Chester tycks ha öga eller intresse för hans konst, som inte verkar framstå som något annat än en lämplig arbetsterapi eller hobby för en man med en sönderskjuten axel (Rodman och Cleaver 1972; Lyons 1993).

Vid ett tillfälle lyckas Pippin dock med att få den lokala frisören att acceptera en tavla, *The Buffalo Hunt* (1933), som betalning för en klippning. Men också hans fru vägrar att hänga den på väggen i deras hem. Inte långt därefter erbjuds samma frisör 75 dollar för buffeljakten av en konsthandlare. Den senare har nämligen lovat att *Whitney Museum of Art* i New York ska få köpa den för 150 dollar. Åtta år har nu gått sedan Pippin med vänster hand hade försökt skapa bilder på ett alltför litet lock till en cigarrlåda. Nu var det 1937 och han hade hunnit bli 49 år gammal. Där hemma i det trånga hemmet på Gay Street i West Chester finns nu 20 färdiga tavlor (Rodman och Cleaver 1972). Och nio år kvarstår av hans liv.

Jennie tycker om att se Pippin måla. Det är, menar hon, bra övning för hans arm. Det är också hälsosamt för hans sinne. Men likväl kan hon inte låta bli att undra till vilken nytta alla dessa målningar fyller deras redan trånga hem (Lyons 1993; Rodman och Cleaver 1972).

### **3.15 Pippin gör succé på en lokal konstutställning**

När så Pippin får höra att West Chester Country Art Association ska ha en konstutställning anmäler han sig. Två av hans tavlor – *Abraham Lincoln and His Father Building Their Cabin at Pigeon Creek* (1934) och *Cabin in the Cotton* (1935) – antas. Därmed blir Pippin den första svarta konstnären att medverka på en konstutställning i West Chester, vilket gör föreningens president nervös. Hur ska de vita besökarna reagera? Han är också osäker på tavlornas konstnärliga kvalitet. Av dessa skäl hänger han endast en av dem i blickfånget vid eldstaden på första våningen. Den andra placeras mer defensivt på tredje våningen (Rodman och Cleaver 1972; Lyons 1993).

Och så anländer en ung konstnär vid namn John W. McCoy (1882-1945) till utställningen. Han ser Pippins målningar och finner dem av enastående i kvalitet. De är båda, hävdar han, bäst av alla tavlor på hela utställningen. Följaktligen bör båda Pippins bidrag hänga vid eldstaden. Strax därefter anländer även McCoy's svärfar N. C. Wyeth, en mycket känd bokillustratör och målare. Också han blir omedelbart tagen av Pippins målningar, och så hängs båda tavlorna på

bästa plats vid eldstaden. Därtill hävdar Mr Wyeth att Mr Pippin bör ha en egen utställning. Följaktligen far den förre hem till den senare för att se på fler tavlor (Rodman och Cleaver 1972).

### ***3.16 Pippins första egna utställning***

Den 9 juni 1937 öppnas Pippins första egna utställning på West Chester Community Center. Många kommer för att se hans konst. Bland dem rika konstköpare från Philadelphia, som i hög grad visar sig uppskatta Pippins konst. Förvisso säljs endast en tavla, men utställningen blir otvetydigt en händelse som förändrar hans liv. Till den första utställningen kommer nämligen också Holger Cahill (1887-1960) och Hudson Walker (1920-1982). Den första av dem är en känd konstkritiker och författare, den andra en lika känd konsthandlare och grundare av konstmuseer. Båda blir imponerade av Pippins målningar och Cahill väljer fyra av dem till en utställning på *Museum of Modern Art* i New York. Utställningen, som öppnar 1938, bär namnet *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America*. I februari samma år har Pippin fyllt 50 år. Han är nu, om än klassificerad som ”primitiv”, en konstnär representerad i en konstinstitution med högsta status (Rodman och Cleaver 1972).

### ***3.17 Robert Carlen i Philadelphia***

Två år efter den lokala uppmärksamheten i West Chester ser konsthandlaren Robert Carlen (1906-1990) från Philadelphia Horace Pippins tavlor i New York. I Pippin finner han en riktig konstnär, som kan uppskattas av de bästa kritikerna och sälja. Följaktligen kontaktar han Pippin som går med på att Carlen ska sköta marknadsföring och försäljning av hans tavlor. Carlen ser också till att Pippin får tillgång till det kvalitetsmaterial den senare behöver, som penslar, färger och dukar men även fina, gamla ramar som han och Pippin tillsammans letar efter i skräpaffärer. Under resten av Pippins liv är Carlen hans allierade impressario och bankman. Han blir därtill en mycket nära och tillitsfull vän (Rodman och Cleaver 1972; Lyons 1993; Bernier 2015).

Ett år efter upptäckten i New York ordnar Carlen en separatutställning med Pippins konst på *Robert Carlen Galleries* i Philadelphia. Utställningen får namnet “Horace Pippin Exhibition”. Samtliga 25 tavlor som ingår i utställningen säljs. Fem av dem till Albert C. Barnes (1872-1951), en rik konstsamlare i Philadelphia, som sedan säljer en av dessa tavlor vidare till en känd brittisk skådespelare verksam i Hollywood, nämligen Charles Laughton (1899-1962). Carlen har således haft alldeles rätt. Pippin och hans målningar är inte endast uppskattade av tunga kritiker, de visar sig också efterfrågade och högst säljbara till människor med pengar.

## EDUCARE

I allt detta som nu händer, vilket inte på något vis förtar det konstnärliga och mänskliga värdet i Pippins målningar, har Carlen en mycket stor del. För han har de kontakter som krävs för att öppna dörrar, sprida ryktet om och sälja Pippins konst. Och när han saknar viktiga kontakter, så söker han upp dem, som till exempel med den mycket kända afroamerikanska poeten Langston Hughes (1902-1967) och den högt respekterade kritikern Alain Locke, en känd svart kulturskribent som kallar Pippin ”ett verkligt och ovanligt geni” (Lyons 1993, s. 34) och som därtill köper flera av hans verk (Rodman och Cleaver 1972). Otvetydigt förstår Carlen betydelsen av kulturpersonligheter som Hughes och Locke; de skulle konsekvrera och sprida Pippins konstnärskap till en vid krets av afroamerikaner.

Vid ett tillfälle försöker Carlen få Pippin på förstasidan i tidskriften *The Saturday Evening Post*. ”Jag är inte säker på att vi ännu är redo att använda Pippin på vår första sida” (Lyons 1993, s. 35). Så svarar tidskriftens redaktör på förslaget från Carlen. Men trots sådana motgångar tar Pippin alltmer plats i en nätverksvärld av lärda, initierade och betydelsefulla bedömare och förmedlare, vilka väl känner människor med pengar som köper konst som Pippins. För allt detta stöd från Carlen är Pippin nöjd och tacksam. Få saker, bortsett från att måla, är viktigare för Pippin än lojalitet, vilket han lärt sig av sina vänner i det ”Gamla Femtonde” regementet. Just därför säger han alltid nej till bud om samarbete med andra konsthandlare och inte vid något tillfälle sedan samarbetet med Carlen inletts säljer han en enda tavla på egen hand. Allt skulle gå genom Carlen. Så var det och så skulle det förbli. Även när andra konsthandlare försöker vinna honom genom att skicka en kollega som var afroamerikan (Lyons 1993).

Inte minst Bernier betonar den starka vänskapen och ömsesidiga respekten mellan Carlen och Pippin. ”Carlen”, skriver Bernier, var “en vit man mer intresserad av målningens pigment än de i målarens ansikte” (2015, s. 148). Han var också en stark förespråkare för ”rasjämlighet” (s. 148), vilka merparten av konsthandlare och konstköpare av konst vid denna tid, enligt Bernier, inte var. Och ofta möter Pippin rasism på vita gallerier. Här återger Carlen ett exempel på just detta:

Jag tog honom [Pippin] till Chicago; vi hade en utställning där ute på en klubb. Det var en mycket prominent klubb med vita societetskvinnor. En sekreterare informerade oss om att Pippin var den första Neger som någonsin passerat in till klubben genom huvudingången. Hon tyckte att det var en stor ära för honom. (Bernier 2015, s. 140).

Men Bernier riktar också kritik mot Carlen då han i så hög grad väljer att marknadsföra Pippin med en narrativ om hans livshistoria och utsatta livsvillkor snarare än med hans konst

egenvärde, vilket var en strategi för att hitta vita köpare. Av samma skäl säljer Carlen Pippins konst till reducerade och rabatterade priser. Så här avslutar dock Bernier sitt Acknowledgements i *Sunset and Suffering*:

Avslutningsvis, vem som helst som är engagerad i en lärd undersökning av Horace Pippins liv och verk måste erkänna en grundläggande och känslösam skuld till hans vita konsthandlare, förespråkare och vän: Robert Carlen. Det är min glädje att göra så här. (2015, s. 424).

### **3.18 Barnes bildningsförsök**

Albert Barnes, med ett stort intresse för afroamerikansk konst, som han också skriver om, bjuder Pippin hem för att visa sin stora konstsamling. Barnes tycker nu att det är dags för självlärda Pippin att också lära av andra konstnärer. I detta ser Pippin ingen skada. Kanske, tänker han, kan andra konstnärer hjälpa honom att hitta hans egen stil. Men att kopiera andra konstnärer var för Pippin något otänkbart. För han vill som bekant måla de sinnebilder som finns inom honom och inte inom någon annan. Samtidigt tycker Pippin om att se andra konstnärers målningar. Särskilt uppskattar han den franska målaren Auguste Renoir (1841-1919), en av främsta impressionisterna. För hans målningar ”är”, som Pippin säger när han ser dem, ”fulla av solsken” (Lyon 1993, s. 34). Men han kunde också vara självständigt kritisk. Så lär han ha kritiserat Henri Matisse (1869-1954) genom att påpeka att han ”satte det röda på fel plats” (se Bernier 2015, s. 407). För med just röd färg tenderade Pippin själv att markera vissa föremål i sina egna tavlor, vilket förklarar titeln på Jen Bryants och Melissa Sweets barnbok *A Splash of Red* (2013). Det var, som Bernier betonar, viktigt för Pippin att ”deklarerera sin auktoritet och sitt agentskap som artist” (2015, s. 407).

Barnes bjuder också med Pippin till föreläsningar om konst, vilka Pippin finner tråkiga och som, trots att han försökte vara uppmärksam, får honom att slumra till. ”Jag lärde mig massor”, säger Pippin efter två föreläsningar, ”men jag går min egen väg” (Lyon 1993, s. 34). För Pippin vet att han kan lita på sig själv. Vad han målar är som sagt de bilder som finns i hans sinne och som för honom är värda att måla. Horace Pippin, summerar Lyon, ”behövde ingen lärare – han var redan en mästare” (s. 34). Och när Barnes försöker tala om för honom vad han ska måla svarar Pippin: ”Talar jag om för dig hur du ska driva din verksamhet? Tala inte om för mig hur man målar” (Bernier 2015, s. 102). Det står även klart att Barnes försökte köpa Pippins konst så billigt han kunde för att sedan direkt sälja dem betydligt dyrare till andra. Låga priser var, som sagt, ett sätt att sälja in svarta konstnärer på en vit marknad (Bernier 2015).

## EDUCARE

Under resten av Pippins liv har han fullt upp med att måla det han själv vill måla på eget vis. Och så följer separatutställningar och medverkanden på en rad av Amerikas mest kända och prestigefyllda konstmuseer och gallerier, som *Museum of Modern Art*, *Metropolitan Museum*, *Downtown Gallery* och *The Albany Institute of Art*. Alla i New York. Liksom på *Robert Carlen Galleries*, Philadelphia, *Carnegie Institute*, Pittsburg, *San Francisco Museum of Art*, *Smith's College of Art*, Northampton, *The Dayton Art Center*, Ohio, *The Museum of Art*, Rode Island och *The Exhibition Center*, Atlanta. Bara under perioden 1938-1942 har han sju utställningar på gallerier och museum i en rad stora städer, som New York, Chicago och San Francisco (Lyons 1993). Än fler utställningar skulle följa efter hans bortgång. Också i Europa. Den första i *Kunsthalle* i tyska Baden-Baden, 1961. Så vitt jag vet har Horace Pippin aldrig ställts ut i Sverige.

### **3.19 Artificering av Pippin och hans också självgjorda konst**

Följaktligen blir Pippin etablerad konstnär genom en process som kultursociologerna Roberta Shapiro och Nathalie Heinich benämner ”artificering” (*artificalion*) (2012; se även Hughson 2019), vilket kräver, som i fallet Pippin, sådant som att hans konst flyttas från en kontext, ett vardagligt liv i Goshen och West Chester, till en annan kontext, nämligen till prestigefyllda konstnärliga institutioner. Just det som innebär att Pippin re-klassificeras som och ges beteckningen konstnär med hjälp av aktörer som har statusen och makten att möjliggöra något sådant. Vilket i sin tur kräver en intellektualiserad omdefinition av konstnärens karaktär och konst i tid och rum. Och därtill, när väl denna process verkar, när Pippins målningar blivit konst, så sprids ryktet, vilket ytterligare bekräftar och stärker hans konst som just konst i egen rätt. Vi kan följlaktligen hävda att Pippins egen, vad jag nu benämner, *självgjorda och självlärdartificering* till slut genom *konstvärldens legitimerande artificering* blir till just konsekrerad konst i den erkända konstvärldens institutioner. Till slut har Pippin, också i andras ögon, blivit konstnär.

Men Pippins konst kan alltså inte finnas utan Pippin själv – utan hans egen självlärd och självgjorda artificering, det vill säga utan hans förståelse och hanterande av sitt liv och erfarenheter som konstnär. Därav mina inledande formuleringar om ”konstens levda sammanhang” och ”sammanhangens levda konst”. Och, därtill, alla som lever liv som Pippins skapade inte konst som Pippin. Han gör något med sig själv och sitt livs omständigheter som blir till hans konst, en konst som är beroende av men inte ett med Pippins villkorade liv. För ut ur detta kommer en konst från en ”Pippin i världen” som står i djup kontakt med denna värld men som alltså inte är ett med den. Därför är hans konst *också* en konst som lever sitt eget liv, som är villkorande, det vill säga om vi ser så att vi kan förstå vad han målar. Som en möjlighet framför

de liv och villkor vi alla har att leva. Igen: samtidigt som den är *i* och *av* världen så är den också *för* världen. Den lever alltså, som sagt, sitt eget liv. Men detta egna liv, det är så jag tänker, blir så mycket mer betydelsefullt och värdefullt, om det även bäddas in i en historia om Pippin, hans konst och oss själva. Som vore Pippin en horisont vi kan och vill sträcka oss efter och vill veta mer om. Så att vi för en stund förmår glömma oss själva och lära oss något om andra, vilket kanske är det bästa sättet att lära sig något om sig själv och de egna villkoren och möjligheterna. Här har vi min förståelse av Pippin och hans konst som konstdidaktik. På en och samma gång synliggörs en estetisk uttrycksform som är beroende av men inte ett med villkor, vare sig de som fick Pippin i egen rätt att måla eller de aktörer och institutioner som konsekurerade honom. Ja, för konstens egen skull och dess mervärde.

### ***3.20 Pippin har blivit känd, men...***

Pippin är nu en i konstvärlden erkänd konstnär. Efterfrågan på hans konst är stor. Innan genombrottet målar Pippin några tavlor per år, och den första – *End of War: Starting Home* (1931) – tog tre ett år att göra klar. Nu blir det en målning per månad, men Pippin kan inte måla snabbt nog för att tillfredsställa den stora efterfrågan. Och så snart Pippin avslutar en målning eller två tar han dem till Carlen i Philadelphia. Eller så kommer Carlen för att hämta dem hemma hos Pippin i West Chester. Allt säljs omedelbart och innebär inkomster. Också för Pippin. Inte minst efterfrågas han av fler kända skådespelare. Inte bara Charles Laughton utan Clifford Odets (1903-1963), Claude Rains (1889-1967), John Garfield (1913-1952) och Edward G. Robinson (1893-1973). Och en enda målning av Pippin kan nu betinga ett värde på flera hundra dollar,<sup>8</sup> vilket är mer pengar än vad han får i pension under ett helt år. Trots det skriver Pippin ofta till Carlen och ber om förskott. ”Om jag har någonting att få i handen...”, skriver Pippin och: ”Jag behöver lite pengar, om det finns några för mig, snälla, skicka så snart du kan”, eller mer explicit: ”Jag behöver 100 dollar” (Bernier 2015, ss. 397-398).

När så Pippin får pengarna går han ofta direkt till en lokal bar eller restaurang för att dricka och äta. Och det är vanligt att de som är där blir frikostigt bjudna. Efter några timmar kunde ett helt förskott vara borta (Rodman och Cleaver 1972). Så rinner inkomsterna ur Pippins händer, vilket innebär nya brev till Carlen. Så här formulerar Rodman och Cleaver just detta:

<sup>8</sup> Enligt Bernier säljs de vid denna tid för 300 till 800 dollar, men Barnes kan köpa för betydligt lägre priser, som *End of War: Starting Home*, 250 dollar, *Dogfight in the Trenches*, 175 dollar, *Shell Holes & Observation Balloon*, 150 dollar och *Gas Alarm Outpost, Argonne*, 150 dollar (2015, ss. 138-139).

## EDUCARE

Efter att ha talat med Carlen tog Pippin sina pengar och går gatan upp till en restaurang eller bar. Där äter han mat, beställer öl och bjuder alla som är på plats på fri dricka. Han skrattar och skämtar, skryter och minns och har det för stunden mycket bra. Och när han några timmar senare åter kontaktar Carlen så är pengarna borta. (1972, s. 85).

Om hans konst går bra, så går det alltså inte så bra för Pippin, som alltmer sällan är hemma hos Jennie. Och alltfler bar- och restaurangbesök med alkohol blir det. Just alkohol verkar ha varit ett problem för Pippin allt sedan han kom hem från kriget (Rodman och Cleaver 1972). Med åren dricker Pippin allt oftare och allt mer. Mot slutet av hans liv kan det bli en flaska whiskey bara under en eftermiddag (Lyons 1993). Kanske är detta följden av en rad adderande problem; de outsläckliga erfarenheterna och minnena av barndomen, skolgången, föräldrarnas bortgång, hårt barnarbete, rasism, kriget och smärtan i armen, som aldrig upphör. Men också den konstnärliga framgången har sitt pris, då Pippin känner sin egen och andras förväntan på att utvecklas och bli än bättre. ”Pippin”, skriver konstnären Romare Bearden”, ”blev en alkoholist och bara drack och drack” (Bernier 2015, s. 399).

### *3.21 Jennies hälsa*

Jenny förmår aldrig att tro på Pippins konstnärskap som hållbar karriär och säker inkomstkälla. För hur länge, undrar hon, kan en sådan plötslig framgång vara? Ska inte hans nyvunna framgång som konstnär en vacker dag bara falla ihop som ett korthus? Därför fortsätter Jennie med att tvätta andras kläder. Också för att hon är stolt över sitt jobb, vilket gör henne lokalt behövd och respekterad (Rodman och Cleaver 1972). Men otvetydigt blir Pippins konst, som Bernier formulerar det, “en källa till konflikt i hans äktenskap (2015, s. 398). “Jag vill att du sänder en rapport från den första utställningen, som vi hade, så snart du kan”, skriver Pippin till Carlen, ”för min fru är arg på mig, eftersom jag inte kan berätta för henne om hur det gick” (Bernier 2015, s. 398).

Under tiden för Andra världskriget försämras Jennies hälsa. Hon kämpar med överviktsproblem och medicinering. Därtill är hon djupt orolig för sin son Richard som precis som Pippin en gång var är soldat, men nu i ett andra världskrig. Samtidigt försvagas hennes och Pippins relation. Inte endast till följd av hans slöseri med pengar och ständiga frånvaro. Hon är också övertygad om att Pippin under sina alltfler och sena bar- och restaurangbesök har affärer med andra kvinnor, vilket gör Jennie djupt svart- och grälsjuk (Rodman och Cleaver 1972).



När så Jennies hälsa ytterligare, ja, radikalt så, försämrats förmår inte Pippin längre att hantera situationen. Hon är inte längre den tysta, vänliga och godhjärtade Jennie hon en gång var. Den andra sidan, den som var känslig och lättsårad, tar över i alltmer okontrollerbara former. I spåren följer allt starkare vanföreställningar. Hon är nu övertygad om att hennes medicin för övervikten är förgiftad. Och nätter igenom kan hon vandra omkring i huset på Gay Street och prata med sin döda far. Hon är också hotfull mot Pippin och besökare. Till slut meddelar två läkare på besök att det endast fanns en utväg, nämligen att Jennie ska tvångsomhändertas. Den 18 mars 1946 kör Horace Jennie till *Norristown State Mental Hospital*. Hon kommer aldrig mer hem igen (Rodman och Cleaver 1972). Ensam hemma skriver Pippin till Carlen att han är ”liksom ledsen”, ”i dåligt skick” och ”ensam” (Bernier 2015, s. 400). ”Snälla, hör av dig snart”, skriver han också (Bernier 2015, s. 400). Det enda som verkligen tycks hjälpa, i alla fall för stunden, är att han får ro genom att måla.

### ***3.22 Pippins och Jennies sista tid***

Fredagen den 5 juli 1946 går Pippin som vanligt till den lokala baren för att dricka och söka andras sällskap. Under lördag förmiddag blir hans hushållerska Mrs Pear Hairsome alltmer orolig. Hon vet att Mr Pippin brukar sova till framåt eftermiddagen, men tiden går och inte ett ljud hör hon från hans sovrum. Kvart i fyra på eftermiddagen finner hon inget annat råd än att gå in och väcka honom. Någon gång under natten hade Horace drabbats av en stroke (Rodman och Cleaver 1972; Bernier 2015).

Horace Pippin begravs på *Chester Groove Cemetery Annex*. Några av hans vänner från konstvärlden är där, men ingen av stadens representanter. Pippin vilar nu i West Chester, staden i vilken han föds och blir till konstnär. Han blev 58 år gammal.

Fyra månader har nu gått sedan Pippin lämnade Jennie i Norristown. Två veckor senare går också Jennie bort. Dödsattesten anger ”senil psykos” (Bernier 2015). Hon vet då inte att hennes man är död. Var Jennie begravs vet jag inte, men hennes Pippin och hans konst lever vidare. Och därmed också det sobra porträttet av Jennie.

### ***3.23 Wests förståelse av Pippin: bortom dubbelt medvetande***

Det var alltså Cornell Wests essä ”Horace Pippin’s Challenge To Art Criticism” i samlingen *Keeping Faith* (1993) som väckte mitt intresse för Pippins liv och konst. Och vad vi kan lära oss av Wests förståelse av Pippins konst utgör som bekant mitt bidrags vägledande fråga. Särskilt så när dess nödvändiga följdfrågor först besvarats. Alltså vem Pippin var och när och hur han blev

## EDUCARE

konstnär, vad han målar, varför han målar som han gör och med vilka strävanden och förhoppningar. Just de svar vi kan förstå som konstens levda sammanhang och sammanhangens levda konst: hur Pippins konst är av världen, i världen, för världen – på en och samma gång villkorad (beroende) och villkorande (oberoende). Som ett spänningsfält mellan, å ena sidan, *konstens villkorade tillblivelse* och, å andra sidan, *konstens villkorande möjlighet*. Just där Pippins konstens egenvärde kan vinna mervärde. Så vad är det, enligt West, som Pippin målar? Vad är det han gör och vad betyder det? Och vad gör han inte? Svaret på dessa frågor utgör kärnan i Wests förståelse av Pippins konst, nämligen hur den utmanar oss som betraktare. Både i och utanför konstvärlden.

### **3.24 Vad det Pippin målar betyder**

Pippin, betonar West (1993), målar det vardagliga livet. Det liv han själv levt, sett eller hört berättas om, som han känner väl och inte kan glömma. Och som han som konstnär lever för att representera genom sitt eget sätt att se och måla, sin egen estetiska uttrycksform; de där sinnebilderna han bär inom sig och måste måla. Det vill säga vardagliga platser, relationer och händelser, vilka i tid och rum synliggör erfarenheter och meningsskapande hos, som West kallar det, ”vanligt folk” (1993, s. 50). Just när dessa människor lever de villkor över vilka de inte själva råder, men som de trots det förmår att förhålla sig till och uttrycka. I en den egna värdighetens och integritetens vardagligt levda former. Eller, som Rodman och Cleaver formulerar det, som om Pippin själv talar: ”Här är din värld på mina villkor” (2015, s. 68) och ”Här är det bästa din värld har att erbjuda, som bara jag, med naturens hjälp, kan tolka” (s. 69). Just detta att Pippin med integritet utan hämningar målar utan att någon talar om för honom vad han ska eller bör måla. Hans målningar är hans och ingen annans, men samtidigt *för* oss.

Så utgör alltså Pippins målade motiv av materiell, social och kulturell utsatthet också, ja, särskilt så, ett konstnärligt synliggörande av de vardagliga uttrycksformernas egenvärde och meningsbärande betydelser, som de levs, kunde levs och borde levas. Som det extraordinära i det endast till synes ordinära. Och detta utan att bortse från varken stundens glädjeämnen och vara i värdighet *eller* utsatthet, lidande och sorg. Alltid komplext sammanvävda i en och samma bild utan närvaro av romantisering, naivitet och inställsamhet. Livet, tänker jag alltså, som en *villkorad* konst och konsten, tänker jag också, som *villkorande* möjlighet till alternativa representationer och förståelseformer och därmed, trots allt, av, i och för ett värdigt liv.

Den konstnärligt gestaltade sinnebild vi möter i Pippins konst är förstås afroamerikanernas, när den levs och kommer till uttryck i deras egen livssfär – inom vad West benämner ”black spaces” (1993, s. 55) – bortom de vitas livssfär, dess ofta självuppfattade, eller snarare självförvidna, överhöghet och degraderande blickar. Då detta att vara svart i en vit sfär är något annat än att vara svart i en svart sfär (se även Andersson 2015). Det vi möter i Pippins konst är således ett lågmält men stort celebrerande av afroamerikanskt vardagligt liv och dess uttrycksformer bortom vit överhöghet och föreställningar om svarta som oförmögna ”problem”. Det som filosofen John Dewey, vilken West citerar, uttrycker som ”erfarenheten i sin integritet” (1993, s. 50). Och för att förstå ”estetiken i något”, som Dewey skriver i *Art as Experience* (1934), så ”måste man börja med händelserna och scenerna som fångar det uppmärksamma ögat och människans öra”, det vill säga det som ”väcker intresse” och ”erbjuder glädje” när vi ”tittar och lyssnar” (s. 50). Vad Pippin således målar är det extraordinära i det endast till synes ordinära i just afroamerikanskt vardagligt liv, vilket även kan inkludera hans blick för vardagligt bärande mänskliga möten mellan likvärdiga svarta och vita. I, åtminstone för stunden, en gemensam sfär, som i tidigare nämnda teckningen *After Supper, West Chester*.

Som svar på frågan om vad det Pippin målar betyder tar också West hjälp av tidigare citerade Ralph Waldo Emerson, som skriver som om det var Pippins konst han avsåg:

Jag frågar inte efter det stora, det avlägsna, det romantiska; vad som görs i Italien eller i Arabien, vad grekisk konst är, eller provensalsk skaldekonst; jag omfamnar det vanligt gemensamma, jag utforskar och sitter vid det välbekantas fötter, det låga. Ge mig dagens vardagliga insikt och du kan ha de antika och framtida världarna. (citerat från West 1993, s. 50).

Pippins storhet är som sagt hans egen konstnärliga representation av afroamerikansk vardag, dess erfarenheter och uttrycksformer, bortom allt det som utmanar, hotar och underordnar, *men* som samtidigt inte förmår att förhindra den egna vardagens extraordinära möjlighet: att i vardagens levda former uttrycka sitt eget egenvärde och integritet, *som om* inget annat fanns. Det är just detta som utgör den analytiska brännpunkten i Wests förståelse av vad det Pippin målar betyder: att Pippin porträtterar afroamerikaner som människor som är, med West eget ordval, ”helt och hållet sig själva” (1993, s. 55), det vill säga, ”när de är utanför den normativa vita blick som kräver utarbetade masker och intrikata poser för svart överlevnad och mental hälsa” (1993, s.55).

## EDUCARE

Därmed synliggör Pippins konst värdet i humaniteten och den rika erfarenheten som vanliga, svarta människor har trots utsatta livsvillkor och stora brister i det amerikanska samhället.

Wests analys har därtill en klart uttalad förankring i en analytiskt kraftfull teoretisk tankefigur. Just den som nämns i detta bidrags undertitel, nämligen den afroamerikanska sociologen W.E.B Du Bois (1868-1963) begrepp ”dubbelt medvetande”, vilket formuleras i hans *The Souls of Black Folks* ([1902]1989). Denna, som Du Bois skriver, ”känsla av att alltid se på sig själv genom andras ögon”, som ”bedömer ens själ” med ”roat förakt och medömkan” (1989, s. 5). Som därför skapar en känsla av just ”dubbelhet” av ”två själar”, ”två tankar”, ”två oförsonade strävanden” och ”två kämpande ideal i en mörk kropp, vars envisa styrka ensam hindrar den från att slitas itu” (s. 5). Det är detta så formulerade *dubbla medvetande* som enligt Du Bois utgör afroamerikanens kamp och strävanden: att vinna ett eget ”självmedvetande” genom att ”smälta samman detta dubbla själv till ett bättre och mer sant själv (s. 5), nämligen önskan att vara både svart *och* amerikan ”utan att förbannas och bli spottad på av sina medmänniskor, utan att få Möjligheternas dörrar igenslängda mitt i ansiktet” (s. 5). Så vad det Pippin målar betyder i Wests analys är att hans konst representerar just värdighetens och integritetens vardagliga uttrycksformer bortom ett dubbelt verkande medvetande, som en levd och målad fakticitet och möjlighet. Med andra ord: en annan, en egen, representation *av* sig själv *i* världen och *för* världen. Också, därmed, att i värdighet och integritet utmana vita blickar i en värld som kan vara gemensam.

”Du kan”, som författaren James Baldwin skriver till sin brorson i essäsamlingen *Nästa gång elden*, ”bara bli fördärvad genom att tro att du faktiskt är vad den vita världen kallar *nigger*” ([1963] 2019, s. 35-36). För ”om ordet *integration* betyder någonting”, skriver han också, som om texten vore skriven idag, ”så är det detta”:

Att vi med kärlek ska tvinga våra bröder att se sig själva som de är, att sluta fly undan verkligheten och istället börja förändra den. För detta är ditt hem, min vän, låt dig inte drivas bort från det; stora män har uträttat stora ting här och kommer att göra det igen, och vi kan göra Amerika till vad Amerika måste bli. (s. 41).

Ett exempel *par excellence* på just detta är Pippins målning *Harmonizing* (1944), vilken visar fyra svarta män som i gemensam vardaglig upptagenhet och glädje sjunger tillsammans framför ett träplank jämte en lysande gatlampan. Det tycks mig alltså vara kvällning. Förmodligen i ”Up the Hill” i Goshen, där Pippin växte upp. Framför dem står en matlåda. Kanske har de eller ska de

delar en måltid? I bakgrunden till höger syns ett slitet men vackert, vitt tvåvåningshus i trä med två rött lysande skorstenar. Lyons (1993, s. 26) skriver:

I sin målning *Harmonizing* visar Horace en vital del av afro-amerikansk musik: call and response.<sup>9</sup> Mannen till vänster är klädd som en predikant. Han tycks vara gruppens musikaliska ledare, då han dirigerar, eller ropar ut, sången med sin högra arm. De andra tre männen följer honom och svarar, eller ansluter med deras delar. De kan sjunga en gospelsång eller en populär jazzmelodi som de hört på radio.

Poeten Janice N. Harrington har som nämndes i inledningen skrivit en diktsamling om Horace Pippins och hans konst. Titeln *Primitive* (2016) är förstås där för att utmana vår förståelse av hans konst. En av samlingens dikter heter just *Harmonizing* och beskriver vad vi ser och hur det kan förstås i Pippins målning med samma namn.

*Men on a corner?*

Singing. Open-mouthed.

One lifts his hand like a baton.

One drapes his hand over another singer's shoulder.

*A quartet then?*

Four men, African Americans

in a 1944 oil painting by Horace H. Pippin.

*The wooden fence?*

Better acoustics? A stage?

A cleaving of secular from sacred?

A structure like those dovetailed notes.

Diktens sista mening lyder: "Maybe our ears are also fed by painted music" (s. 74). Så kan jag inte låta bli att föreslå en lyssning på jazzsaxofonisten John Coltranes album *A Love Supreme* (1964). Övertygad, som jag är, om att West skulle instämma i att det sena 1950- och tidiga 1960-talets Coltrane låter i samma anda som Pippin målar. Som bild och sound bortom just "dubbelt

<sup>9</sup> "Call and response" avser ett stilgrepp inom musik. En ensam, ledande röst, eller stämma, sjunger en melodisk eller rytmisk figur och de andra i gruppen svarar i stämmor, ofta i form av en upprepning av den första stämman, eller utropet. Därefter följer ett nytt utrop och nya gensvar.

## EDUCARE

medvetande”. Eller som Baldwin också skriver i *Nästa gång elden: Den som förnedrar andra förnedrar sig själv* ([1963]2019, s. 113).

I en annan dikt, ”A Primitive Portrait”, som rör Pippins *Self-Portrait* (1941) och just utmanar föreställningen om hans konst som ”primitiv” och samtidigt bekräftar Wests förståelse av Pippin som ”helt och hållet sig själv”, skriver Harrington:

There it is: satisfaction. To be satisfied  
and black. To chose where and when. To determine the details.  
Precisions that were not, as they say primitive, but human.  
On his canvas, he is in process, his brushed tipped with *might be*  
rather than *is so*, his lips latched by solemnity, words never  
the medium for what he would seal with color.  
The canvas tilts away from, refuses, our gaze,  
the crude measure of our eyes. (2016, s. 18)

Och så tänker jag också på författaren och essäisten Ralph Ellisons (1913-1994) roman *Invisible Man* (1952), som handlar om detta att osynliggöras som människa men synliggöras som en för givet tagen problemkategori (se även Trondman 2016). ”Jag är en osynlig människa”, så lyder prologen till Ellisons roman: ”Jag är osynlig, förstår ni, av det enkla skälet att människor vägrar att se mig” (1952, s. 3). Vad är det då som förvägras? Jo, detta att vara människa icke reducerad till given problemkategori. ”För”, låter Ellison romanens huvudkaraktär säga, ”när de närmar sig mig ser de endast min miljö, sig själva eller deras inbillade hjärnspöken, alltså, allt och vad som helst utom mig” (s. 3). I slutet av den aktuella romanen, vilket otvetydigt, om än implicit, återkopplar till DuBois och fenomenet ”dubbelt medvetande”, formulerar Ellison följande insikt:

Men i djupet av dig själv kommer du att misstänka att du har dig själv att skylla, och du står naken och skälvande inför de miljoners ögon som utan att se ser igenom dig. *Detta* är den verkliga själsjukan. (s. 575)

Vi kan också uttrycka det så här: vad Pippin målar är en värdig synlighet med integritet bortom den ovärdiga osynlighet som Ellis blottlägger.

### ***3.25 Vad Pippin inte gör***

För att förstå betydelsen av men också det bärande värdet i Pippins konst och konstnärskap är West också mycket noggrann med att förstå vad Pippin *inte* gör. Låt mig kalla denna analys av Pippin för ett synliggörande av en *fyrfaldig bypass*, vilken mer explicit gäller hans förhållningssätt till frågor som rör ras, politik, konstpositioner och relationen mellan konst och mångfald.

För det första låter, som vi lärt, Pippin inte sin konst dikteras av den vita blick som gör afroamerikanen till ett problem. Han målar alltså inte en motreaktion på vit makt och förment överlägsenhet. Inte heller är han upptagen av att måla en ”ny” afroamerikan för att bevisa att svarta konstnärer kan vara väl så sofistikerade som vita konstnärer. Nej, han målar, precis som West formulerar det, afroamerikaner som egenvärdiga människor i egen, självklar rätt. Ja, som ”helt och hållet sig själva” (1993, s. 55).

Det betyder, för det andra, att han också målar bortom en politik som tog sitt avstamp i vitas föreställningar om svarta. Hans konstns utgångspunkt är alltså inte en explicit kritik av vitas degraderade blickar och föreställningar, vilket inte på något sätt betyder att han inte var kritisk till det amerikanska samhällets sätt att se på, förstå och bemöta afroamerikaner. Men han är inte upptagen av en vit värld upptagen av svart oförmåga. Nej, det betyder att fokus och drivkraft är integritetens egenvärdighet i vanliga afroamerikaners vardagliga uttrycksformer. Ja, hans konst är en svart hyllning av svartas liv i de svartas sfär. Med förhoppningen, förstås, att vita hade något att lära. Om de kan se vad hans konst berättar.

För det tredje verkar hans egen konst, som egen kategori, bortom såväl modernistisk legitim konstkultur, vad West kallar *high culture* (1993, s. 49), som ”självstilade avantgardister” som för att utmana ”högkulturen” ropar på sådant som ”kritik” och ”relevans” (s. 49). Nej, Pippin är, som sagt ”helt och hållet sig själv”. Ja, han målar sina egna sinnebilder på sitt eget vis. Hans konst är hans konst. Byggt på hans erfarenheter, hans sinnesbilder, hans vision.

Slutligen befinner sig Pippins konst bortom en ”steril” debatt om ”kvalitet” kontra ”mångfald”, där mångfald ses som ett kriterium som trumfar kvalitet, för mångfaldens skull, eller där kvalitet aldrig kan ha med mångfald att göra, för kvalitetens skull. Nej, Pippins konst är inte mångfald utan konstnärlighet. Inte heller är hans konst konstnärlighet utan mångfald. Ja, Pippin ökar mångfalden med sin egen konstnärliga kvalitet, och så bidrar han till en konstnärlig gestaltning av mångfald och en mångfaldig gestaltning av konstnärlighet. Samtidigt som Pippin, med West ordval, ”försöker demokratisera, inte svärta ner, estetiken” så ägnar han sig också åt att ”estetisera demokratiserandet” (1993, s. 50). Följaktligen är hans konst, vilket West betonar, ”anti-elit” utan att vara ”anti-intellektuell” (s. 50). Just så kan Pippin med sin blick, förståelse och konst få oss att se det vi ofta tenderar att inte se. Här finns följaktligen varken naivism,

## EDUCARE

primitivism eller en ”oskyldig autodidakt” (s. 64). Men väl en konstnär i egen rätt med en konst med egenvärde och mervärde för frågor som rör just ras, politik, konst och mångfald.

### 4. Konstdidaktikens möjlighet

Och här är vi nu. I glädje över hans konst. I politisk sorg över ett samhälle. Resten är livet som, trots allt, gjorde Pippin som människa och konstnär möjlig. För livet blev hans självlärda och självgjorda konst och konstens blev det liv han i huvudsak kom att leva för. Och konstinstitutionerna gjorde hans konstnärskap legitim. Jag är, trots allt, glad för det. Även om hans konst inte kunde rädda det liv som gjorde det möjligt. För värdet av och integriteten i Pippins konst lever vidare, som hans konst estetiserade vision för en bättre värld. Må därför den han var och det han fortfarande kan representera aldrig glömmas. Hans konst, det den representerar och utmanar, hänger ju där framför oss. Både som konst *av* och *i* världen, men, framförallt, som konst *för* världen. Som livet som blev till konst, som konst som kan bli till liv. Just det jag vill förstå som en möjlig konstdidaktik: om förbundenheten mellan ”konstens levda sammanhang” och ”sammanhangens levda konst”. Om villkorade liv som kan bli till villkorande konst, vilket förutsätter konstens egenvärde, som i fallet Pippins konst, för ett möjligt mervärde: hur estetiska uttrycksformer i egen rätt får oss att se och förstå, som Pippins konst mervärde, vad det är att se och förstå sådant som ras, politik, konst och mångfald bortom ett dubbelt medvetande. Det finns alltså, för att påminna om Burke, ”sätt att se” som ”också är sätt att inte se” (1935, s. 49). Men Pippin har fått mig att se vad jag tidigare inte riktigt sett. Och där, i denna brännpunkt, mellan att se och inte se, där konstens egenvärde möter dess mervärden, just där vill jag situera konstdidaktikens möjlighet. För vad konsten kan betyda och åstadkomma kan inte ses bortom konsten. Inte heller bortom den värld i vilken konsten blir till och kan verka. Pippins konst tycks mig var den plats där villkor och villkorande, beroende och oberoende, möts i estetisk uttrycksform. När hans villkorade konst blir villkorande; att den kan villkora vår förståelse av konstens för konstens egen skull – dess egenvärde – så att också dess mervärde blir till en estetiserad och politisk insikt om hur vi representerar oss själva och andra. För utan konst ingen konstdidaktik. Och en så förstådd idé om en konstdidaktik är den jag här har försökt att skissera. För genom att känna Pippin har vi lärt känna hans konst. Genom att känna hans konst har vi lärt känna den Pippin och det liv som gjorde den möjlig. Och vi har gjort det utan att blunda för betydelsen av villkorande konstinstitutioner. Men framförallt, det är min förhoppning, har vi inte bara lärt känna vad livet gjorde med Pippin och Pippin med livet. Vi har förstått värdet



av en villkorande konst vars konstnärlighet inte kan reduceras till varken villkor eller smakaccessoar. Vi har också lärt oss att konst genom sitt egenvärde kan ha något att säga till oss och vårt samhälle. Om vilka vi är och skulle kunna vara. Men lätt är det inte. För vad som till slut konsekkrerar Pippins konst är inte den värld han målar utan den värld som går på museum och köper konst. Jag är förstås högst medveten om min idealistiska förhoppning om en konst vars egenvärde direkt berör dem som representeras på ett sätt som gör det möjligt för dem att med bibehållen värdighet och integritet se sig själva på ett nytt men igenkännande sätt. Så att förnuftets känsla och känslans förnuft säger ”aha!” Som det vi kan vara bortom ”dubbelt medvetande”. Horace Pippins konst erbjuder den konsten. För oss alla. Jag menar att följande citat från litteraturvetaren Toril Mois bok om dramatikern Henrik Ibsen (1828-1906) är en bestämning av vad jag i denna artikel försökt att säga om Pippins konst.

I denna bok har jag försökt att finna en väg att förstå Ibsens verk som engagerar frågor om form, stil, ton och estetisk tradition utan att bortse från deras kulturella och historiska betydelse. Konstverk produceras inte i ett kulturellt vakuum. Faktumet att några av dem överskrider sina egna omständigheter och att de fortfarande talar till oss gör dem inte till eviga uttryck av en essentiell humanitet: deras historicitet är del av deras fortsatta lockelse för oss. (2006, s. 6)

Och att vara ”idealist”, påpekar Moi i samma bok, är att ”utan sömmar sammanfoga estetik och etik” (2006, s. 4). Likväl är det min poäng, och jag är övertygad om att Moi skulle instämma, att estetikens egenvärde är grunden för etikens mervärde. För det är Horace Pippins konst, dess motivs estetiska uttrycksform, som möjliggör andra sätt att se på hur vi kan förstå och representera varandra.

Jag inledde detta bidrag med tre kortare citat. Det första kommer från William Shakespeare, som hävdar att vi människor ibland kan vara härskare över våra egna öden. Det andra är från Cornell West och betonar att en ”djup utbildning” kräver en vision om något som är stort, viktigt och eftersträvansvärt, och att se till att göra det till en vana att aktiveras av just en sådan vision. Till sist sociologen Mitchell Duneier som i egenskap av urban etnograf ofta intresserar sig för hur människor som lever utsatta liv kan se samhället som ett redskap för att uttrycka sin egen civilitet. Och att skriva om civilitet, eller rent av godhet, är inte banalt utan det mest svåra man kan ägna sig åt.

## EDUCARE

Horace Pippin är sådana stunder när en människa gör sitt öde till stor, betydelsebärande konst. Han är den vision som kan vägleda djup utbildning. Och han är i, av och för samhället för att uttrycka civilitetens möjligheter. ”Bilder kommer till mitt sinne”, säger han, ”och då talar jag om för mitt hjärta att sätta igång”. *Men hur blir man helt och hållet sig själv för andra utan att livet blir det pris man betalar för sin konst?* Horace Pippins liv och konst är den frågan och konstdidaktiken kan, föreslår jag, vara en plats där *vi* söker våra egna svar tillsammans *med* och *för* varandra. Se där: varje konstdidaktiks brännpunkt och möjlighet. Konstens och ditt egenvärde som förutsättning för mänskligt och samhällsligt mervärde.

Det här är poeten Janice N. Harringtons sista strofer i ”Blessing”, den dikt som avslutar hennes diktsamling *Primitive* (2016) om Horace Pippin:

But he held his weakened arm in his stronger hand, gripped  
the brush, pushed against an empty canvas, painted  
what held him, what he held, refusing an ending. (s. 91)

## Referenser

- Aca Exhibition (1972). *Four American Primitives: Edward Hicks, John Kane, Anna Mary Robertson Moses, Horace Pippin*. New York City: 25 East 73<sup>rd</sup> Street.
- Anderson, E. (2015). “The White Space”. I *Sociology of Race and Ethnicity*, Volume I, Issue 1. London: Sage Publications.
- Baldwin, J. ([1963]2019). *Nästa gång elden*. Stockholm: Norstedts.
- Bernier, C-M. (2015). *Suffering and Sunset: World War I in the Art and Life of Horace Pippin*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bryant, J. & Sweet, M. (2013). *A Splash of Red: The Life and Art of Horace Pippin*. New York: Alfred A. Knopf.
- Burke, K. ([1935]1965)). *Permanence and change: An Anatomy of Purposes*. Berkeley: University of California Press.
- DuBois, W.E.B ([1903]1989). *The Souls of Black Folk*. New York: Penguin Books.
- Duncier, M. (1994). *Slime’s Table: Race, Respectability, and Masculinity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ellison, R. ([1952]1980). *Invisible Man*. New York: Vintage International.

- Emerson, R.W. ([1841]2008). "Self-Reliance". I Ralph Waldo Emerson *The Spiritual Emerson*. New York. Penguin Books. (10-45)
- Greenblatt, S. (2004). *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. London: Random House.
- Harrington, J. N. (2016). *Primitive: The Art and Life of Horace H. Pippin. Poems*. Rochester, New York: BOA Editions, Ltd.
- Hughson, J. (2019). "The Artification of Football: A Sociological Reconsideration of the 'Beautiful Game'". I *Cultural Sociology* 1-16. London: Sage Publications.
- Lyons, M. E. (1993). *Starting Home: The Story of Horace Pippin, Painter*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theatre, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodman, S. & Cleaver, C. (1972). *Horace Pippin: The Artist as a Black American*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Shakespeare, William ([1599]2007). "The Tragedy of Julius Caesar". I *William Shakespeare: Completed Works* edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Publishers LTD.
- Shapiro, R. & Heinich, N. (2012). "When is ratification?". I *Contemporary Aesthetic* (Special Volume 4).
- The Phillips Collection (1976). *H. Pippin*, Washington, D.C.
- Trondman, Mats (2016). "Ralph Ellison och den lilla människan på Chesaw station: Återbesök i smältdegeln". I Thomas Johansson och John Söderman (red.) *Låt alla stenar rulla: Lärande, estetik och samhälle*. Göteborg: Daidalos.
- Venezia, M. (2008). *Horace Pippin: Getting to Know the World's Greatest Artists*. New York: Scholastic Children's Press.
- West, C. (1973) "Horace Pippin's Challenge to Art Criticism". I Cornell West *Keeping Faith*, London: Routledge. Ss. 55-66.
- West, C. (1999). "Horace Pippin's Challenge to Art Criticism". I Cornell West *The Cornell West Reader*, New York: Basic Civitas Books. Ss. 447-455.