

DETTA ÄR DET SJÄLTE NUMRET  
AV GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE **Skiascope**

Namnet är hämtat från ett instrument som den inflytelserike museimannen Benjamin Ives Gilman utvecklade i början av 1900-talet för att ge betraktaren möjlighet att fokusera på konsten i de, enligt upphovsmannen, ofta alltför stora och tätt hängda museisalarna. Ett finns på Göteborgs konstmuseum, sannolikt inköpt av Axel L Romdahl.

Skiascopet blev aldrig någon succé. Det blev kanske obsolet genom att en glesare hägningsideologi vann mark under mellankrigstiden. Åndå kan nog många museibesökare känna igen sig i det som Gilman beskriver som ett av museiväsendets grundproblem: den museitrottet som infinner sig redan efter ett par salar. Redan vid sekelskiftet stod det klart att museernas själva essens – att samla och ställa ut – hotade att göra dem alltför omfattande och omöjliga för besökarna att ta till sig. Sovring blir med tiden lika viktigt som samlande.

Denna skriftseries ledstjärna är just fokusering. Liksom Gilmans instrument vill vi bidra till att rama in, lyfta fram och intensivt studera frågor som vi ser som betydelsefulla. Det kan vara enskilda verk, konstnärskap eller tidsperioder.

THIS IS THE SIXTH ISSUE OF **Skiascope**  
GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

Skiascope takes its name from a contraption invented in the early twentieth century by the influential museum curator, Benjamin Ives Gilman. Concerned that art was hung too close together in over-large galleries, he designed the skiascope to help visitors focus on individual works of art. The Gothenburg Museum of Art owns one, probably bought by Axel L. Romdahl.

The skiascope was never much of a success. Obsolescence was certain once the idea gained ground in the inter-war period that galleries should be more sparsely hung. Still, many today will recognize what Gilman saw as a fundamental problem: the museum fatigue that sets in after only a couple of rooms. Even in his day it was clear that the museums' identity – their mission to collect and exhibit – threatened to make them too comprehensive, and overwhelming for visitors. In time, selection would become almost as important as collection.

Like Gilman's device, the guiding principle of Skiascope is focus. We will bring select topics to public attention and study each issue in depth, be it a single work of art, an artist's oeuvre, or an entire period.

# Skiascope

6

ISBN 978-91-87968-87-7

# Skiascope

**Skiascope**

BLOND AND BLUE-EYED  
WHITENESS, SWEDISHNESS, AND VISUAL CULTURE

BLOND OCH BLÅÖGD  
VITHET, SVENSKHET OCH VISUELL KULTUR

6

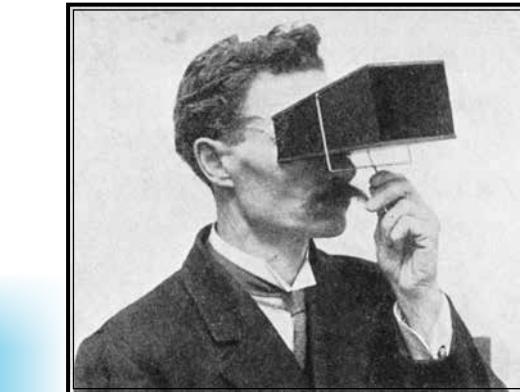


Omslagsbild / Cover image

Anders Zorn, svensk 1860–1920, *Ute*, 1888, olja på duk,  
133 x 197,5 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1891,  
GKM 0256. Foto: Hossein Sehatlou.

Anders Zorn, Swedish 1860–1920, *Outdoors*, 1888, oil on canvas,  
133 x 197,5 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1891,  
GKM 0256. Photo: Hossein Sehatlou.

REDAKTÖR / EDITOR  
JEFF WERNER



DEMONSTRATION AV ETT SKIASCOPE  
UR BENJAMIN IVES GILMANS  
*MUSEUM IDEALS OF PURPOSE AND METHODS*  
CAMBRIDGE  
1918  
S. 238

DEMONSTRATION OF A SKIASCOPE  
FROM BENJAMIN IVES GILMAN'S  
*MUSEUM IDEALS OF PURPOSE AND METHODS*  
CAMBRIDGE  
1918  
P. 238





Blond och blåögd  
Vithet, svenskhet och visuell kultur

Blond and Blue-eyed  
Whiteness, Swedishness, and Visual Culture

# 6

Jeff Werner & Tomas Björk

Föregående sida / Previous page

Göteborgs konstmuseums fasad mot Götaplatsen. Foto: Lars Noord.

Gothenburg Museum of Art, facing Götaplatsen. Photo: Lars Noord.

ISBN 978-91-87968-87-7

TRYCK / PRINT: ELANDERS FÄLTH & HÄSSLER, 2014

DESIGN: PLAQUETTE

# Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

GÄSTREDAKTÖR FÖR DETTA NUMMER

GUEST EDITOR OF THIS ISSUE

JEFF WERNER

REDAKTÖR FÖR SKRIFTSERIEN SKIASCOPE

EDITOR OF THE SKIASCOPE PUBLICATION SERIES

KRISTOFFER ARVIDSSON



# Innehåll

ISABELLA NILSSON

FÖRORD

8

JEFF WERNER

INTRODUKTION

12

MED ÖGON KÄNSLIGA FÖR VITT

32

ANTIKVITT

58

BLÅGULA LANDSKAP

102

BLOND DESIGN

180

GRÅ ARKITEKTUR

240

SANNINGEN I VITÖGAT

326

TOMAS BJÖRK

DEN SVENSKA BLICKEN PÅ "ORIENTEN" I 1800-TALETS VISUELLA KULTUR

364

# Table of Contents

ISABELLA NILSSON

FOREWORD

9

JEFF WERNER

INTRODUCTION

13

OPEN YOUR EYES TO WHITE

33

ANTIQUE WHITE

59

A BLUE-AND-YELLOW LANDSCAPE

103

BLOND DESIGN

181

GREY ARCHITECTURE

241

FACE THE TRUTH

327

TOMAS BJÖRK

SWEDEN AND THE 'ORIENT' IN 19<sup>TH</sup> CENTURY VISUAL CULTURE

365

Forskningsavdelningen vid Göteborgs konstmuseum har fortsatt att utforska museets historia. Nu senast i det tvärvetenskapliga forskningsprojektet *En målad historia. Svenskt historiemålerie under 1800-talet* som även gestaltas i en under 2014 pågående utställning med samma namn. I bilder av ofta storslagna format har svenska framgångar och katastrofer skildrats i detaljrika scenerier. Dessa ger tillsammans en berättelse som format dagens uppfattningar om betydelsen i begrepp som svenskhet och svensk. Frågan ställs om vad som har levat vidare i dagens bilder genom visuella retoriska grepp från tiden för nationalstatens strävan att skapa föreställningen om ett svenskt folk. Detta nummer av *Skiascope* ger tillfälle att kritiskt granska museernas historia utifrån den ideologi som de historiskt vilar på. Genom sin forskning kan museer som kunskapsförmiddande institutioner bidra till en kritisk diskussion kring frågor som är viktiga idag i relation till kulturen och samhället. Vi läser prognoser om att hälften av EU-länderna kommer att rösta in partier från den nationalistiska och populistiska högern i EU-parlamentet i maj 2014, däribland Sverige. I relation till ett antal bränande ämnen kring nationalistiska strävanden och synsätt kan museets forskningsrapport *Skiascope 6* med tema *Blond och blåögd. Vithet, svenskhet och visuell kultur* utifrån ett vithetsperspektiv analysera hur föreställningar om svenskhet och ras kommer till uttryck i visuell kultur, historiskt och idag.

The Research Department at Gothenburg Museum of Art has continued to explore the museum's history. Most recently in the interdisciplinary research project, *A Painted History: Swedish 19<sup>th</sup>-century History Painting*, which also takes the form of a current exhibition with the same name. Swedish successes and disasters have been depicted in detailed scenarios in often large-scale paintings. Together these weave a narrative that has shaped contemporary understanding of concepts such as Swedishness and what it means to be Swedish. The research project asks the question 'what has lived on in contemporary images through visual rhetorical devices from the time of the nation state's ambition to create the concept of a Swedish people?' This issue of *Skiascope* provides an opportunity to critically examine the history of museums based on the ideology on which they historically rest. Museums as knowledge intermediaries can contribute through their research to a critical debate around key contemporary issues in relation to culture and society. We read forecasts that half of EU member states, including Sweden, will elect parties from the nationalist, populist right to the European Parliament in May 2014. In relation to a number of hot topics around nationalistic tendencies and outlook, the museum's research report, *Skiascope 6*, with its theme *Blond and Blue-eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture*, can analyse from a whiteness perspective how concepts of Swedishness and race are expressed in visual culture, historically and today.

*Skiascope 6* is a critical review of the norms shared by many people who see themselves as 'normal', you and I, and of conceptions of what Swedes look like. My hope is that this issue of *Skiascope* will deepen and

## FOREWORD

*Skiascope* 6 är en kritisk granskning av de normer som delas av många, som ser sig som så kallade normala, du och jag, och om föreställningar om hur svenskar ser ut. Min förhoppning är att detta nummer av *Skiascope* skall fördjupa och tydliggöra bilden av det som allt som oftast kallas ”vi och dom” genom att granska den som oftast är den osynliggjorda, normbärande, vita aktören.

Diskussionen kring detta angelägna projekt har pågått en längre tid och ämnets vikt har än mer eskalerat. Ett varmt tack till professor Jeff Werner och forskningsledare Kristoffer Arvidsson för att med oförtruten energi fört projektet vidare samt till medverkande professor Tomas Björk och alla andra som på skilda sätt bidragit till *Skiascope* 6. Ett särskilt tack riktas även till Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur som bidragit till utgivningen av denna utgåva av *Skiascope*.

---

ISABELLA NILSSON  
MUSEICHEF

---

clarify the image of what is fairly often referred to as ‘us and them’ by examining the often invisible, white norm carrier.

The debate around this important project has been going on for a long time and the topic has become even more relevant. I wish to express my sincere thanks to Professor Jeff Werner and Head of Research Kristoffer Arvidsson for their untiring energy in conducting this project, as well as to Professor Tomas Björk for his participation, and everyone else who has contributed in different ways to *Skiascope* 6. I am also indebted to the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture which has supported the publication of this edition of *Skiascope*.

ISABELLA NILSSON  
MUSEUM DIRECTOR

---

TRANSLATED FROM SWEDISH BY JANET COLE

## INLEDNING

Forskningen som presenteras i detta nummer av *Skiascope* har väntat ett bra tag på att få se dagens ljus. Jag och Kristoffer Arvidsson diskuterade ämnet redan hösten 2007, över en kopp kaffe på Jungans i Göteborg. Planen var att initiera ett forskningsprojekt som kombinerar vithetsperspektiv med visuell kultur. Det skulle, tänkte vi, vara ett lämpligt ämne för den nya forskningsavdelning vid Göteborgs konstmuseum som startade sin verksamhet vid nyår 2008. Under resans gång har många varit inblandade i planeringsarbetet under kortare eller längre tid: museicheferna Birgitta Flensburg och Isabella Nilsson, samt forskarna Magnus Berg, Per Dahlström, Gunilla Knape, Mikela Lundahl, Catrin Lundqvist, Eva Nodin, Ulrika Stahre och Ann-Kristin Wallengren. Ingen konstellation eller projektidé lyckades emellertid vinna nåd hos den svenska beredningsbyråkratin för forskningsmedel.

De senaste årens framgångar för Sverigedemokraterna och intensiva diskussioner om rasistiska stereotyper har ytterligare aktualiserat den fråga som är studiens kärna: hur ser den position ut från vilken andras avvikande färg så benäget pekas ut men som är så blind för sin egen? Jag kände ett allt större behov av att undersöka frågan och insåg att det inte skulle bli gjort som externfinansierat projekt. Tack vare att prefekt Peter Gillgren vid Stockholms universitet gav mig sex månaders skrivtid i tjänsten har jag kunnat använda ansenliga delar

## INTRODUCTION

The research presented in this issue of *Skiascope* has been a while in coming. Kristoffer Arvidsson and I first discussed the topic back in the autumn of 2007, over a cup of coffee in that historic haunt, Jungans in Gothenburg. The plan was to start a research project that combined a whiteness perspective with visual culture. It would, we thought, be an appropriate topic for the Gothenburg Museum of Art's new research unit, which was going to open early the following year. Along the way, many people have been involved in the planning, for shorter or longer periods: the museum directors Birgitta Flensburg and Isabella Nilsson, and the researchers Magnus Berg, Per Dahlström, Gunilla Knape, Mikela Lundahl, Catrin Lundqvist, Eva Nodin, Ulrika Stahre, and Ann-Kristin Wallengren. However, none of the various constellations or project ideas succeeded in winning favour with the academic research funding boards.

The recent success of Sverigedemokraterna and the heated debates about racial stereotypes have further highlighted the issue that is the core of the study: what can be said about a position from which one draws attention to other people's skin colour, and yet one is wholly blind to one's own? I felt a growing need to study the issue, and realized that it would not get done as an externally financed project. Thanks to the fact that my head of department at Stockholm University, Peter Gillgren, arranged for me to take six months' writing sabbatical, I was able to spend much of 2013 doing research. The study is of course not nearly as comprehensive and multifaceted as it could have been if all the researchers thanked here

av 2013 till forskning. Studien är förstås inte alls lika uttömmande och mångfarterad som den kunnat bli om ovan nämnda forskare hade kunnat delta i arbetet, men jag hoppas den kan fungera både inspirerande och irriterande.

Vithet kan svårlijgen förstås utan icke-vithet. Som komplement och kontrast till de sex kapitel jag skrivit om vithet, bidrar professor Tomas Björk, som jag delar korridor med på Stockholms universitet, med en studie av orientalistiska bilder under det sena 1800-talet. Den handlar om Orienten som speglings- och projekionsyta, men också om möjligheter att i fantasin tillfälligt bli den Andre. Björk är landets främsta expert på orientalism inom 1800-talets bildvärld.

Ett stort tack till Lena From, Mikela Lundahl, Anders Törnquist och Fredrik Krohn Andersson för läsning av texter och för goda och handfasta råd. Jag är ytterst tacksam att min forna kollega och numer efterträdare som forskningsledare vid Göteborgs konstmuseum, Kristoffer Arvidsson, upplät utrymme till oss i detta nummer av *Skiascope* och med fast hand styrt processen. Det inger stor respekt att det finns en forskningsavdelning vid ett svenskt museum – tillika den enda vid ett kommunalt museum – som inte räds att gripa sig an svåra frågor.

---

had been able to participate in the research, but by the same token I hope the results will both inspire and annoy.

Whiteness can hardly be understood without non-whiteness. As a complement and contrast to the six essays that I have written from whiteness perspective, Professor Tomas Björk, with whom I share a corridor at Stockholm University, has contributed a study of Orientalist images in the late nineteenth century. He not only considers the Orient as a mirror-cum-projection, but also the possibilities offered by temporarily becoming the Other in one's imagination.

My thanks to Lena From, Mikela Lundahl, Fredrik Krohn Andersson, and Anders Törnquist for reading the texts and for their good, solid advice. I am extremely grateful to my former colleague and now successor as head of research at the Gothenburg Museum of Art, Kristoffer Arvidsson, who volunteered the space in this issue of *Skiascope* and has maintained a steady hand at the rudder. It inspires great respect that there is a research unit at a Swedish museum—and moreover the only one at a municipal museum—that is unafraid to tackle difficult issues.



FIG. 1

Kalles kaviar original 300 g.

Kalles kaviar original 300 g.

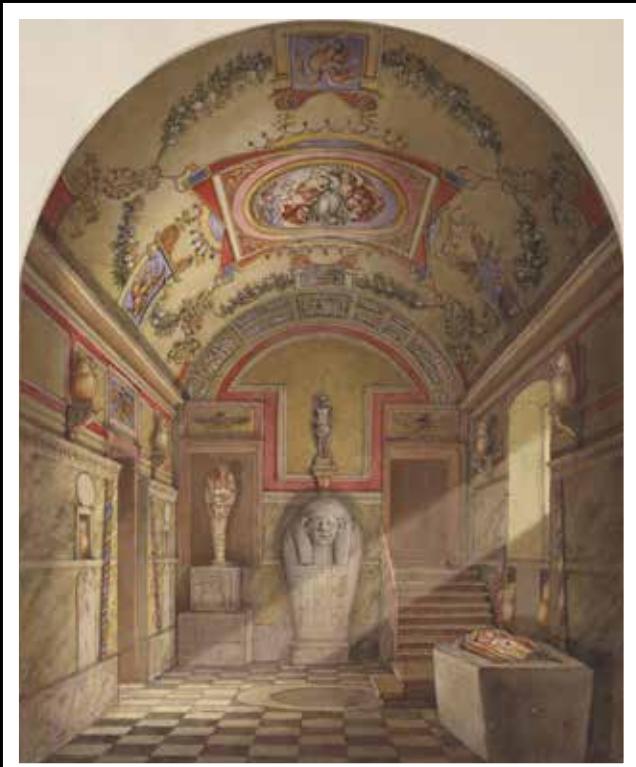


FIG. 2

Okänd, *Projekt till ändring av Egyptiska rummet i Kungliga museet på Stockholms slott. Interiörperspektiv, akvarellerad pennteckning på papper*, 26 x 21,3 cm, Nationalmuseum, Stockholm, övertagande 1866 från Kongl. Museum, NMH THC 3327. Foto: Nationalmuseum.

Unknown, *Project for Amending the Egyptian Room in at the Royal Palace, Stockholm. Interior Perspective*, watercoloured pencil drawing on paper, 26 x 21.3 cm, Nationalmuseum, Stockholm, takeover from the Royal Museum 1866, NMH THC 3327. Photo: Nationalmuseum.

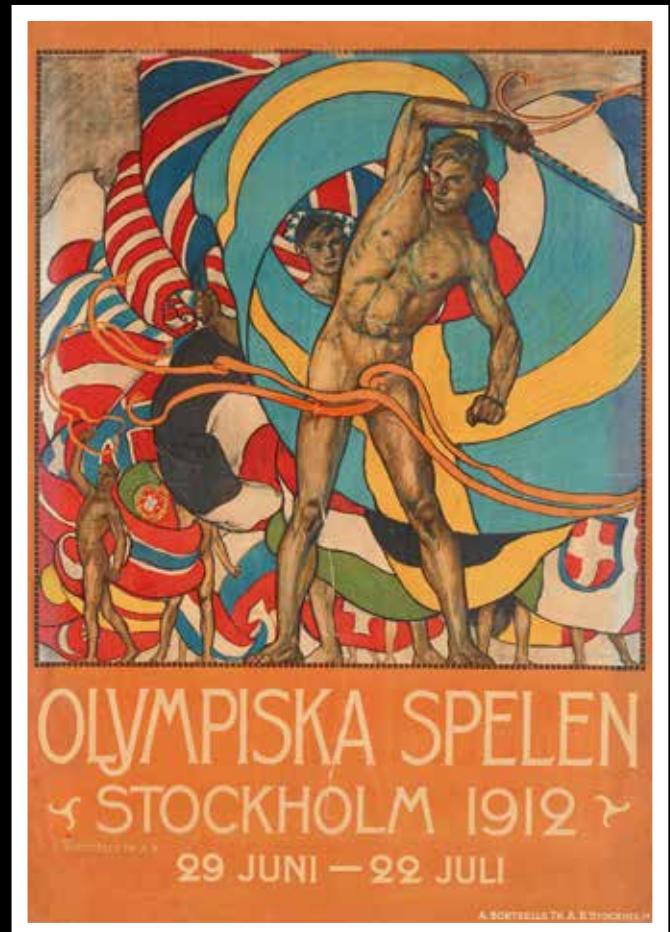


FIG. 3

Olle Hjortzberg, svensk 1872–1959, *Olympiska spelarna i Stockholm 1912*, affisch, Kungliga biblioteket, Stockholm. © Olle Hjortzberg/BUS 2014

Olle Hjortzberg, Swedish 1872–1959, *The Olympic Games: Stockholm 1912*, poster, National Library of Sweden, Stockholm. © Olle Hjortzberg/BUS 2014

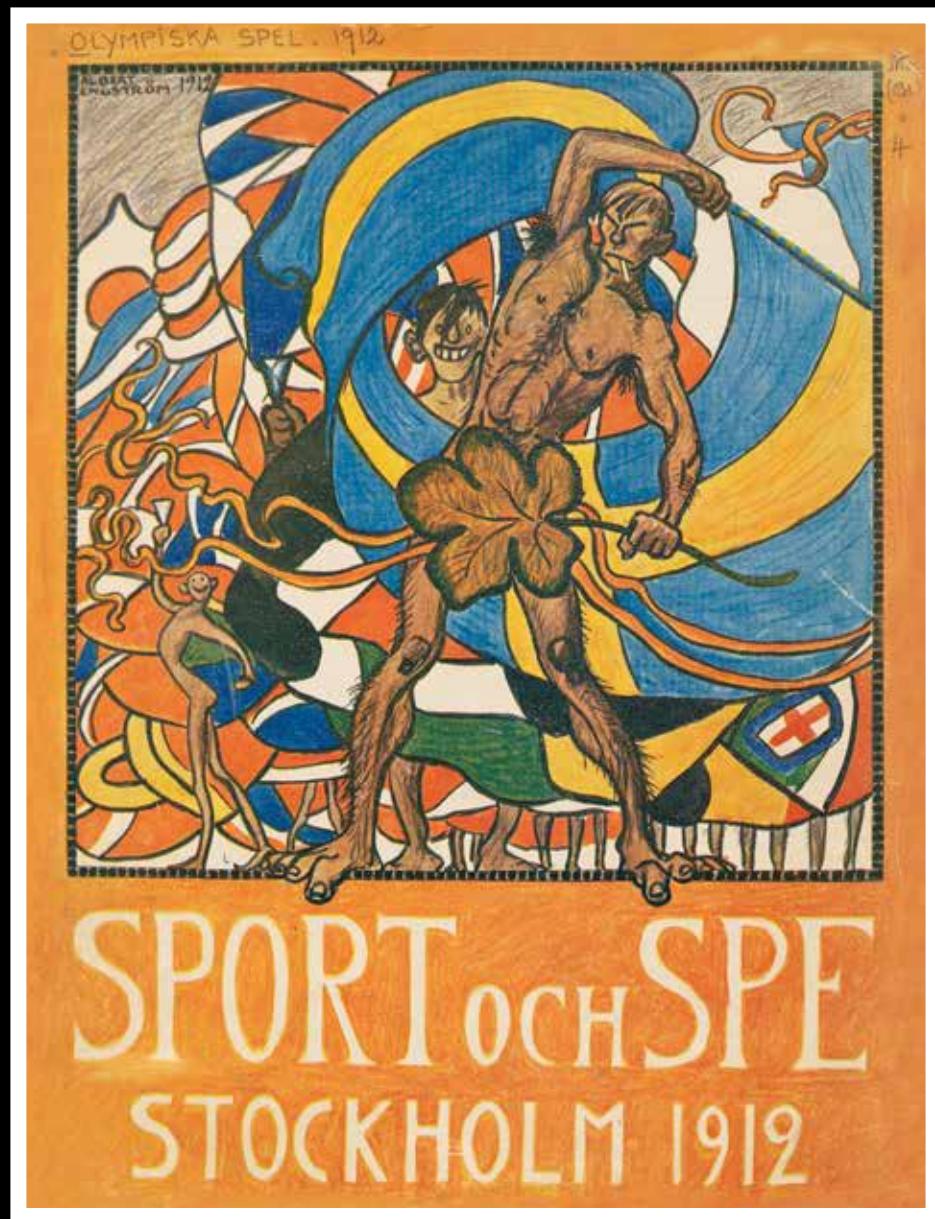


Fig. 4

Albert Engström, svensk 1969–1940, omslag till "Sport och spe", *Söndags-Nisse* 1912, Kungliga Biblioteket, Stockholm.

Albert Engström, Swedish 1969–1940, cover of 'Sport och spe' (Sport and Ridicule), *Söndags-Nisse* 1912, National Library of Sweden, Stockholm.



Fig. 5

Carl Larsson, svensk 1853–1919, *Kräfftångst*, cirka 1895, ur *Ett hem*, 1899, akvarell på papper, 32 x 43 cm, Nationalmuseum, Stockholm, inköpt 1900, NMB 278. Foto: Nationalmuseum.

Carl Larsson, Swedish 1853–1919, *Crayfishing*, circa 1895, from *Ett hem* (A Home), 1899, watercolour on paper, 32 x 43 cm, Nationalmuseum, Stockholm, purchased 1900, NMB 278. Photo: Nationalmuseum.

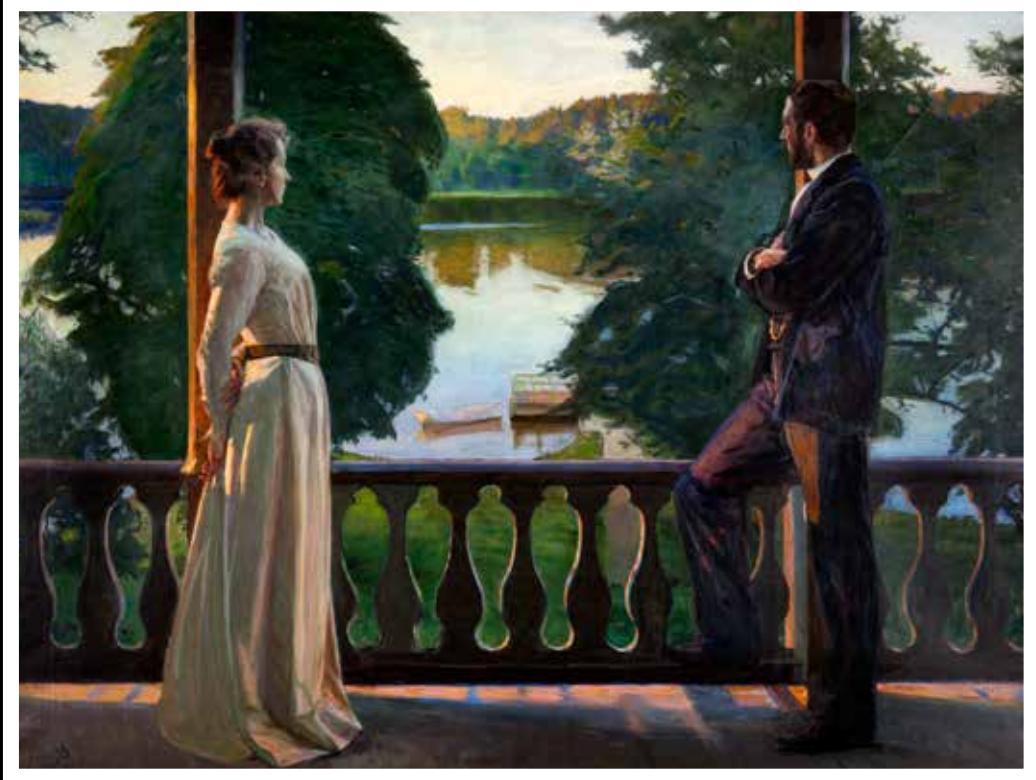


Fig. 6

Richard Bergh, svensk 1858–1919, *Nordisk sommarkväll*, 1899–1900, olja på duk, 170 x 223,5 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902, F 7. Foto: Hossein Sehatlou.

Richard Bergh, Swedish 1858–1919, *Nordic Summer Evening*, 1899–1900, oil on canvas, 170 x 223,5 cm, Gothenburg Museum of Art, bequest from Pontus and Göthilda Fürstenberg 1902, F 7. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 7

Anders Zorn, svensk 1860–1920, *Midsommardans*, 1897, olja på duk, 140 x 98 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva 1903 av Konstakademien med bidrag av grosshandlare Pontus och fru Göthilda Fürstenberg, NM 1603. Foto: Nationalmuseum.

Anders Zorn, Swedish 1860–1920, *Midsummer Dance*, 1897, oil on canvas, 140 x 98 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift 1903 from the Royal Swedish Academy of Arts funded with a contribution from Pontus and Göthilda Fürstenberg, NM 1603. Photo: Nationalmuseum.



Fig. 8

Cloettapaviljongen, Slottsskogen, Göteborg, cirka 1900, vykort.

The Cloetta Pavilion, Slottsskogen, Gothenburg, circa 1900, postcard.

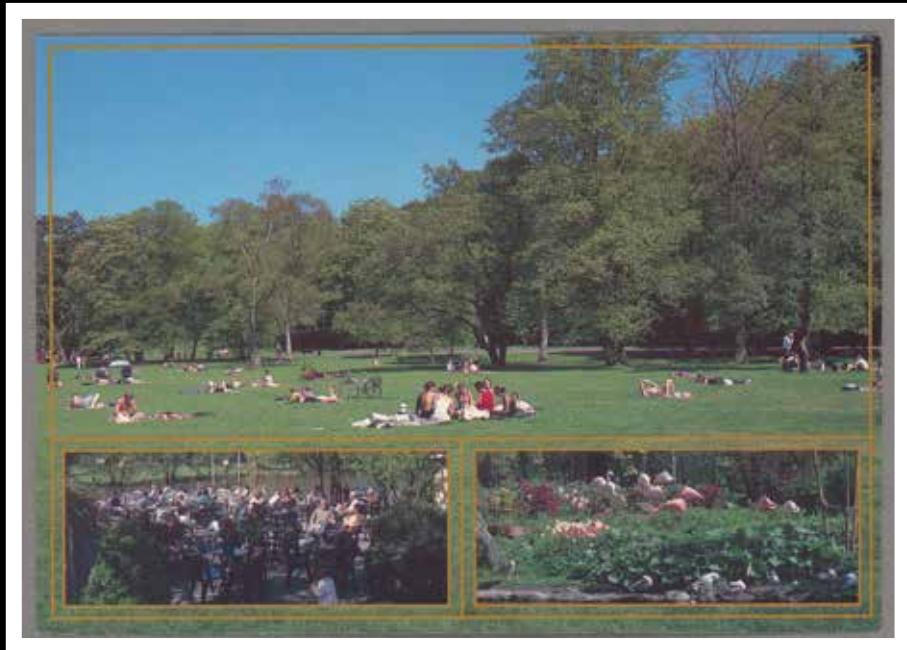


Fig. 9

Slottsskogen, Göteborg, cirka 2000, vykort. Foto: Lars Ericsson, DET Partille.

Slottsskogen, Gothenburg, circa 2000, postcard. Photo: Lars Ericsson, DET Partille.



Fig. 10

Ralph Lundquist, svensk f. 1931, *Gemenskap*, 1995, färgad betong, Linnéplatsen/Slottsskogen, Göteborg. Foto: Hossein Sehatlou.

Ralph Lundquist, Swedish b. 1931, *Community*, 1995, coloured concrete, Linnéplatsen/Slottsskogen, Gothenburg.  
Photo: Hossein Sehatlou.

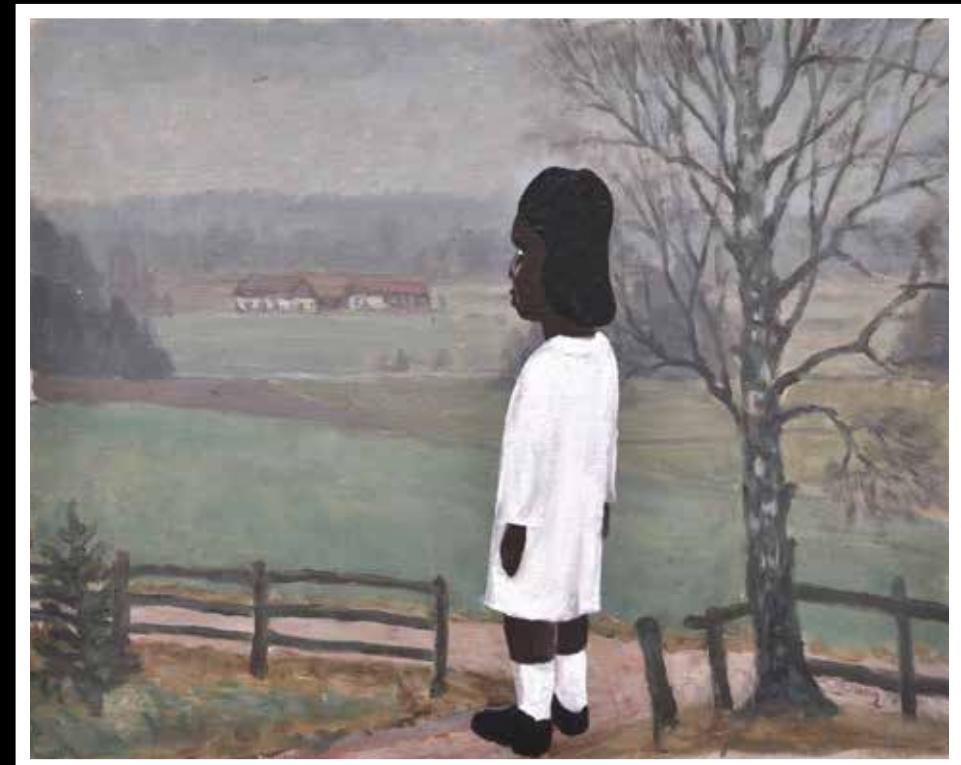


Fig. 11

Marianne Lindberg De Geer, svensk f. 1946, *Jag tänker på mig själv – orientering*, 2004–2005.  
Foto: Carl Johan De Geer.

Marianne Lindberg De Geer, Swedish b. 1946, *I Am Thinking About Myself–Orienteering*, 2004–5.  
Photo: Carl Johan De Geer.



Fig. 12

Elsa Beskow, svensk 1874–1953, ur *Puttes äventyr i blåbärsskogen*, 1901.

Elsa Beskow, Swedish 1874–1953, from *Puttes äventyr i blåbärsskogen* (*Peter in blueberry land*), 1901.

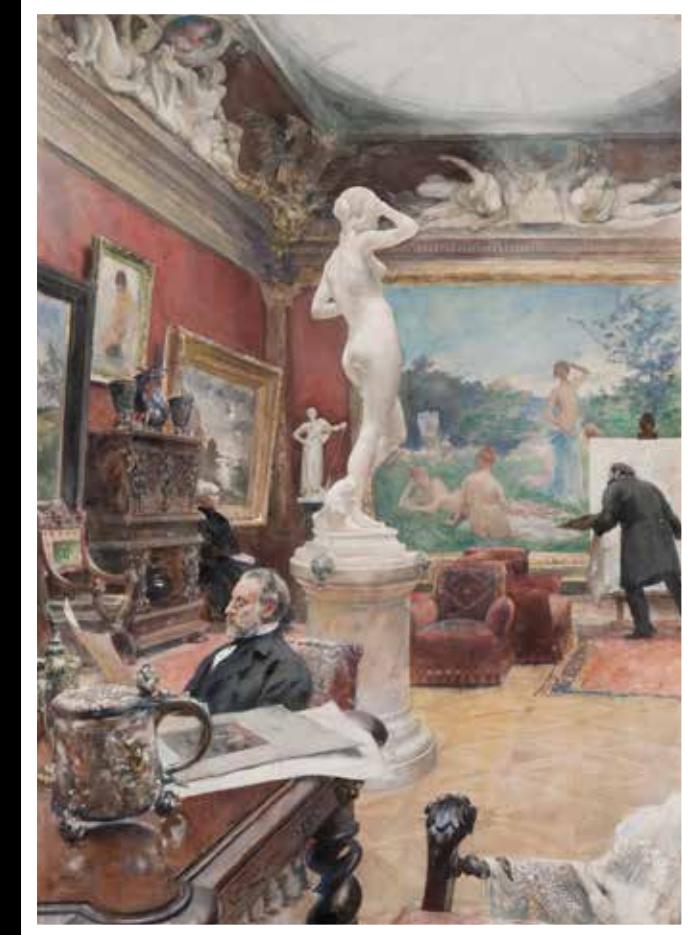


Fig. 13

Carl Larsson, svensk 1853–1919, *Interiör från Fürstenbergska galleriet*, 1885, akvarell på papper, 78 x 56,5 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902, F 67. Foto: Hossein Sehatlou.

Carl Larsson, Swedish 1853–1919, *Interior of the Fürstenberg Gallery*, 1885, watercolour on paper, 78 x 56.5 cm, Gothenburg Museum of Art, Pontus and Göthilda Fürstenberg's bequest 1902, F 67. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 14

Okänd, kopia från slutet av 1500-talet av Jacob Bincks *Gustav Vasa*, 1542, Uppsala universitet.

Unknown, copy of Jacob Binck's *Gustav Vasa*, 1542, from the end of the 16<sup>th</sup> century, Uppsala University.



Fig. 15

Johan Gustaf Sandberg, svensk 1782–1854, *Gustav Vasas intåg i Stockholm*, 1834, Uppsala domkyrka.  
Foto: Atlantis.

Johan Gustaf Sandberg, Swedish 1782–1854, *The Entry of King Gustav Vasa of Sweden into Stockholm*, 1834,  
Uppsala Cathedral. Photo: Atlantis.

Fig. 16

Robert Lundberg, svensk 1861–1903,  
*Morockanska murare*, 1889, olja på duk,  
116 x 80 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av  
Ahlströms arvingar 1935, GKM 0997.  
Foto: Hossein Sehatlou.

Robert Lundberg, Swedish 1861–1903, *Moroccan Bricklayers*, 1889, oil on canvas, 116 x 80 cm,  
Gothenburg Museum of Art, gift from Ahlström's  
heirs 1935, GKM 0997. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 17

Egon Lundgren, svensk 1815–1875, *Ormtjusare*, akvarell och tusch på papper, 26 x 34 cm,  
Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902,  
F 98. Foto: Hossein Sehatlou.

Egon Lundgren, Swedish 1815–1875, *Snake Charmer*, watercolour and Indian ink on paper,  
26 x 34 cm, Gothenburg Museum of Art, Pontus and Göthilda Fürstenberg's bequest 1902,  
F 98. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 18

Henric Ankarcrona, svensk 1831–1917, *Köpman förföljd av beduiner*, 1873, olja på duk, 53 x 94 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av John West Wilson 1889, GKM 0222. Foto: Hossein Sehatlou.

Henric Ankarcrona, Swedish 1831–1917, *Merchant Pursued by Bedouins*, 1873, oil on canvas, 53 x 94 cm, Gothenburg Museum of Art, John West Wilson's bequest 1889, GKM 0222. Photo: Hossein Sehatlou.

Fig. 20

Oscar Björck, svensk 1860–1929, *Susanna*, 1885–1886, olja på duk, 246 x 168 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av August Röhss 1886, GKM 0196. Foto: Hossein Sehatlou.

Oscar Björck, Swedish 1860–1929, *Susanna*, 1885–1886, oil on canvas, 246 x 168 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from August Röhss 1886, GKM 0196. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 19

Gustaf Cederström, svensk 1845–1933, *Karl XII:s likfärd*, 1878, olja på duk, 256 x 370 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Gustaf Werner 1939, GKM 1100. Foto: Hossein Sehatlou.

Gustaf Cederström, Swedish 1845–1933, *The Body of Charles XII of Sweden Being Carried Home from Norway*, 1878, oil on canvas, 256 x 370 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from Gustaf Werner 1939, GKM 1100. Photo: Hossein Sehatlou.

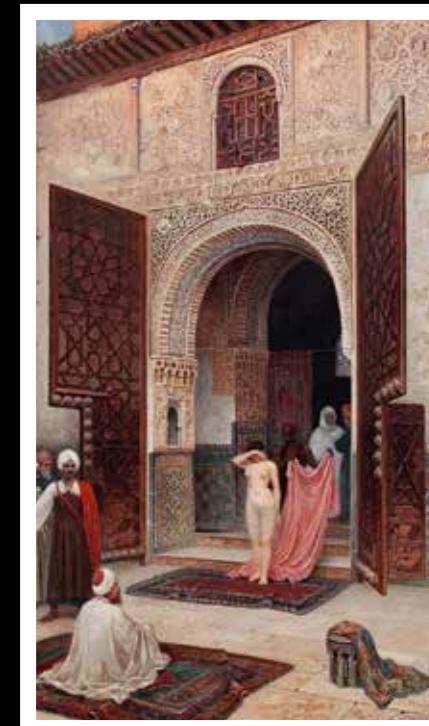


Fig. 21

Frans Wilhelm Odelmark, svensk 1849–1937, *Alhambra*, 1889, olja på duk, 127 x 76 cm. Foto: Stockholms auktionsverk.

Frans Wilhelm Odelmark, Swedish 1849–1937, *Alhambra*, 1889, oil on canvas, 127 x 76 cm. Photo: Stockholms auktionsverk.



Fig. 22

Anders Zorn, svensk 1860–1920, *In the Harbour of Algiers*, 1887, akvarell på papper, 67 x 41 cm, Prins Eugens Waldemarsudde, W 823. Foto: Per Myrehed.

Anders Zorn, svensk 1860–1920, *In the Harbour of Algiers*, 1887, watercolour on paper, 67 x 41 cm, Prins Eugens Waldemarsudde, W 823. Photo: Per Myrehed.



Fig. 23

Ivan Aguéli, svensk 1869–1917, *Palm Forest*, olja på papper, 20 x 26 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1920, GKM 0688. Foto: Hossein Sehatlou.

Ivan Aguéli, Swedish 1869–1917, *Palm Forest*, oil on paper, 20 x 26 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased in 1920, GKM 0688. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 24

Alphonse-Etienne Dinet, fransk 1861–1929, *Arabiska gråterskor*, 1896, olja på duk, 89 x 117 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1898, GKM 0295. Foto: Hossein Sehatlou.

Alphonse-Etienne Dinet, French 1861–1929, *Arabiska gråterskor*, 1896, oil on canvas, 89 x 117 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased in 1898, GKM 0295. Photo: Hossein Sehatlou.

MED ÖGON KÄNSLIGA FÖR VITT

Hur ser en svensk ut? Som den leende grabben på Kalles kaviar? Fig. 1 Eller Emil och hans lillasyster Ida? Ljusa i skinnet, rågblonda och blåögda. En promenad genom Stockholms innerstad tycks bekräfta att så är fallet. Det förefaller till och med som att svenskarna blivit mer blonda och blåögda under senare decennier. Min minnesbild är att ganska få var ljusblonda när jag var i tonåren på 1970-talet. Råttfärgat hår ansågs som typiskt svenskt. Tjejerna färgade håret rött med henna. Eller kolsvart om de var punkare.

Något tycks alltså ha hänt. Det har blivit viktigare att se ut som en "svensk". I avhandlingen *Svenska Latinas* diskuterar sociologen Catrin Lundström hur invandrartjejer blonderar håret och använder blå kontaktlinser för att se svenska ut.<sup>1</sup> Det kan tyckas underligt. Räcker det inte med att vara svensk, måste man också se svensk ut?

Uppenbarligen inte. När detta skrivs 2013, kontrollerar svensk gränspolis mäniskor med "utländskt utseende" i Stockholms tunnelbana på jakt efter illegala invandrare – som om nationalitet vore något som syns utanpå, som är inskrivet i skinnet. Det var också det år som Sveriges integrationsminister Tobias Billström kritiserade föreställningen att illegala invandrare hålls gömda av "en trevlig blond svensk dam i 50–60-årsåldern som vill hjälpa till. Men det är ju inte så. De allra flesta bor hos sina landsmän som inte alls är blonda och blåögda".<sup>2</sup> 2013 misstänkliggjordes dessutom en romsk familj i

What does a Swede look like? Like the smiling boy on the tubes of Kalles kaviar? Or like Emil of Lönneberga and his little sister Ida? Pale skin, ash-blond hair, and blue-eyed. A walk through central Stockholm would seem to confirm this. It even seems that the Swedes have become more blond and blue-eyed in recent decades. My recollection is that when I was a teenager in the 1970s, there were not that many who were very fair-haired. It was mousey hair that was considered typically Swedish. Girls dyed their hair red with henna. Or jet black if they were punks.

Fig. 1 In other words, something seems to have happened. It has become more important to look 'Swedish'. In her thesis, *Svenska Latinas* ('Swedish Latinas'), the sociologist Catrin Lundström discusses how immigrant girls bleach their hair and use blue contact lenses in order to look Swedish.<sup>1</sup> This may seem strange. Is it not enough to be Swedish, do you now also have to look Swedish?

Apparently so. In 2013 the Swedish border police check for people of 'foreign appearance' in the Stockholm underground when on the lookout for illegal immigrants—as if nationality were something externally visible, inscribed on the skin. This was also the year that Sweden's Minister for Integration, Tobias Billström, ridiculed the idea that illegal immigrants are helped to hide by 'a nice, blonde Swedish lady in her fifties or sixties who wants to help. But that's simply not the case. The vast majority live with their countrymen, who are not at all blond and blue-eyed.'<sup>2</sup> Again in 2013, a Roma family in Greece were suspected of having abducted a blonde girl. In the police investigation that followed, she was presumed to be of Scandinavian origin.<sup>3</sup> After intense media coverage, which exposed

Grekland för att ha rövat till sig ett blont flickebarn. Hon antogs i polisutredningen kunna vara av skandinaviskt ursprung.<sup>3</sup> Efter en intensiv mediebevakning, som blottlade omfattande rasistiska föreställningar om romer, visade det sig att familjen tagit hand om flickan för att hjälpa bulgariska vänner.

Denna studie föddes ur en vilja att förstå varför frågor om integration nästan alltid förlägger problemen någon annanstans. Hos dem med slöja. Eller hos rasisterna. Detta är en studie av dem som är problemlösa. Som ser sig som normala. Som är ytterst känsliga för hur andra avviker, med en främmande accent, mörk hudfärg eller andra vanor, men som är blinda för sitt eget sätt att tala, se ut och vara. Jag tillhör själv denna skara, åtminstone ibland. För det är just detta som är konsekvensen av att leva som vit i ett vitt samhälle: man flyter med strömmen. Det är först uppströms, för att tala med Joseph Conrad, som vitheten blir synlig. Den osäkerhet som blottläggandet av vitheten medför, kanske i ett främmande land, kanske på ett förortstorg i Sverige, kan verka klargörande. Men den kan också föda den vardagsrasism som göder främlingsfientliga krafter.

Syftet är att studera föreställningar om hur svenskar ser ut, inte *hur* svenskar egentligen ser ut. Föreställningar som uppenbarligen också får konsekvenser för hur svenskar *vill* se ut. En central frågeställning är *hur* svenskarna blev blonda och blåögda, hur vissa kroppsliga drag kom att fästas vid nationaliteten svensk.

En hypotes är att den visuella konstruktionen av svenskhet som polisen och Tobias Billström arbetar efter formades under 1800-talet, parallellt med att den moderna svenska nationalstaten skapades. Det var en tid när betydelsefulla institutioner inrättades som bland annat hade till uppgift att sprida kunskap om vad Sverige och svenskhet är, exempelvis folkskolorna och museerna.

En annan hypotes är att svenskhetens visuella drag för det mesta är omärkade i svensk visuell kultur. Det finns sällan skäl att lyfta fram normalitet. Härigenom skiljer sig denna studie från arbeten som undersöker hur de Andra gestaltas. Bilden av Orienten, till exempel. Eller hur svarta, judar och muslimer framställs i västerländsk visuell kultur. Men den som förundrat tittar på haremdamer, hottentotter, judiska bankirer och islamistiska terrorister har ofta förblivit osynlig såväl i bilden som i den bildvetenskapliga forskningen.

the widespread racist notions about Roma, it turned out that the family had in fact taken the girl in purely to help Bulgarian friends.

The present study was born out of a desire to understand why questions about integration almost always locate the problem elsewhere. With those wearing the veil. Or with racists. This is a study of the problem-free; those who see themselves as normal; who are extremely sensitive to how others differ, homing in on foreign accents, dark skin colour or habits, but who are blind to their own way of speaking, looking, and being. I am one of this crowd, sometimes at least. And this is the very thing about being white in a white society: you go with the flow. It is only upstream, to borrow from Joseph Conrad, that whiteness becomes visible. The uncertainty entailed in the laying bare of whiteness, perhaps in a foreign country, perhaps in a suburb in Sweden, can be instructive. But it can also give birth to the everyday racism that feeds xenophobia.

The aim is to study *notions* of what Swedes look like, not Swedes' real appearance. Notions which, obviously, also have implications for what Swedes *want* to look like. A central question is *how* the Swedes became blond and blue-eyed; *how* certain bodily traits came to be associated with Swedish nationality.

One hypothesis is that the visual construction of Swedishness that the police and Tobias Billström work with was formed in the nineteenth century, parallel with the creation of the modern Swedish nation-state. It was a time when important institutions were established, including those still tasked with spreading awareness of what Sweden and Swedishness is—for example, primary schools and museums.

Another hypothesis is that the visual characteristics of Swedishness have mostly gone unmarked in Swedish visual culture. There is rarely any call to highlight normality. In consequence, this study differs from work which explores how the Other is portrayed. The image of the Orient, for example. Or how blacks, Jews, and Muslims are portrayed in Western visual culture. But the person who stands astonished, staring at odalisques, Hottentots, Jewish bankers, and Islamic terrorists, has often remained invisible, both in the images themselves and in visual studies research.

It is true that the image of the Other can be understood as a distorted mirror image of a normative centre. By studying the image of the Other, a white self-image can, theoretically, be reconstructed. There has been some very interesting research that has taken this perspective, not least

---

Det är sant att bilden av den Andre kan uppfattas som en förvrängd spegelbild av ett normgivande centrum. Genom att studera bilden av den Andre kan, teoretiskt, en vit självbild rekonstrueras. Det har producerats mycket intressant forskning med detta perspektiv, inte minst i Edward Saids efterföljd. Men hur ska förvrängningarna kunna återskapas till en korrekt bild om man inte vet efter vilka böjningsmönster de förvrändits? Hellre än att försöka vränga förvrändna spegelbilder rätt syftar denna studie till att få syn på det som döljs av sin vardaglighet. Precis som bilden av den Andre bygger på stereotyper, tycks studier som använder bilder av de Andra till att säga något om normaliteten, lätt tendera till stereotypiseringar av sorten ”vita, medelålders män”. Syftet med denna studie är att göra det lite svårare. Lite mer mångdimensionellt.

Detta projekt är förbundet med besvärliga teoretiska och metodologiska problem. Hur ser normalitetens vita fläck egentligen ut? Hur kan det omarkerade, det icke-synliggjorda studeras? Studiens generella metod är att följa insikten att fenomen, liksom stjärnhimlen, ibland bäst studeras genom att inte fokusera på objektet utan istället titta lite vid sidan om. I detta fall betyder det visuellt material där svenskhet inte markeras men ändå synliggörs. Detta innebär att studien inte bara undviker bilder av de Andra utan även visuellt material där svenskhet särskilt betonas, exempelvis nationalistisk och rasistisk propaganda. Istället har visuell kultur eftersökt där svenskhet uttrycks på ett självklart och för breda befolkningslager förmodligen oproblematiskt sätt. Material som i sin samtid väckt debatt om etnicitet, nationalism eller likartade frågor undviks, eftersom debatten i sig signalerar att det funnits olika meningsuppfattningar om gestaltningen.

”Det sista en fisk blir medveten om är vatten”, skriver Qaisar Mahmood, och fortsätter: ”Jag lyssnar därför endast halvhjärtat när blonda och vita personer säger att känslan av att vara en del av den svenska gemenskapen inte är viktig för dem eller att de inte känner sig som ’svenskar’. De är en del av normen. Och ett av normens privilegier är att den är omedveten om vad som gör den till norm.”<sup>4</sup>

Det sägs ofta att Sverige gått från att vara ett homogent till att bli ett heterogent land. Att svenskar inte längre är blonda och blåögda.<sup>5</sup> Som om det fanns en förgången tid när svenskar var blonda och blåögda. Hur kommer det sig att föreställningen om ett typiskt svenskt

following the example of Edward Said. But how to resolve the distortions into an accurate picture if you do not know which paradigm distorted them in the first place? Rather than attempt to right the distorted mirror images, this study sets out to distinguish something hidden by its commonplaceness. Just as the image of the Other builds on stereotypes, studies that use images of the Other to say something about normality tend to fall back on stereotypes of ‘white, middle-aged men’. The purpose of this study is to make that a little more difficult. A little more multidimensional.

This project involves some difficult theoretical and methodological problems. What does the white stain of normality really look like? How best to study the unmarked, the non-visualized? The study’s general approach is to act on the insight that some phenomena, just like the starry sky, are best studied not by trying to focus on the object, but instead by looking off to one side. In this case, it means using the visual material where Swedishness is not conspicuous, but is nonetheless visible. This requires the study not only to avoid images of the Other, but also the visual material where Swedishness is especially emphasized—for example, nationalist and racist propaganda. Instead, visual culture has been sought where Swedishness is expressed in an obvious and, for the broad majority of people, presumably unproblematic way. Material that in its day sparked debate about ethnicity, nationalism, or similar issues has been avoided, as any debate in itself indicates that there have been various opinions on its interpretation.

‘The last thing a fish becomes aware of is water’, writes Qaisar Mahmood, and continues: ‘So I listen only half-heartedly when blond, white people say that the feeling of being part of the Swedish community is not important to them, or they do not feel that they are “Swedes”. They are part of the norm. And one of the norm’s privileges is that it is unaware of what makes it the norm.’<sup>4</sup>

It is often said that Sweden has gone from being a homogeneous to a heterogeneous country. That Swedes are no longer blond and blue-eyed.<sup>5</sup> As if there was a time gone by when Swedes *were* blond and blue-eyed. How is it that the idea of a typical Swedish appearance still lives on when one-fifth of all Swedish citizens have foreign backgrounds, a journalist asked on Swedish Radio’s current affairs programme *Studio 1* in March 2013.<sup>6</sup> This is an important issue, of course, but another question that also must be addressed, as already mentioned, is how the notion of a typical Swedish look ever arose? To claim that Sweden has become more

utseende fortfarande lever kvar när en femtedel av alla svenska medborgare har utländsk bakgrund, frågade en journalist i Sveriges Radios fördjupande nyhetsprogram *Studio 1* i mars 2013.<sup>6</sup> Det är förstår en viktig fråga, men en fråga som också måste ställas är, som nämnts, hur föreställningen om ett typiskt svenskt utseende någonsin uppstod? Att hävda att Sverige blivit mer heterogen riskerar att befästa synen på nationen som i grunden vit. Med inspiration från Michel Foucault betraktas här detta slags självklara uppfattningar med misstänksamhet. Avsikten är att undersöka bilden av en förändring från ett homogent till ett heterogen Sverige.

Det finns i denna studie inga ambitioner att vara heltäckande eller representativ och det går självklart att hitta avvikande bilder. Men – och detta är en metodologisk poäng – genom att synliggöra det förbigångna blottläggs normalitetens visuellt omedvetna lager. Det är också här som de bildanalytiska metoder som utvecklats inom konstvetenskapen och visuella kulturstudier blir produktiva. Bilder är alltid mer specifika än språket när det gäller visuella egenskaper. Jag kan skriva ”svenska kvinnor fick rösträtt 1919”, utan att specificera hur dessa svenska kvinnor ser ut. Men om det ska uttryckas i bild måste en lång rad saker bestämmas, däribland sådana som har att göra med klass, ålder och utseende – samt vad en ”kvinna” är. Detta sker även när bilden ackompanjeras av andra medier, som skriven text, tal eller musik. Av detta skäl undersöks i studien bilder snarare än föremål och faktiska förhållanden. Det är bilden av hemmet, bilden av naturen och bilden av förorten, som studeras i de följande kapitlen.

Som analytiskt verktyg används begreppet ”den vita blicken”. Den vita blicken går tillbaka på Martin A Berger som vidareutvecklat teorin kring ”the male gaze” och ”the tourist gaze”.<sup>7</sup> Den vita blicken fungerar på tre nivåer: den pekar ut vad i världen som är värt att uppmärksammas, samt hur detta representeras och recipieras. Den är dessutom blind för sin egen färg samtidigt som den är sensibel för andra(s) hudfärg(er). Den vita blicken är en diskriminerande blick.

John Urry daterar födelsen av turistblicken till 1840-talet och dess stora genomslag till andra halvan av 1800-talet. Fotografiets förmåga att fånga motiv och peka ut dem som sevärd i kombination med kommunikationsmedlens utveckling är betydelsefulla faktorer bakom turistblickens uppkomst. En hypotes för denna studie är att

heterogeneous is to risk endorsing the perception of the nation as basically white. Inspired by Michel Foucault, this kind of self-evident belief is here viewed with suspicion. The intention is to examine the impression of the change from a homogeneous to a heterogeneous Sweden.

This study does not harbour any ambitions to be comprehensive or representative, and it goes without saying that one finds images that run counter to it. But—and this is a methodological point—by highlighting what is usually ignored, one exposes normality’s visually unconscious layers. It is also here that the methods of visual analysis developed in art history and visual cultural studies prove so fruitful. Images are always more specific than language when it comes to visual qualities. I can write ‘Swedish women got the vote in 1919’, without specifying what those Swedish women looked like. But if I want to express the same thing using an image, a long list of factors have to be determined, including those to do with class, age, and appearance—and what a ‘woman’ is. This is the case even when the image is accompanied by other media, such as a written text, speech, or music. For this reason, the study examines images rather than objects and actual circumstances. It is the image of the home, the image of Nature, and the image of the suburbs which are studied in the following chapters.

As an analytical tool, the term ‘the white gaze’ is used. The white gaze goes back to Martin A. Berger, who has elaborated on the theory of ‘the male gaze’ and ‘the tourist gaze’.<sup>7</sup> The white gaze operates on three levels: it points out what about the world is worth drawing attention to, and how it is represented. It is also blind to its own colour while being sensible to others’ colour. The white gaze is a discriminating gaze.

John Urry dates the birth of the tourist gaze to the 1840s, with the real effect being felt in the second half of the nineteenth century. Photography’s ability to capture subjects and single them out as worthy of attention, combined with its development as a means of communication, were important factors behind the emergence of the tourist gaze. One hypothesis for this study is that it should be possible to pin down the genesis of the white gaze, coupled with the fact that it was closely associated with both the development of reproductive technologies and the rise of race thinking.

This study experiments with a differentiated white gaze. It can be a racist gaze that divides people into races, associates race with different evaluative qualities, and opposes interracial relationships, but equally

---

det skulle kunna vara möjligt att peka ut den vita blickens uppkomst och att den är nära förbunden med såväl reproduktionsteknikernas utveckling som rastäckandets genomslag.

Denna studie laborerar med en differentierad vit blick. Det kan handla om rasismens blick som delar in folk i raser, förknippar raser med olika värderande egenskaper och motsätter sig rasblandning, men också om en välvillig etnotistisk blick som uppskattar skillnader och som gläds åt kulturella blandningar.<sup>8</sup> Det kan vara fråga om en estetisk blick som ser skiftande skönhetsvärden hos olika hudfärger eller en erotisk blick som tillskriver olika raser varierande sexuella egenskaper och attraktionsvärden.

#### VARNING FÖR RAS

Mycket av det mest spännande som har producerats inom vithetsforskning i Sverige har bedrivits utifrån en position av mellanförskap, det vill säga av svenska forskare som på grund av sin hudfärg ibland positioneras som icke-svenska av omgivningen.<sup>9</sup> Deras forskning handlar ofta om vithet betraktad från en icke-vit synvinkel, vilket bidrar till att tydliggöra den. Detta arbete försöker också det att använda sig av forskarens egen erfarenhet, men den av att vara vit. Tydligast blir det måhända mot slutet, i ett kapitel som behandlar Hammarkullen.

Jag tänker alltså inte bortse från att jag är en vit, medelålders, heterosexuell man. Att jag migrerat från förorten till innerstan, från arbetarklass till medelklass. Min nuvarande position ger mig ett utrymme att tala som få i min omgivning hade där jag växte upp. Men att tala utifrån min nuvarande position innebär problem med vad Irene Molina benämnt Vi:et som konstruerar vitheten. "Vithet upplevd som erfarenhet används inte sällan som en fast kategori, ett 'vad-gör-jag-med-min-vithet'-problem."<sup>10</sup> Utpekanet av vithet som norm måste alltid åtföljas av en dekonstruktion och en destabilisering av vithet som kategori. "Varför tala om vithet när det finns en risk att man, genom att forska om vithet, bidrar till processer som

---

it can be a benevolent ethnicizing gaze that appreciates differences and rejoices in a cultural mix.<sup>8</sup> It can be a question of an aesthetic gaze that sees changing aesthetic values in different skin colours, or an erotic gaze that ascribes varying sexual characteristics and degrees of attractiveness to different races.

---

#### BEWARE OF RACE

Much of the most exciting work in whiteness studies in Sweden has been done from a position of *mellanförskap*, or 'betweenship', where, because of their skin colour, Swedish researchers are sometimes positioned as being non-Swedish by those around them.<sup>9</sup> Their research is often about whiteness considered from a non-white perspective, which helps to expose it. The work in hand also attempts to use the researcher's own experience, but in this case of being white. This becomes clearest perhaps towards the end, in the essay on Hammarkullen.

I therefore do not intend to ignore the fact that I am a white, middle-aged, heterosexual man; that I have migrated from the suburbs to the city centre, from the working class to the middle class. My current position gives me an opportunity to speak possessed by few people where I grew up. Yet speaking from my current position brings problems with what Irene Molina has called the 'we' who construct whiteness. 'Whiteness construed as experience is not infrequently used as a fixed category, a "what-should-I-do-with-my-whiteness"-problem.'<sup>10</sup> The singling out of whiteness as the norm must always be accompanied by a deconstruction and destabilization of whiteness as a category. 'Why talk about whiteness, given the risk by undertaking intellectual work on whiteness one might contribute to processes of recentering rather than decentring it, as well as reifying the term and its "inhabitants"', asks Ruth Frankenberg.<sup>11</sup> Her answer is that it assigns everyone a place in those racist relations, even those who otherwise consider themselves to be colourless.<sup>12</sup> I, like Frankenberg, judge that the benefits of being able to visualize and conceptualize relationships that centre on colour and race far outweigh the disadvantages. Class distinctions do not vanish if we were to stop talking

recenterar vitheten istället för att decentrera den, och dessutom förtingliga termen och dess 'invånare?'”, frågar sig Ruth Frankenberg.<sup>11</sup> Hennes svar är att det tilldelar alla en plats i de rasistiska relationerna, också de som annars anser sig vara färglösa.<sup>12</sup> Jag bedömer, med Frankenberg, att fördelarna med att kunna synliggöra och begrepps-liggöra förhållanden som har med färg och ras att göra är större än nackdelarna. Lika lite som klassskillnader upphör om vi slutar att tala om klass, eller könshierarkier försvinner om vi inte låtsas om dem, kommer rasfördomar att skingras för att vi inte pekar ut dem.

Vita svenskar uppfattar sig sällan som tillhöriga en ras eller etnisk grupp. De ser sig som individer som handlar utifrån personliga incitament. Att börja se sig som en del av ett system ger förutsättningar att upptäcka de strukturella orsakerna till åtminstone delar av sitt handlande. Att som vit exempelvis uppmarksamma att oproportionellt många av dem man möter som professorer på svenska universitet har samma hufärg som en själv. Eller att få av lokalvårdarna har det.

Vita är ingen homogen grupp, lika lite som män är det, eller medelklassen. Men liksom samhället kan analyseras i termer av klassstruktur och könsmaktordning kan det studeras utifrån rasmaktordning. Det finns dominande sätt som mäniskor agerar på utifrån klass, kön och ras. Det dominande sättet att vara vit på benämns hegemonisk vithet.<sup>13</sup>

Det finns också problem med att i analysen isolera en maktrelation, eftersom det kan normalisera andra ojämliga strukturer. Studier som enbart fokuserar kön tenderar att göra maktförhållanden som baseras på ras, klass, ålder och sexualitet osynliga. Detta slags kritik har exempelvis riktats från feministiskt håll mot marxister, och från ett postkolonialt perspektiv mot den vita feminismen. Vithet är en identitet som skapas och omskapas i relation till andra identiteter som klass, kön, sexualitet och generation, lokalt, regionalt, nationellt och globalt.<sup>14</sup>

Ras, klass, generation och kön är fyra avgörande faktorer som uppriäthåller samhällets maktstrukturer. Att enbart se dem som konstruktioner är att bortse från de faktiska konsekvenser de får för mäniskors liv. Enligt Pieterse rör de flesta diskussioner hur dessa skär igenom varandra snarare än hur de agerar med varandra.<sup>15</sup> Att studera deras interaktion måste vara en central uppgift för intersektionella studier.

about class, nor gender hierarchies if we ignored them: the chance is just as small that racial prejudice would be dispelled if we do not point it out.

White Swedes rarely see themselves as belonging to a racial or ethnic group. They see themselves as individuals acting on personal impulses. By beginning to see themselves as part of a system, they are presented with the opportunity to uncover the structural causes of least some of their actions. The fact that, being white, one notes for example that a disproportionate number of the people you meet who are professors at Swedish universities have the same skin colour as you. Or that few of the cleaners do.

Whites are not a homogeneous group, any more than men are, or the middle class. But just as society can be analysed in terms of class structure and gender power, it can be studied in terms of racial power. There is a dominant way people act on the basis of class, gender, and race. The dominant way of being white is termed hegemonic whiteness.<sup>13</sup>

There are also problems if one undertakes to analyse a power relationship in isolation, because that can normalize other, unequal structures. Studies that only focus on gender tend to make power relations based on race, class, age, and sexuality invisible. This kind of criticism has been directed from feminist quarters against Marxists, for example, and from postcolonial quarters against white feminism. Whiteness is an identity that is created and recreated in relation to such other identities as class, gender, sexuality, and generation, be it locally, regionally, nationally, or globally.<sup>14</sup>

Race, class, generation, and gender are four key factors that maintain society's power structures. To see them as mere constructs is to ignore the actual consequences they have for people's lives. According to Pieterse, most discussions turn on how they intersect rather than the way they interact.<sup>15</sup> The study of their interaction must be a central task for intersectional studies.

Whiteness is also used in this study for landscapes, design, architecture, and institutions. The word refers to how white bodies are naturalized in certain environments and contexts. In white institutions, whiteness is rendered invisible, all while attention is focussed on non-whiteness. I spend much of my time in white institutions such as universities and art galleries. Any faint awkwardness I might sense is to do with my class background. And it is nothing compared to the unpleasantness that non-whites can experience, as is described so well by the likes of bell hooks,

---

Vit används i denna studie även om landskap, formgivning, arkitektur och institutioner. Ordet syftar på hur vita kroppar naturaliseras i vissa miljöer och sammanhang. I vita institutioner osynliggörs vitheten, samtidigt som icke-vithet tydliggörs. Jag rör mig dagligen i vita institutioner som universitet och konsthallar. Det lätta skav jag kan förnimma har med min klassbakgrund att göra. Det är ingenting jämfört med den obekvämlighet som icke-vita kan uppleva, och som beskrivits så väl av bland andra bell hooks, Frantz Fanon och Sara Ahmed. Klass uppfattas inte omedelbart av omgivningen, vilket avvikande hudfärg gör. Självklart finns det fenotypiska skillnader mellan människor i olika delar av världen som ett resultat av evolutionen men också av migration. Det intressanta för detta sammanhang är när dessa skillnader knyts till icke-synliga egenskaper.

Benägenheten att koppla samman utseende med nationalitet är av tämligen modern tid. Den kan för svensk del förläggas till 1800-talet. Innan dess uppfattade människor säkert skillnader mellan vi och dem, men vi definierades då snarare med orten där man bodde eller yrket man utövade än med nationsgränser. Processen kan fortfarande studeras på platser där det svenska nationsbyggandet ännu inte helt upplånat äldre identitetsband, exempelvis i Bohuslän där släkten på min mors sida kommer ifrån. Befolkningen på norra och södra sidan av Svinesund har hört samman under århundraden, språkligt såväl som kulturellt. Den talade samma språk, åt samma slags mat och bar samma slags kläder. Sedan några generationer tillbaka är den dock uppdelad mellan två nationer. Banden är fortfarande starka även om såväl språket som kulturen har börjat differentieras. Det går numera att handla ”norsk mat” på svenska sidan gränsen. Och man tycker sig kunna känna igen norrmän på deras utseende och noterar att de beter sig annorlunda än svenskar. ”Det nationaliserade ögat söker systematiskt efter olikheterna”, skriver Orvar Löfgren.<sup>16</sup>

För att markera att någon är svensk i en bild eller film betonas förmenta visuella särdrag som hud-, hår- och ögonfärg, och formen på huvud, näsa, ögon och läppar. Ett argument i denna studie är att vi lär oss känna igen vem som är svensk och vem som är främmande genom de koder som forma(t)s i den visuella kulturen. Olika visuella egenskaper tillmäts också olika betydelse.

Ingen är förstås vit (eller gul, röd, brun eller svart). De folk som brukar räknas som vita uppvisar en bred palett av hudfärger som

---

Frantz Fanon, and Sara Ahmed. Class is not immediately perceived by others, whereas different skin colour is. Obviously, there are phenotypical differences between peoples in different parts of the world as a result not only of evolution but also of migration. What is of interest here is how these are linked to non-visible qualities.

The tendency to link appearance with nationality is of fairly recent date. As far as Sweden is concerned, it can be dated to the nineteenth century. Before then, people certainly perceived differences between Us and Them, but defined according to the place where people lived or to their profession rather than national borders. The process can still be studied in places where Swedish nation-building has not yet completely obliterated the older ties of identity, for example in the province of Bohuslän on the west coast, where my family on my mother's side came from. The population on both banks of Svinesund, the sound dividing present-day Sweden and Norway, had been as one for centuries, linguistically as well as culturally. They spoke the same language, ate the same kind of food, and wore the same kind of clothes. Several generations back, however, they were divided between the two nations. The ties are still strong, although both their language and culture have begun to diverge. Nowadays it is possible to buy ‘Norwegian food’ on the Swedish side of the border. And to Swedes, the Norwegians seem to be more readily recognizable by their appearance and the fact that they behave differently to Swedes. ‘The nationalized eye seeks systematically for differences’, writes Orvar Löfgren.<sup>16</sup>

In order to mark someone in a picture or film as Swedish, the accent is on supposed visual characteristics such as the colour of the skin, hair, or eyes and the shape of the head, nose, eyes, and lips. One argument put forward in this study is that we learn to recognize who is Swedish and who is ‘foreign’ using the codes that shape and are shaped by visual culture. Different visual properties are also ascribed different meanings.

No one is actually white, of course—or yellow, red, brown, or black. The people who are usually accounted white exhibit a broad palette of skin tones that span all shades from pink to olive green. Colour-wise, it ranges from very pale individuals to the relatively dark-skinned. Historically, it has also been negotiable which individuals and peoples counted as white. The Irish were long thought to be non-white by the English. Nor were Swedes automatically thought of as white: they had to win their whiteness in the US in the nineteenth century.<sup>17</sup> Even in today’s Sweden, there are

inkluderar nyanser från skärt till olivgrönt. Valörmässigt spänner det från ytterst bleka individer till relativt mörkhyade. Historiskt sett har det också varit förhandlingsbart vilka individer och folk som räknats som vita. Irländare uppfattades länge som icke-vita av engelsmännen. Inte heller svenskar betraktades som givet vita, de fick erövra sin vithet i USA under 1800-talet.<sup>17</sup> Också i dagens Sverige sker omförhandlingar om vem som är vit eller inte, omförhandlingar som inte enbart har med hudfärg att göra. Om det i mellankrigstidens Sverige var judar som utpekades som i grunden främmande inslag har uppmärksamheten under 2000-talet flyttats till muslimer.

Vithet syftar inte enbart på hudfärg utan på en rad visuella egenskaper som rakt blont hår och blå ögon. Men även reslighet är en relativt ofta markerad egenskap, liksom – i synnerhet för kvinnor – en rak kroppsform. Rak näsa, smal mun, omarkerade kindben – ju längre listan görs av förmodade svenska egenskaper desto mer liknar den en rapport från Statens institut för rasbiologi (1922–1958), men det är föreställningar som lever kvar hos många i Sverige som tecken för svenskhet. Det är förstås en absurd tanke att det finns ett svenskt utseende som inte kan förväxlas med hur andra nationaliteter ser ut. Ändå är det en ytterst livaktig tankefigur som både polisens agerande och Tobias Billströms uttalande visar på. Det nationella rummet uppriättas som vitt.<sup>18</sup>

2012 sökte Sverigedemokraterna fyra statister till en reklamfilm, två med ”mellanösternursprung” och två med ”svenskt utseende”.<sup>19</sup> Filmens tema är hedersmord. Den svenska kvinnan som i slutet av filmen torkar upp blodet efter hedersmodet är vit med långt blont hår. Det ligger ett diffusionsfilter över scenen som gör det omöjligt att utläsa detaljer. Men det går att se att hon är klädd i ärmlöst linne och blåjeans, som förstärker hennes tillhörighet till den ”fria världen”. I Sverigedemokraternas värld går det att se vem som är svensk. Och om utseendet inte är tydligt nog, som i fallet Jimmie Åkesson, kan svenskheten förstärkas med ytterligare attribut, som när han anlände till Riksmötets öppnande 2010 i folkdräkt.

Det är plats för ytterligare ett klargörande. Jag har valt att skriva vit utan distanserande citattecken, väl medveten om att begreppet (liksom svart, brun, röd och gul) är metaforiskt, normerande och inte sällan har använts i rasistiska sammanhang. Bruket i denna studie är provisoriskt. Att passera som vit är i allmänhet att vara

renegotiations of who is white and who not—renegotiations which do not only have to do with colour. Where in interwar Sweden it was the Jews who were singled out as fundamentally alien elements, attention in the 2000s has shifted to the Muslims.

Whiteness is not solely a matter skin colour, but rather a series of visual characteristics such as straight, blonde hair and blue eyes. But stature too is a characteristic that is relatively often remarked on, including—especially for women—good posture. A straight nose, thin lips, non-prominent cheekbones—the longer the list of supposedly Swedish characteristics becomes, the more it resembles a report from the National Institute for Racial Biology (1922–1958), but these are notions still held by many in Sweden to be a sign of Swedishness. It is, of course, an absurd idea that there is a Swedish look that cannot be confused with the appearance of other nationalities, yet even so, it is an extremely persistent figure of thought that both the actions of the police and Tobias Billström’s statement show. Sweden’s national space has been drawn up to be white.<sup>18</sup>

In 2012, the Sweden Democrats (Sverigedemokraterna), a far-right-wing populist party, advertised for four extras for a commercial, asking for two of ‘Middle Eastern origin’ and two ‘of Swedish appearance’.<sup>19</sup> The film’s theme was honour killings. The Swedish woman who at the end of the film mops up the blood after an honour killing is white with long, blonde hair. A diffusion filter has been applied to the scene, which makes it impossible to make out the details. But it is possible to see that she is wearing a sleeveless top and jeans, which reinforces her affiliation to the ‘free world’. In the Sweden Democrats’ world, you can see who is Swedish. And where appearance is not clear enough, as in the case of the party leader Jimmie Åkesson, Swedishness can be reinforced with external attributes, as when he arrived at the opening of the Swedish Parliament in 2010 in full national dress.

Time for a further clarification. I have chosen to write white without scare quotes, well aware that the term (just as much as black, brown, red, and yellow) is metaphorical, normative, and frequently used in a racist context. Its use in this study is provisional. In Sweden, to pass as white is generally to be unnoticed; unmarked; to be seen without being either visible or made visible. The purpose of using white is to spell out a normative position.

White is thus a concept that focuses on race as a social construct. For the same reasons that I use the concept of white, I sometimes also use

---

obemärkt. Omärkt. Att bli sedd utan att vare sig synas eller synliggöras. Syftet med att använda vit är att synliggöra en normerande position.

Vit är alltså ett begrepp som syftar på ras som socialt begrepp. Av samma skäl som jag brukar begreppet vit, använder jag ibland också ras utanför ordets rasbiologiska kontext, även det är ett problematiskt och belastat begrepp. I många sammanhang motsvarar svenskans etnicitet engelskans "race". Men inte i alla. "Race" syftar tydligare på kroppsliga och visuella egenskaper.

Ras, i den betydelse som det används i vithetsforskning, beskriver inte en uppsättning fenotypiska drag, utan hur utseenden och kultur blir en del av samhällets maktstrukturer. Ras verkar parallellt med bland annat kön och klass för att skapa och upprätthålla hierarkiska strukturer. Det blir verksamt genom att framstå som naturgivet, liksom till exempel också olikheter mellan män och kvinnor, fattiga och rika. Ras ska sålunda uppfattas som en relationell och inte statistisk kategori.<sup>20</sup>

Vad vithetsforskning undersöker är rasifieringsprocesser och rasifieringsmekanismer, det vill säga hur sociala och psykologiska egenskaper kopplas till fenotypiska särdrag. Tänkandet utifrån ras leder till att inte bara företeelser utan även fysiska miljöer kopplas till utseende och etnicitet. Att inte använda begreppet ras vore att frånsäga sig ett verktyg för att blottlägga rasifiering och rasfordonar.

Det torde knappast råda något tvivel om att Sverigedemokraterna avser vitt utseende när de skriver "svenskt utseende". Signifikativt är upptagenheten vid hårfärg. Svenskar är blonda. De som i den rasistiska diskursen inte hör hemma i Sverige är svarthärliga. Den nedsättande benämningen svartskalle är dokumenterad från 1977 men har under senare år börjat användas av mäniskor med invandrarkabgrund för att vrinda det ur rasisternas händer.<sup>21</sup>

Det nära förhållandet mellan svenskhet och vithet kommer till uttryck genom osynligheten av icke-vit svenskhet. Svenskar som inte är vita definieras av det vita normalitetssamhället som tillhöriga andra etniciter och kulturer. Härvidlag skiljer sig Sverige från många andra länder. Även om brittiskhet, franskhet eller amerikanskhet i första hand är vit råder det, för alla utom rasisterna, i dessa länder ingen motsättning mellan nationalitet och färg.

race outside the word's racial context, even though it is a problematic and charged concept. In many contexts, what Swedes term ethnicity, *etnicitet*, equates to the English 'race'. But not in all. 'Race' clearly refers to physical and visual characteristics.

Race, in the sense in which it is used in whiteness studies, does not describe a set of phenotypical traits, but rather how appearance and culture become part of society's power structures. Race operates parallel to, say, gender and class to create and maintain hierarchical structures. It can do so because it appears to be a given, much like the differences between men and women, rich and poor. Race should thus be thought of as a relational and not static category.<sup>20</sup>

What whiteness studies are concerned with are racializing processes and mechanisms—that is, how social and psychological characteristics are linked to phenotypical traits. Thinking based on race leads not only to phenomena but also to physical environments being linked to appearance and ethnicity. To avoid using the concept of race would be to reject a prime means of laying bare racialization and racial prejudice.

There can be little doubt that the Sweden Democrats mean white when they write 'of Swedish appearance'. The preoccupation with hair colour is significant. Swedes are blond. The people who according to the racist discourse do not belong in Sweden are black-haired. The derogatory term *svartskalle* (lit. black head) is documented from 1977, but in recent years has begun to be used by people from immigrant backgrounds in order to wrench it from the hands of the racists.<sup>21</sup>

The close relationship between Swedishness and whiteness is evident in the invisibility of non-white Swedishness. Swedes who are not white are defined by white, normalizing society as belonging to other ethnicities and cultures. In this respect, Sweden differs from many other countries. Although Britishness, Frenchness, or Americanness is primarily white, for everyone except racists these countries see no contradiction between nationality and colour.

Den första idén till denna studie fick jag 2003 strax efter hemkomsten från en tvåårig vistelse i USA. De svenska diskussionerna om integration lät väldigt märkliga i mina öron. Inte minst tycktes mig föreställningen, som ofta torgfördes, att Sverige gått från att vara monokulturellt till mångkulturellt vara djupt problematisk. Efter en andra vistelse i Amerika 2005–2006 skärptes känslan av obehag. Denna gång hade jag bott i hjärtat av de svenska immigrantbygderna, Minneapolis, och bland annat forskat om vithet i relation till skandinaviska immigranter.

Kapitlen som följer i föreliggande bok följer både en kronologisk och en tematisk struktur, i syfte att undersöka såväl förändringar över tid som i olika typer av material. Forskningsområden som museer, landskapsbilder, porträtt, design och arkitektur har valts för att de förmodas ha bidragit till producera vithet och föreställningar om vad som är svenskt. Men också för att de erbjuder olika angreppssätt, olika utmaningar till de vithetsteoretiska perspektiven. Av samma skäl spänner källmaterialet från högt värderade kulturella uttryck, som antika skulpturer, oljemålningar på konstmuseer och designikoner, till populärkultur i form av bland annat vykort, reklam och tv-serier.

Fallstudierna har valts för att de bedömts vara metodiskt och teoretiskt utmanande genom att inte vara iögonfallande och i liten grad beforskade sedan tidigare. De har också valts utifrån några poler i mitt liv: främst Göteborg och Stockholm men även i någon mån Gotland. Texten är en pendlingsrörelse mellan dessa platser, precis som mycket av mitt vuxna liv varit.

#### TWO COUNTRIES, TWO CITIES—AND ONE ISLAND

The kernel of the idea for this study came to me in 2003, shortly after returning home from a two-year stay in the US. The Swedish debates about integration sounded very strange to my ears. At the very least, it seemed to me to show that the idea constantly trotted out that Sweden has gone from being monocultural to multicultural is deeply problematic. A second stay in America in 2005–2006 increased my disquiet. This time I had been living in the heart of the Swedish immigrant community, Minneapolis, and among other things had done research on whiteness in relation to Scandinavian immigrants.

The essays that follow here adhere to both a chronological and a thematic structure, in order to examine both change over time and in different types of materials. Areas of study such as museums, landscape paintings, portraits, architecture, and design have been chosen because they are believed to have helped produce whiteness and notions of Swedishness—but also because they offer different approaches, different challenges to the whiteness of the theoretical perspectives. For the same reasons, the source material has been taken from everything from treasured cultural expressions, such as ancient sculptures, oil paintings in art museums, and design icons, to popular culture in the form of postcards, advertisements, television serials, and the like.

The case-studies have been chosen for the methodological and theoretical challenges they seemed to pose by being inconspicuous and little researched. They have also been chosen because they reflect some of the poles in my life: mainly the cities of Gothenburg and Stockholm, but also to some extent the Baltic island of Gotland. The text oscillates between these sites, just as I have done for much of my adult life.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY CHARLOTTE MERTON

1. Catrin Lundström, *Svenska latinas. Ras, klass och kön i svenskhetens geografi*, diss. Stockholm 2007.
2. Niklas Orrenius, "Billström kovänder om reform", *Dagens Nyheter* 2013-03-18.
3. Helena Ekinge och Ola Westerberg, "Romskt par häktat för kidnappning", *Tidningarnas Telegrambyrå* 2013-10-21.
4. Qaisar Mahmood, *Jakten på svenskheten*, Stockholm 2012, s. 20–21.
5. "Sverige är inte längre en monokultur" (min kursivering). Gertrud Sandqvist, "Människan har inte rötter. Hon har fötter", *Moderna-utställningen 2010 2 okt–9 jan*, Stockholm 2010, s. 42.
6. <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1637&artikel=5484397>, 2013-03-25.
7. Martin A Berger, *Sight Unseen: Whiteness and American Visual Culture*, Berkely 2005; Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* hösten 1975 s. 6–18; John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990.
8. Aleksander Motturi, *Etnotism. En essä om mångkultur, tyvärr och begärer efter mening*, Göteborg 2006.
9. För en diskussion om mellanförsäkap, och "mixed race studies", se: Daphne Arbouz, "Vad betyder det att inte känna sig hemma där man är född och uppuxen? Om mellanförsäkap i dagens Sverige", *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, red. Fataneh Farahani, Tobias Hübinette, Helena Hörfeldt och René León Rosales, Stockholm 2012, s. 16.
10. Irene Molina, "Om föreställd vithet, systerligt medlidande och nya husbyggen", *Tidskrift för genusvetenskap* nr 1–2 2010, s. 81.
11. Ruth Frankenberg, *Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism*, Durham 1997, s. 1, översatt i Ahmed 2011, s. 203.
12. Ruth Frankenberg, *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis 1993, s. 6.
13. Fataneh Farahani, Tobias Hübinette, Helena Hörfeldt och René León Rosales, *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Stockholm 2012, s. 16.
14. Frankenberg 1993, s. 236–237.
15. Pieterse 1992, s. 212.
16. Orvar Löfgren, "Nationella arenor", *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*, Stockholm 1993, s. 85.
17. Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA*, del 1, Hedemora/Möklinta 2008, s. 161–180.
18. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, s. 53.
19. <http://www.dagensmedia.se/nyheter/tv/article3414696.ece>, 2012-03-18.
20. Se vidare: Paulina de los Reyes och Diana Mulinari, *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlikhetens landskap*, Stockholm 2005, s. 59–61.
21. SAOB, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> 2013-04-18: *Dagens Nyheter* 1977-07-03, s. 5.

## NOTES

1. Catrin Lundström, *Svenska latinas: Ras, klass och kön i svenskhetens geografi*, diss. Stockholm University, Stockholm 2007.
2. Niklas Orrenius, 'Billström kovänder om reform', *Dagens Nyheter* 19 March 2013.
3. Helena Ekinge och Ola Westerberg, 'Romskt par häktat för kidnappning', *Tidningarnas Telegrambyrå* 21 October 2013.
4. Qaisar Mahmood, *Jakten på svenskheten*, Stockholm 2012.
5. 'Sweden is no longer a monoculture' (my emphasis). Gertrud Sandqvist, 'Människan har inte rötter. Hon har fötter', *Moderna-utställningen 2010 2 okt–9 jan*, Stockholm 2010, p. 42
6. <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1637&artikel=5484397>, 25 March 2013.
7. Martin A. Berger, *Sight Unseen: Whiteness and American Visual Culture*, Berkeley 2005; Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, autumn 1975, pp. 6–18; John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990.
8. Aleksander Motturi, *Etnotism: En essä om mångkultur, tyvärr och begärer efter mening*, Gothenburg 2006.
9. For a discussion of 'betweenship', and 'mixed race studies', see: Daphne Arbouz, 'Vad betyder det att inte känna sig hemma där man är född och uppuxen? Om mellanförsäkap i dagens Sverige', in *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, eds. Fataneh Farahani, Tobias Hübinette, Helena Hörfeldt, and René León Rosales, Stockholm 2012, p. 16
10. Irene Molina, 'Om föreställd vithet, systerligt medlidande och nya husbyggen', *Tidskrift för genusvetenskap* no. 1–2, 2010, p. 81.
11. Ruth Frankenberg, *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*, Durham 1997, p. 1, quoted in Ahmed 2011, p. 203.
12. Ruth Frankenberg, *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis 1993, p. 6.
13. Farahani, Hübinette, Hörfeldt, and León Rosales 2012, p. 16.
14. Frankenberg 1993, pp. 236–237.
15. Pieterse 1992, p. 212.
16. Orvar Löfgren, 'Nationella arenor', *Försvenskningen av Sverige: Det nationellas förvandlingar*, Stockholm 1993, p. 85.
17. Jeff Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA*, vol. 1 Hedemora/Möklinta 2008, pp. 161–180.
18. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, p. 53.
19. <http://www.dagensmedia.se/nyheter/tv/article3414696.ece>, 18 March 2012.
20. See also: Paulina de los Reyes and Diana Mulinari, *Intersektionalitet: Kritiska reflektioner över (o)jämlikhetens landskap*, Stockholm 2005, pp. 59–61d
21. SAOB, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, 18 April 2013; *Dagens Nyheter* 3 July 1977, p. 5.



Fig. 25

Martin Hoffman, holländsk, *Porträtt av Linné*, 1737, olja på duk, 180 x 95 cm, Linnémuseet, Uppsala. Foto: Sören Hallgren.

I Martin Hoffmans porträtt avbildas Carl von Linné iförd den sydsamiska vinterdräkt som han förvärvade under sin resa till Lappland 1734. Porträttet finns i tre versioner.

Martin Hoffman, Dutch, *Portrait of Linnaeus*, 1737, oil on canvas, 180 x 95 cm, Linnaeus Museum, Uppsala. Photo: Sören Hallgren.

In Martin Hoffman's portrait, Carl Linnaeus is wearing the South Sami winter jacket he had acquired during his trip to Lapland in 1734. There are three known versions of the portrait.

Fig. 26

Pehr Hilleström d. ä., svensk 1732–1816, *Inre galleriet i Kongl. Museum, Stockholms slott*, 1796, olja på duk, 86 x 120 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gåva enligt testamente 1873 av Karl XV, NM NMRbg 41. Foto: Nationalmuseum.

Pehr Hilleström the Elder, Swedish 1732–1816, *The Inner Gallery of the Royal Museum at the Royal Palace, Stockholm*, 1796, oil on canvas, 86 x 120 cm, Nationalmuseum, Stockholm, gift according to will of Karl XV 1873, NM NMRbg 41. Photo: Nationalmuseum.





Fig. 27

Johannes Jaeger, tysk 1832–1908, *Gustav III:s skulptursamling på Stockholms slott*, 1864, fotografi, Stockholms stadsmuseum, Fa 34253.

Johannes Jaeger, German 1832–1908, *Gustav III:s Sculpture Collection at the Royal Palace, Stockholm*, 1864, photograph, Stockholm City Museum, Fa 34253.

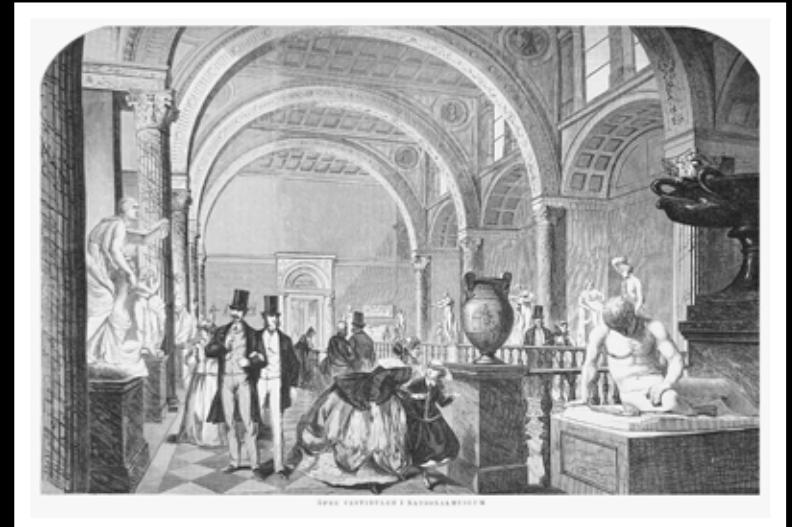


Fig. 28

Övre vestibulen i Nationalmuseum, Stockholm, xylografi ur *Ny Illustrerad Tidning* nr 42 1867, s. 333.

*Upper hall of Nationalmuseum, Stockholm*, xylograph in *Ny Illustrerad Tidning* no. 42 1867, p. 333.



Fig. 29

Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Söndagsafton i en dalstuga*, 1860, olja på duk, 88 x 117 cm, Nationalmuseum, Stockholm, övertagande 1866 från Kongl. Museum (inköp 1860), NM 992. Foto: Nationalmuseum.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–1891, *Sunday Evening in a Farmhouse in Dalarna*, 1860, oil on canvas, 88 x 117 cm, Nationalmuseum, Stockholm, takeover from the Royal Museum in 1866 (purchased in 1860), NM 992. Photo: Nationalmuseum.

ANTIKVITT

Till de allra vitaste av västerländska institutioner hör konstmuseet.<sup>1</sup> Inte främst för att det framför allt har ställt ut vit, västerländsk konst utförd av manliga konstnärer i traditionella tekniker. Hypotesen för detta kapitel är att konstmuseets vithet primärt bottnar i att det konstruerar såväl den vita konsten som den vita kroppen som norm, och genom sina praktiker instiftar, upprättar och reproducerar vithet. Att konstmuseet dessutom ofta bokstavligen är exteriört och interiört vitt är inte utan betydelse i sammanhanget. Dess arkitektoniska utformning och sättet som konsten installeras i det, hänger historiskt och ideologiskt samman.

Att många av 1800-talets museer uppfördes som vita tempel är ett uttryck för en medveten symbolik. Under 1800-talet framhölls antikens Grekland som konstens ursprung och ideal. Antikens greker uppfattades som förfäder till samtidens museibyggar. Kulturen de skapade sågs som ett uttryck för vita värden som demokrati, vetenskap och urbanitet. Antikens konst hade människan som mått och medel, och var bokstavligen marmorvit, åtminstone i 1800-talets förståelse av den. Tecken på att stenen i såväl skulptur som arkitektur varit bemålad i bjärt färger, förgyllt och patinerad med bland annat bivax har endast långsamt, mycket långsamt, vunnit acceptans bland konsthistoriker. Så sent som för tjugoem år sedan, när jag gick grundutbildningen i konstvetenskap, förnekade min lärare detta å det bestämdaste.

ANTIQUE WHITE

Of all the Western institutions, perhaps few are quite so white as museums of art,<sup>1</sup> but not because they have mainly exhibited white, Western art, executed by male artists using traditional techniques. The hypothesis of this essay is that art museums' whiteness springs primarily from their construal of both white art and the white body as the norm, and their praxis of instituting, establishing, and reproducing whiteness. The fact that museums of art are also often literally white, inside and out, is not without significance in this context. Their architecture and the way they display art are historically and ideologically linked.

That many of the nineteenth-century museums were built as white temples was an expression of a conscious symbolism. In the nineteenth century, ancient Greece was held up as the origin and ideal of art. The ancient Greeks were thought of as the forerunners of the contemporaneous museum builders. The culture they created was seen as an expression of white values such as democracy, science, and sophistication. Ancient art took its norms and forms from the human body, and was quite literally marble-white, at least in the nineteenth-century understanding of it. The evidence that stone in both sculpture and architecture was painted in gaudy colours, gilded, and patinated for example with beeswax has only slowly—very slowly—gained acceptance among art historians. As recently as twenty-five years ago, when I did an undergraduate course in art history, my lecturer flatly denied it.

It was at around this time, the late 1980s, that the first texts were published that revisited notions of white antiquity from a postcolonial perspective. The most influential was Martin Bernal's three-volume *Black*

Det var just vid denna tid, i slutet av 1980-talet, som de första texterna publicerades som granskade föreställningarna om den vita antiken ur ett postkolonialt perspektiv. Mest inflytelserik var Martin Bernals tre volymer om *Black Athena* som argumenterar för att den grekiska kulturen har sina rötter i det svarta Afrika. Oavsett om Bernal har rätt eller ej visade den hätska debatten att han rörde vid en känslig punkt i den västerländska självförståelsen.<sup>2</sup>

I den första volymen av *Black Athena* från 1987, med undertiteln *The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, för Bernal utförliga historiografiska diskussioner om skiftet i synen på Grekland, Egypten och Fenicien under det tidiga 1800-talet. Antikens greker trodde att de i det förgångna hade varit koloniserade av Egypten och Fenicien. Denna uppfattning rådde fram till 1800-talet när den gradvis ersattes av en ny modell. Enligt denna var ursprunget till den grekiska högkulturen i stället att indoeuropeiska stammar trängde in i Grekland norrifrån. Detta hängde samman med politiska förändringar i samtidens, inte med interna vetenskapliga krav. Den doriska invasionen av Peloponnesos var i grunden europeisk i 1800-talets ögon.<sup>3</sup> Det var helt enkelt omöjligt för 1800-talets européer att se vad man uppfattade som sitt ursprung, som ett resultat av semitskt och afrikanskt inflytande. Ju mer samtidens beundrade grekerna, skriver Bernal, desto mindre respekterade man deras egen historieskrivning.<sup>4</sup>

I det rastänkande som började växa fram i Europa under 1700-talet, och som påverkades av slavhandel och kolonialism, framstod rasblandning som något negativt. Samtidigt började kultur och ras alltmer uppfattas som sammanhängande. Nyskapande kulturer måste vara rasmässigt homogena. Det fanns därför starka incitament för att vilja uppfatta antikens greker som renrasiga. I synnerhet ville man hålla det svarta Afrika, från vilket man hämtade slavar, så långt bort som möjligt från den europeiska civilisationen.<sup>5</sup>

Den första generationen konstmuseer framställde och tog sambandet mellan folk och kultur för givet, vilket styrde ordnandet av samlingarna efter kronologi och nationalitet. Att främst vita nationer inkluderades i konstmuseet är avhängigt antagandet om den vita rasens kulturella, intellektuella och moraliska överlägsenhet.

Under romantiken blandas Johann Friedrich Blumenbach och Carl von Linnés raskategorier med språkforskningens modell av den indoeuropeiska språkfamiljen och Charles-Louis de Secondat

*Athena*, which argues that Greek culture had its roots in black Africa. Whether Bernal was right or not, the rancorous debate that ensued showed that he had hit a nerve in Western self-understanding.<sup>2</sup>

In the first volume of *Black Athena* from 1987, subtitled *The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Bernal presented a detailed historiographical disquisition on the shift in perceptions of Greece, Egypt, and Phoenicia seen in the early nineteenth century. The ancient Greeks believed that in the past they had been colonized by Egypt and Phoenicia. This view prevailed until the nineteenth century, when it was gradually replaced by a new model in which the origins of Greek high culture were instead traced to Indo-European tribes that arrived in Greece from the north. This was connected to contemporaneous political change, not the internal logic of scholarly advance. The Dorian invasion of the Peloponneses was, to nineteenth-century eyes, fundamentally European.<sup>3</sup> It was simply impossible for nineteenth-century Europeans to acknowledge that what they liked to think of as their origins were a result of Semitic and African influences. The more their contemporaries admired the Greeks, wrote Bernal, the less they respected their own history.<sup>4</sup>

In the racial thinking that had begun to emerge in Europe in the eighteenth century in the wake of the slave trade and colonialism, racial mixing was held to be miscegenation—something negative. At the same time, culture and race were increasingly perceived as being interrelated. Innovative cultures, it was felt, had to be racially homogeneous. There was therefore a strong incentive behind their willingness to understand the ancient Greeks as purebred. In particular, they wanted to keep black Africa, their source of slaves, as distant as possible from European civilization.<sup>5</sup>

The first generation of art museums took the resulting relationship between people and culture for granted, which determined the arrangement of their collections according to chronology and nationality. The fact that it was generally white nations that were included in the museums' exhibits reflects the white race's presumed cultural, intellectual, and moral superiority.

Romanticism brought with it an amalgam of Johann Friedrich Blumenbach's and Carl Linnaeus' racial categories, the philological model of the Indo-European language family, and Charles-Louis de Secondat Montesquieu's climate theory. This took many diverse forms, but there was a shared tendency to see the white race as having been hardened by a harsh climate. Meanwhile, aesthetic considerations lay behind

---

Montesquieus klimatlära. Detta tog sig många olikartade uttryck men en vanlig tendens var att se den vita rasen som härdad av ett strängt klimat. Blumenbach införde beteckningen kaukasier utifrån estetisk grund, han tyckte sig se den renaste, vita rasen i Kaukasiens bergstrakter.

Samtidigt som konstens historia kunde beskrivas som en utveckling, knöts den under 1800-talet till föreställningen om folket som en oföränderlig faktor. I kulturen, och kanske allra främst i traditionella sånger och sagor, kommer folkets sanna röst till uttryck. Det blev i detta perspektiv mindre intressant att skriva historia där kulturers utveckling sågs som en följd av påverkan av yttre, främmande krafter.

Inte bara konstens utan även vetenskapens historia vitmålates. När ett nytt vetenskapligt paradigm växte fram under 1600-talet var det den egyptiska matematiken och filosofin som sågs som ursprunget, inte minst av Isaac Newton.<sup>6</sup> Grekland var inte vetenskapens födelseplats utan en miljö där delar av den egyptiska vetenskapen hade överlevt. Högaknningen av Egypten medförde också att många länge uppfattade dess befolkning och kultur som huvudsakligen vita. 1800-talets betoning av Grekland som kulturens vagga utgör alltså ett kraftigt brott mot den tidigare europeiska idéhistorien.

Bernal anger två huvudsakliga skäl till varför Egypten försvann i kulisserna. Det första har att göra med landets ambivalenta rastillhörighet i norra Afrika. Grekland kunde enklare identifieras som platsen för den vita rasens ”barndom”. Det andra är den Egyptiska kulturens långa och stabila historia som ger ett intryck av något statiskt och sterilt på kant med 1800-talets ideal om obeveklig progression.<sup>7</sup>

Under 1800-talet blev sålunda Grekland filosofins, vetenskapens och kulturens födelseplats. En skarp gräns drogs både geografiskt och kronologiskt till andra Medelhavskulturer, samtidigt som ett rasideologiskt tänkande blev en grundläggande matris för forskningen. Antikens greker förklarades vara ett ariskt folk, till skillnad från sina asiatiska, semitiska och afrikanska grannar i öster och söder. Likheter mellan det grekiska språket och egyptiskan och fenikiskan avfärdades, liksom möjligheterna till påverkan och inspiration inom vetenskap och kultur. I sin mest extrema form framställdes den grekiska kulturen som autokton. Detta är i detta perspektiv som det stora engagemanget i det grekiska frihetskriget 1821–1829 kan förstås. De filhellenska strömningarna var starka över stora delar av

---

Blumenbach's coining of the term Caucasian: he thought he had identified the purest of the white race in the Caucasus Mountains.

While the history of art could be described as one of linear development, over the course of the nineteenth century it became bound up with the notion of the whole nation as a constant factor. It was in culture, and perhaps most particularly in traditional songs and stories, that the people's true voice was to be heard. From this perspective, it became less interesting to write a history in which cultural development was seen to result from the influence of external, alien forces.

And it was not only the history of art; the history of science too was whitened. When a new scientific paradigm emerged in the seventeenth century, it was thought, not least by Isaac Newton, to have originated in Egyptian mathematics and philosophy.<sup>6</sup> Greece was not the birthplace of science, but an environment in which the vestiges of Egyptian science had survived. The esteem in which Egypt was held also meant that its people and culture were widely and long understood to have been predominantly white. The nineteenth-century emphasis on Greece as the cradle of culture thus represented a significant breach with the earlier European history of ideas.

Bernal cites two main reasons why Egypt vanished from the scene. The first had to do with the country's ambivalent racial origins in northern Africa, while Greece was more readily identified as the site of the white race's ‘infancy’. The second was that Egyptian culture's long, stable history gave the impression of something static and sterile, at odds with the nineteenth-century ideal of relentless progress.<sup>7</sup>

Thus it was that in the nineteenth century Greece became the birthplace of philosophy, science, and culture. A sharp distinction was drawn both geographically and chronologically between it and other Mediterranean cultures, while racist thinking became a fundamental matrix for academic research. The ancient Greeks were declared to have been an Aryan people, unlike their Asian, Semitic, and African neighbours to the east and south. Similarities between the Greek language and Egyptian and Phoenician were dismissed, as was the likelihood of there having been influence and inspiration in science and culture. In its most extreme form, Greek culture was depicted as autochthonous. This is the perspective in which the popular sympathy for the Greek cause in the War of Independence of 1821–1829 should be understood. Philhellenic currents were strong across much of Europe and the US. The Turkish

Europa och i USA. De turkiska anspråken på Grekland uppfattades som ett angrepp på hela västerlandet. Dorerna sågs under 1800-talet alltmer som arier. Inte minst folket i Sparta ansågs ha varit starkare och ädlare än det vekare joniska folket. Detta bildar bakgrund till den starka identifikation med dorerna som senare utvecklades i Nazityskland.

Medan uttryck som ”redan de gamla grekerna...” pekar ut antikens Grekland som framåtsyftande, förbinds Egypten med en (ut)död kultur, med dunkla dödsritualer, sarkofager, pyramider och mumier. Egypten var mystiskt och fascinerande, men en återvändsgränd i historien, precis som hela Afrika. Den egyptiska konsten och arkitekturen har häri genom fått en ambivalent position i konsthistorien. Sedd som återvändsgränd hamnar den i samma fack som andra utomeuropeiska högkulturer, den blir inte integrerad i den konsthistoriska utvecklingshistorien. I konstmuseer visas ofta den grekiska antiken i ljusa rum som förstärker upplevelsen av vithet, medan egyptisk konst utsätts med dramatisk belysning i mörka rum.

65

---

claim to Greece was perceived as an attack on the entire West. Over the course of the nineteenth century, the Dorians were increasingly thought of as Aryans. The people of Sparta in particular were considered to have been stronger and nobler than the weaker Ionian people. This was the background to the strong identification with the Dorians that later developed in Nazi Germany.

While phrases such as ‘as early as the ancient Greeks’ reinforced the impression that ancient Greece was forward-looking, Egypt was linked to a death culture, if not a dead culture, with obscure death rites, sarcophagi, pyramids, and mummies. Egypt was mysterious and fascinating, but a historical dead end, just like the whole of Africa. Egyptian art and architecture thus still enjoys an ambivalent position in art history. Being a dead end, it can be pigeonholed with the other advanced non-European cultures; it has not been integrated into the standard run of art history. In museums of art, Greek antiquities are often displayed in bright rooms that enhance the impression of whiteness, while Egyptian art is staged with dramatic lighting in dark rooms.

---

#### WINCKELMANN'S VITA KROPPAR

(Åter)upptäckten av den grekiska antika kulturen är starkt förknippad med Johann Joachim Winckelmann (1717–1768). Genom honom förflyttades fokus från Rom och den latinska kulturen till Grekland, även om han själv aldrig kom dit utan byggde sina studier på vad som fanns att se i Italien. Han hade som bibliotekarie i Dresden skaffat sig djupgående kunskaper om antika kulturer. Strax innan att han reste till Rom 1755–1756 publicerades hans *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst*. Knapp tio år senare, 1764, utkom hans mest betydande verk, *Geschichte der Kunst des Altertums*. Sistnämnda är ett komplext och omfattande verk som inte låter sig sammanfattas på något enkelt sätt. Centrala delar av de båda volymerna kretsar kring den klassiska grekiska konsten under 400-talet f.Kr., vilken Winckelmann uppfattade som en höjdpunkt i konsthistorien.

64

#### WINCKELMANN'S WHITE BODIES

The (re)discovery of ancient Greek culture is strongly associated with Johann Joachim Winckelmann (1717–1768). It was because of him that the focus shifted from Rome and Latin culture to Greece, although he himself never went there, and instead based his studies on what there was to see in Italy. As a librarian in Dresden, he had acquired a profound knowledge of ancient cultures. Just before he visited Rome, in 1755–6 he published his *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst* (‘Thoughts on the imitation of Greek works in painting and sculpture’). Then, barely a decade later in 1764, he published his most important work, *Geschichte der Kunst des Altertums* (‘History of ancient art’). This latter is a complex, wide-ranging work that does not lend itself to easy summary. The key elements of both works revolve around classical Greek art in the fifth century BC, which Winckelmann saw as an apogee in the history of art.

---

*Geschichte der Kunst des Altertums* kan läsas både som en konsthistoria och som en traktat om konstens natur. Till skillnad från äldre litteratur om konst står inte konstnärerna i centrum. Winckelmann fokuserar på större skeenden. Med Winckelmann blir skulpturen den viktigaste konstformen, även om han också för långa diskussioner om måleri och litteratur. Han beklagade att så mycket av måleriet gått förlorat att det inte gick att ha en klar uppfattning om det, men förmodade att antikens måleri nått en minst lika hög nivå som skulpturen. Genom konsten förknippas föreställningar om (den grekiska) kroppen med estetik och vithet. I Grekland fanns de bästa förutsättningarna för konsten. Genom klimat, kost och träning formades sköna kroppar utifrån ett gynnsamt råmaterial. Sven-Olov Wallenstein understryker dock att Winckelmann inte såg den grekiska konsten som naturalistisk. Tvärtom inspirerades konstnärerna att i sina verk överskrida perfektionen mot schönhetens idé.<sup>8</sup>

För Winckelmann hängde schönheten och den estetiska njutningen intimt samman med gestaltandet av den nakna manliga, idealna kroppen.<sup>9</sup> Han såg också ett samband mellan sitt eget folks schönheitsbegrepp och de antika grekernas. Tyskland skulle bli det nya Hellas även om samtidens tyska kroppar inte kunde mäta sig med grekernas. Men även i den moderna världen finns det vackra kroppar, enligt Winckelmann, även om han inte sett dem själv. Reseberättelserna vittnar om georgiernas och kabardiernas schönhet, noterar han och utnämner Georgien till: ”De sköna människornas land”<sup>10</sup>.

För Winckelmann stod antikens Grekland för ungdom, schönhet och frihet. Kontrasten till Egypten är knivskarp. Den egyptiska konsten kunde aldrig nå de höga höjderna på grund av att förutsättningarna var usla. Egyptierna var hjulbenta och plattnästa. Klimatet var ofördelaktigt och folket hade ett pessimistiskt sinnelag. Den egyptiska kulturen representerade ett tidigare, märkligt stillastående, stadium i människans utveckling.<sup>11</sup>

Winckelmann delade i stor utsträckning tidens dominerande syn på raser och kultur, men ansåg att det fanns en absolut schönhet som var oberoende av kulturella skillnader och klimatpåverkan. Denna schönhet återfinns i den ideala, vita, grekiska kroppen som ägde en perfekt form. Andra rasers kroppar visar upp tillkortakommanden som beror på miljöns inverkan. De grekiska kropparna har emellertid formats under optimala kulturella och klimatmässiga förutsättningar

*Geschichte der Kunst des Altertums* can be read both as art history and as a treatise on the nature of art. Unlike the older literature, the focus is not on individual artists. Winckelmann instead concentrated on major events. For him, sculpture was to be the most important art form, even though he also included lengthy discussions of painting and literature. He regretted that so many paintings had been lost that it was impossible to obtain a clear sense of their achievement, but he assumed that ancient painting reached at least the same level as ancient sculpture. Through art, notions of the (Greek) body were associated with aesthetics and whiteness. The best conditions for the creation of art were to be found in Greece. Climate, diet, and exercise all shaped graceful bodies from a promising raw material. However, as Sven-Olov Wallenstein has pointed out, Winckelmann did not see Greek art as naturalistic; on the contrary, to his mind artists were inspired to go beyond perfection in their work, to strive for the ideal of beauty.<sup>8</sup>

For Winckelmann, beauty and aesthetic enjoyment were intimately bound up with the shaping of the naked, male, ideal body.<sup>9</sup> He also saw a connection between his fellow Germans' concept of beauty and the ancient Greeks'. Germany would be the new Hellas, and although the German bodies of his day could not measure up to those of the Greeks, yet even in the modern world beautiful bodies did exist, according to Winckelmann, although he had not seen any himself. Travel stories testified to the beauty of the Georgians and Kabardians, he noted, and he went on to hail Georgia as ‘the land of beautiful people’.<sup>10</sup>

For Winckelmann, ancient Greece stood for youth, beauty, and freedom. The contrast to Egypt could not have been more striking. Egyptian art had never been able reach the same heights because the conditions under which it was produced were miserable: the Egyptians were bow-legged and flat-nosed, the climate was unfavourable, and its people were of a pessimistic disposition. Egyptian culture represented an earlier, oddly static stage in human development.<sup>11</sup>

Winckelmann largely shared the day's dominant views on race and culture, but believed that there was an absolute beauty that was independent of cultural differences and climate. This beauty was to be found in the ideal, white, Greek body in its perfect form. Other the bodies of other races could not measure up because of the ravages of their environment. Greek bodies, however, had been formed under optimum cultural and climatic conditions, and were thus the nearest possible to the ideal form that God had once created.<sup>12</sup>

och befinner sig därmed närmast den ideala form som Gud en gång skapade.<sup>12</sup>

Vit hudfärg får kroppen att framstå som skönare, skriver Winckelmann, eftersom vitt reflekterar mer ljus och därfor är lättare att uppfatta. En kropp blir därfor vackrare ju vitare den är, men Winckelmann uppger i samma andetag att färg kan bidra till skönheten. Han exemplifierar med såväl morer som antika skulpturer i grön och svart basalt.<sup>13</sup> Det utrymme för diskussion som finns hos Winckelmann i synen på den vita kroppens skönhet kom att försvinna i 1800-talets reception av hans texter. Det upprättades allt starkare kopplingar mellan den vita rasens moraliska, politiska och ekonomiska överhöghet och föreställningar om den vita kroppens skönhet och perfektion.

#### LINNÉ OCH DE VITA VIDDERNA

Även för Carl von Linné (1707–1778) var det visuellt noterbara hos kropparna viktigt, men av andra skäl än för Winckelmann. I sin iver att kategorisera och katalogisera allt, kom han även att intressera sig för människan. Linné använder inte ras om människan, utan talar om variationer. Rasbegreppet gällande människor inrättades först 1777 av Linnés efterföljare och kritiker Georges-Louis Leclerc de Buffon. Linné var emellertid den förste att inordna människan i ett biologiskt klassificeringssystem utan förbehåll.<sup>14</sup> *Systema Naturae* (1735–) omfattar i princip hela naturen och människan utgör här inte något undantag från andra varelser.

I den tionde upplagan av *Systema Naturae* (1758) införs klassen *Mammalia* (däggdjur) och ordningen *Primates* under vilken människan inordnas i arten *Homo sapiens*. Linné sysselsatte sig en del med förekomsten av andra människoarter, nattmänniskan *Homo troglodytes* (nocturnus) och svansmänniskan *Homo caudatus* (Lucifer Aldrovandi) samt under en kortare tid *Homo lar*, baserade på folketro och mindre tillförlitliga reserapporter. Därtill upptas en, enligt Gunnar Broberg, typisk linneansk antites till *Homo sapiens*: vildmänniskan med

---

White skin makes the body appear more beautiful, wrote Winckelmann, because white reflects more light and therefore is more easily seen. The body therefore becomes more beautiful the whiter it is, but he said in the same breath that colour could contribute to beauty. As examples, he pointed to both Moorish and ancient sculptures in green and black basalt.<sup>13</sup> The catholicity evident in Winckelmann's view of the beauty of the white body was to disappear in the nineteenth-century reception of his texts. Instead, ever stronger links were found between the white race's moral, political, and economic superiority and notions of the beauty and perfection of the white body.

---

#### LINNAEUS AND THE GREAT WHITE OPEN SPACES

What was true of Winckelmann was also true of Carl Linnaeus (1707–1778), although for different reasons: that which was visually apparent about the body was important. In his zeal to categorize and catalogue everything, Linnaeus became interested in human beings. He did not use race to refer to mankind, but instead wrote of variations. The concept of race as applied to people was to come later, in 1777, coined by Linnaeus' follower and critic Georges-Louis Leclerc de Buffon. Linnaeus, however, had been the first to classify humans according to a full biological classification system.<sup>14</sup> His *Systema Naturae*, first published in 1735, covers all of Nature, and the human form, like that of all other creatures, not excepted.

The tenth edition (1758) introduced the class *Mammalia* (mammals) and the order *Primates*, within which humans were placed as the species *Homo sapiens*. Linnaeus busied himself with the existence of other human species: caveman, *Homo troglodytes* (or *nocturnus*); tail man *Homo caudatus* (Lucifer Aldrovandi); and for a brief time *Homo lar*, based on folklore and less reliable travel accounts. Additionally, according to Gunnar Broberg, there is a typical Linnaean antithesis to *Homo sapiens*: wild man, with the suffix *ferus*.<sup>15</sup> Wild man, by his existence, showed how thin the line was between human civilization and Nature. People in the eighteenth century were fascinated with tales of wild people who were found and brought to civilization. According to Linnaeus, they exhibited traits such as copious

tilläggsbeteckningen *ferus*.<sup>15</sup> Vildmänniskorna visade genom sin existens hur tunn gränsen mellan mänsklig civilisation och natur är. 1700-talet uppvisar en stor fascination för berättelser om vildmännskor som hittats och förts till civilisationen. Enligt Linné uppvisar de drag som kraftig kroppsbehåring, att inte kunna tala och att de ofta springer på både händer och fötter.<sup>16</sup>

*Homo sapiens* indelas i sin tur i fem varieteter utifrån fysiska egenskaper. I 1758 års upplaga är de i tur och ordning: 1) *Homo americanus*, 2) *Homo europaeus*, 3) *Homo asiaticus*, 4) *Homo afer* och 5) *Homo monstrosus*. Noterbart är att den sistnämnda beteckningen är tydligt väärderande till skillnad från de andras geografiska bestämningar. *Homo americanus* är Amerikas ursprungsbefolkning och tillskrivs färgen röd samt egenskaper som kolerisk, envis, glad och fri. Håret är svart, rakt och tjockt, näsan bred, ansiktet fräknigt och hakan nästan skägglös. *Homo europeus* är vit, med gult hår och blå ögon. Varieteten är ombytlig (listig), spetsfundig och uppfinningsrik. Hon klär sig enligt Linné i åtsittande kläder. *Homo asiaticus* är gul, med mörkt hår och mörka ögon. Hon är allvarsam, högdragen och girig. I Afrika återfinns *Homo afer*, som är svart med krulligt svart hår, tillplattad näsa och uppsvullna läppar. Kvinnorna har blygselflikar och mjölkunga bröst som hänger ned till knäna. Hon är slug, lat och obekymmersam. Slutligen införde Linné varieteten *Homo monstrosus* som omfattar bland andra hottentotter. Till denna grupp hörde även männskor som fötts missbildade.<sup>17</sup>

Linné blandar, som synes, biologiska karakteristika med kulturalla. Beskrivningarna av de mänskliga varietaterna blandar egenskaper som vi i dag skulle hämföra till religion, psykologi, politik och traditioner. Till och med modet blir ibland en del av beskrivningen av varieteten, som *Homo europeus* förkärlek till åtsittande kläder. Linné uppfattade tvivelutan sig själv som tillhörande denna varietet, men var själv inte alls glad åt att klä sig i trånga och obekväma plagg.

Den samiska kulturen gjorde ett outplånligt intryck på Linné under hans ungdomsresa i Lappland och han beskriver de samiska dräkterna som långt mer funktionella och bekväma än hans egna. Med sig hem från resan hade han bland annat en samedräkt som han 1737 bär i det enda monumentalporträtt som finns av den svenska vetenskapsmannen. Dräkten hängde tillsammans med andra samiska föremål i hans bostad och det är omvittnat att han använde den vid

Fig. 25

body hair and an inability to speak, and they often ran on both hands and feet.<sup>16</sup>

*Homo sapiens* he subdivided in turn into five varieties, according to their physical properties. In the 1758 edition they are listed in order, from (i) *H.s. americanus*, (ii) *H.s. europaeus*, (iii) *H.s. asiaticus*, and (iv) *H.s. afer*, to (v) *H.s. monstrosus*. Notably, the last is clearly evaluative, unlike the others, which are geographic determinations. *H.s. americanus* was the Native American, who was assigned the colour red and was characterized as choleric, stubborn, happy, and free. His hair was black, straight, and thick, his nose broad, his face freckled, and his chin almost beardless. *H.s. europaeus* was white, with yellow hair and blue eyes. Inconstant, this variety was cunning, subtle, and inventive. He dressed, according to Linnaeus, in tight clothing. *H.s. asiaticus* was yellow, with dark hair and dark eyes. He was serious, arrogant, and greedy. In Africa one found *H.s. afer*, who was black, with curly black hair, a flattened nose, and thick lips. The woman's labia and milk-heavy breasts hung down to her knees. She was cunning, lazy, and carefree. Lastly, Linnaeus introduced the variety *H.s. monstrosus*, which included the 'Hottentots'. This group also included people who were born with deformities.<sup>17</sup>

Linnaeus obviously mixed biological with cultural characteristics. His descriptions of the human varieties combine characteristics that we today would refer to as religion, psychology, politics, and tradition. Even dress is sometimes included in the variety's description, as with *H.s. europaeus'* penchant for close-fitting clothing. Linnaeus undoubtedly saw himself as belonging to this variety—although in fact he was not at all happy to dress in tight, uncomfortable clothes.

Sami culture had made an indelible impression on Linnaeus in his young days travelling in Lapland, and he described Sami dress as being far more functional and comfortable than his own. Among the things he brought back from the journey was a Sami *gákti*, or pull-over jacket, that in 1737 he was depicted wearing in the only monumental portrait of the Swedish scientist. It hung along with other Sami objects in his home, and it is known that he wore it on special occasions. He is also said to have joked, and he let his students try his 'Lapp skis'. The Sami were for Linnaeus a people from a golden age. 'Oh fortunate Lapp, who in the uttermost corner of the world, thus hidden, lives well, happy and innocent.'<sup>18</sup> The portrait, by Martin Hoffman, shows a man who has vested himself in the Other's ethnicity; a man who, to borrow Sara Ahmed's

högtidliga tillfällen. Han lär även ha jojkat ibland och låtit studenterna prova på att åka på ”lappskidor”. Samerna var för Linné ett guldåldersfolk. ”O lycklige lapp, som i världens yttersta hörn, sålunda i det fördolda lever väl, nöjd och oskuldsfull.”<sup>18</sup> Målningen, signerad Martin Hoffman, visar en man som ikläder sig den Andres etnicitet. En man som kanske, med Sara Ahmeds ord, vill bli den Andre, en idé som var under uppsegling under 1700-talet. Men att bli den Andre, genom att förflytta sig i tid eller rum, innebär samtidigt att skillnaden mellan jaget och den Andre tydliggörs. Linné kan utföra passagen därfor att han vet skillnaden. I vetskäpen om skillnaden upprätthålls överblicken och kontrollen. Däremot kan den Andre inte bli som Linné utan att ge upp sin skillnad. En skillnad som inte enbart markeras genom kläder och seder utan även den Andres kropp.<sup>19</sup> Till skillnad från Winckelmann handlar Linnés beskrivningar av kroppen om funktionalitet, inte om skönhet. Den samiska kroppen med sin, enligt Linné, krumma och hjulbenta gång, imponerade genom sin vighet och snabbhet.

1700-talets maskeradkultur lät överklassen ikläda sig roller som vilde, asiat och herde, utan att något blivande någonsin stod på spel. Allmogens dräkter var däremot starkt knutna till deras identitet och tradition. Under sina resor antecknade Linné noggrant klädernas utseende och bruk. Dräkten förknippas med kontinuitet och nationalitet, i motsats till modet som utplånar historiska och nationella skillnader. Det är främst genom kläderna som skilda folk kan identifieras, också för Linné. Detta synsätt håller i sig under första halvan av 1800-talet. Det är skillnader i kläderna, inte hos kropparna, som noteras av svenska utlandsresenärer. ”Olikheterna mellan alla dessa folkslag röjer sig först, för främlingen, genom klädesdrägten”, skriver exempelvis P U Kernal från det mångkulturella Gibraltar 1825. Skillnaderna tycks dock störst bland underklassen. ”[B]ildningen gifver människan nästan enehanda pregel i alla land”, antecknar konstnären Leonard Roos af Hjelmsäter 1836.<sup>20</sup> Den vita, moderne mannen befinner sig ständigt i rörelse, oberoende av tradition och regional hemvisst.

---

words, wanted to become the Other—an idea that was on the rise in the eighteenth century. Yet becoming the Other, by moving in time or space, also calls for the difference between the self and the Other to be clarified. Linnaeus could undergo that change because he knew the difference, and it is by telling the two apart that overview and control are maintained. On the other hand, an Other cannot be like Linnaeus without giving up all differences; differences that are not only marked by clothing and customs, but also by the Other’s body.<sup>19</sup> Unlike Winckelmann, Linnaeus’ descriptions of the body are concerned with functionality, not beauty. The Sami body, and what Linnaeus described as their stooped, bow-legged gait, was impressively agile and quick.

The eighteenth century’s masque culture saw the upper classes assume the roles of savage, Asian, or shepherd, without anything real ever being at stake. Peasant dress, however, was strongly associated with the wearer’s identity and traditions. During his travels, Linnaeus carefully noted clothing customs and appearance. It was mainly by their dress that different nations could be identified, and this was the case for Linnaeus too. This approach continued into the first half of the nineteenth century. It was the differences in dress, not body types, that were noted by Swedes travelling abroad. ‘The differences between all these peoples are first betrayed, to the stranger, by the apparel’, wrote Per Ulrik Kernal from multicultural Gibraltar in 1825, for example. The differences appear to have been thought greatest among the lower classes, however: ‘Breeding gives man almost the same appearance in every country’, noted the artist Leonard Roos af Hjelmsäter in 1836.<sup>20</sup> White, modern man is in constant motion, independent of tradition and regional origins.

---

#### WHITE BLOOD

1775 saw the publication of *Generis Humani Varietate Natura* by Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840), who the following year would become a professor of medicine in Göttingen. On the basis of a series of measurements, including of the skull, Blumenbach divided mankind into five races: Caucasian (white), Mongolian (yellow), Malay (brown),

1775 publicerades *Generis Humani Varietate Natura* av Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840), som följande år skulle bli professor i medicin i Göttingen. På basis av bland annat uppmätningar av kranier delade Blumenbach in människosläktet i fem raser: den kaukasiska (vita), den mongoliska (gula), den malajiska (bruna), den etiopiska (svarta) och den amerikanska (röda). Han föreställde sig att den kaukasiska rasen (ett begrepp han använde första gången i den tredje utgåvan 1795) var den mest högstående, ursprunget som de andra raserna degenererats från.

Det var alltså georgierna som Blumenbach uppfattade som den vitaste rasen. Han sade sig grunda uppfattningen på vetenskapliga undersökningar, men det fanns även en religiös underton. Det var på berget Ararat i södra Kaukasus (östra Turkiet) som Noaks ark ansågs ha strandat. Befolkningen där kunde därför förmodas avvika minst från Adam och Eva. Det var också tilltalande för Blumenbach att de renaste människorna kom från bergstrakter, inte från Nilens eller Eufrat och Tigris dalgångar.<sup>21</sup>

Blumenbach har stor betydelse för utvecklingen av vithetens ideologi under 1800-talet, men det är viktigt att notera några skiljaktigheter gentemot senare tiders tänkare. För det första finns ännu inte det biologiska utvecklingstänkandet. Raserna hos Blumenbach måste tänkas som variationer eller avvikelser från den första människa som en gång skapades av Gud. Kaukasier är också hos Blumenbach ett vidare begrepp än hur det senare skulle komma att användas. Under kaukasier inordnade han bland annat semiter och araber.

Störst betydelse för hur rastänkandet utvecklades till racism och tankar om vit överhöghet under 1900-talet har Joseph Arthur de Gobineau. I *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853–54, ‘An essay on the inequality of human races’), han stora civilisationers uppgång och fall med rasblandning. Han tänker sig att alla civilisationer alltid består av erövrare och erövrade, härskarfolk och besegrade folk, där det förstnämnda alltid är vitast. Härskarna är inte lika många som de underkuvade och som regel inte lika fruktsamma. Dessutom finns både attraktion och repulsion mellan raserna vilket på sikt leder till rasblandning. Varje civilisation

Ethiopian (black), and American (red). He imagined the Caucasian race (a term he coined for the third edition of 1795) to be the noblest, the *fons et origo* from which the other races had degenerated.

It was thus the Georgians who Blumenbach believed to be the whitest race. He said he had based his idea on scientific studies, but there was also a religious undertone. It was on Mount Ararat in the Southern Caucasus (in eastern Turkey) that Noah’s ark was believed to have come to rest. The local population could thus be expected to differ least from Adam and Eve. Further, the idea that the purest strain of mankind came from the mountains, not from the valleys of the Nile or Euphrates and Tigris, was something that appealed to Blumenbach.<sup>21</sup>

Blumenbach was of great significance for the development of the ideology of whiteness during the nineteenth century, but it is important to note the differences between him and later thinkers. Firstly, Blumenbach entertained little notion of biological development. His races should be thought of as variations; deviations from that first man who had been created by God. Further, Caucasian for Blumenbach was a much broader concept than it would later become; in its ranks one finds Semites and Arabs, among others.

The greatest impact on how racial thinking evolved into racism and the idea of white supremacy during the twentieth century was had by Joseph Arthur de Gobineau. In his *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853–54, ‘An essay on the inequality of human races’), he explained the rise and fall of the great civilizations in terms of miscegenation. He argued that all civilizations always consist of conquerors and conquered, a master race and the vanquished, where the former are always the whitest. The master races are not as numerous as the subjugated, and as a rule not as fertile. In addition, there are both attraction and repulsion between the races, which eventually leads to miscegenation. Each civilization thus bears the seeds of its own destruction, which comes when white blood has been diluted too much. Other races thus constitute a real threat to Western civilization—something that the Nazis would later appropriate. Gobineau himself was a pessimist. Miscegenation was inevitable. Ever since classical antiquity, there had been no unmixed white people, and with simple statistics taken from the Bible’s chronology, Gobineau proved to his own satisfaction that in about six or seven thousand years, all humanity would perish as a result of the depletion of the white blood.

bär sålunda på fröet till sin egen undergång, när det vita blodet späts ut alltför mycket. Andra raser utgjorde sålunda ett reellt hot mot den västerländska civilisationen, något som senare nazisterna kom att ta fasta på. Gobineau själv var pessimist. Rasblandning var oundvikligt. Efter antiken har det inte funnits något oblandat vitt folk och med enkel statistik utifrån Bibelns tideräkning tyckte sig Gobineau kunna visa att om sex till sju tusen år kommer hela mänskligheten att gå under till följd av uttunningen av det vita blodet.

Det finns enligt Gobineau tre huvudsakliga raser, den vita, den gula och den svarta. Alla stora civilisationer var enligt Gobineau resultat av vita erövringar: den egyptiska var följen av en arisk kolonisering från Indien liksom även den kinesiska; den grekiska antiken var vit och blomstrande tills det semitiska blodet tog överhanden. Det romerska rikets fall var också en konsekvens av utspädning av det vita blodet. Även de prekolumbianska civilisationerna i Syd- och Mellanamerika berodde på vita folks erövringar under förhistorisk tid.

Gobineaus förklaringsmodell för civilisationers öden är originell men mötte hårt motstånd under hans livstid. Autodidakten Gobineau betraktades med skepsis av vetenskapssamhället, även om han fick *Prix Bordin* för boken *La Renaissance* 1878. Att *Essai sur l'inégalité des races humaines* gått till historien har enbart med 1900-talets reception att göra. Om det inte varit för rasbiologer som svenska Herman Lundborg och den tyska nazismen hade den franske greven sannolikt fallit i glömska.

1872 blev Gobineau placerad som envoyé i Stockholm. Inledningsvis uppskattade han det nya landet, men snart ändrade han uppfattning och började vantrivas bland svenskarna som han ansåg vara intellektuellt underlägsna grannfolken. Tiden i Sverige tycks han ha ägnat väl så mycket åt konst som diplomati. Han publicerade ovan nämna bok om renässansen 1877, samma år som han fick avsked från sitt arbete, men ägnade sig också åt att skulptera i sin våning på Nybrogatan.<sup>22</sup> Dessutom arbetade han med släkthistorien *Histoire d'Ottar Jarl, pirate norvégien, conquérant du pays de Bray, en Normandie, et de sa descendance* (1879, ‘The history of Jarl Ottar, Norwegian pirate, conqueror of Bray in Normandy, and his descendants’). Uppskattningen av Norge hänger samman med att Gobineau ansåg sig vara ättling till norska vikingar som slagit sig ned i nordvästra Frankrike.

Härskarklassen i alla samhällen är vit, eller har i varje fall inblandning av vitt, enligt Gobineau. Hans rasspektrum innehåller både en

---

According to Gobineau, there were three main races: white, yellow, and black. All the great civilizations were the result of white conquests. Ancient Egypt was the result of an Aryan colonization from India, as was ancient China; Greek antiquity was white and thriving until Semitic blood gained the upper hand; the fall of the Roman Empire was also a consequence of the dilution of its white blood. Even the pre-Columbian civilizations of South and Central America originated in conquests by white peoples in prehistoric times.

Gobineau’s model to explain the fate of civilizations was original, but met with stiff opposition during his lifetime. An autodidact, Gobineau was viewed with scepticism by the scholarly community, although he received the *Prix Bordin* for his book *La Renaissance* in 1878. The only reason *Essai sur l'inégalité des races humaines* is remembered is solely because of its twentieth-century reception. If it had not been for the proponents of racial biology such as the Swede Herman Lundborg and the German Nazis, the French count would probably have long since sunk into oblivion.

In 1872, Gobineau was sent as an envoy to Stockholm. At first he appreciated the new country, but soon changed his opinion and began to feel uncomfortable among Swedes whom he considered intellectually inferior to the neighbouring peoples. He appears to have spent his time in Sweden pursuing art as much as diplomacy. He published his book on the Renaissance in 1877, the same year he was dismissed from his post, and he was also very busy sculpting in his apartment in Nybrogatan in central Stockholm.<sup>22</sup> Additionally, he was working on a family history, *Histoire d'Ottar Jarl, pirate norvégien, conquérant du pays de Bray, en Normandie, et de sa descendance* (1879, ‘The history of Jarl Ottar, Norwegian pirate, conqueror of Bray in Normandy, and his descendants’). His favourable opinion of Norway was linked to his claim to be a descendant of Norwegian Vikings who had settled in north-western France.

The ruling class in all societies was white, or at all events had more than a suggestion of white, according to Gobineau. His racial spectrum comprised both a class and a gender axis. The working classes were less white, not only in the colonies but also in Europe. The white race was in his eyes also the most masculine; the black, the most female.<sup>23</sup> This approach seems to have been well suited to the business of legitimizing the white colonial conquest of other countries and continents. Such links between race, class, and gender hierarchies are still common, as will be seen in subsequent chapters.

---

klass- och en genus-axel. De arbetande klasserna är mindre vita, inte bara i kolonierna utan också i Europa. Den vita rasen var i hans ögon också den mest manliga, den svarta den mest kvinnliga.<sup>23</sup> Synsättet tycks väl anpassat för att legitimera den vita koloniala erövringen av andra länder och kontinenter. Kopplingar mellan ras-, klass- och genushierarkier är fortfarande frekventa, vilket utvecklas i efterföljande kapitel.

Gobineaus intresse för raser går hand i hand med hans fascination för äldre konst och kultur. Den vita, europeiska rasen är den enda vackra, enligt Gobineau. Skönheten är absolut och liksom för Winckelmann är måttstocken de vita marmorskulpturerna från antikens Grekland. Anledningen till konstens förfall i samtiden är rasblandningen. Som följd av utblandningen av det vita blodet kommer samtida och framtid samhällen aldrig att kunna skapa en konst i närheten av antikens, hävdar Gobineau.<sup>24</sup>

#### VITA MUSEER

Det finns stora kopplingar mellan det moderna konstmuseets födelse, inrättandet av konsthistoria som vetenskaplig disciplin och framväxten av den moderna rasismen. I sin moderna form, från och med sekelskiftet 1800, kom konstmuseet att bli starkt sammanflätat med nationsbyggandet. Öppnandet av Louvren 1793 är emblematiskt: konstsakterna som tidigare tillhörde kungamakten presenterades nu som hela det franska folkets egendom. Över hela Europa, och i Nordamerika, skedde en exempellös etablering av konstmuseer under 1800-talet. De tillhör tidens mest populära institutioner och drog miljonpublik. På dessa konstmuseer visades konsthistoriska mästerverk ordnade efter nationella skolor och kronologi. Detta nya sätt att ordna konsten betonade dess samband med geografiska och nationella särdrag. I museernas salar visualiseras ett gemensamt förflutet med rötter tillbaka till antiken, men också senare tiders kulturella differentiering efter stilepoker, regioner, folkslag och nationaliteter.

Konstmuseets tämligen textlösa konsthistoria, med i bästa fall kortfattade verksförteckningar för besökarna att konsultera, födde

---

Gobineau's interest in race went hand in hand with his fascination with early art and culture. The white European race was the only one that was beautiful, according to Gobineau. Beauty was absolute, and, for him as for Winckelmann, the yardstick was the white marble sculptures of ancient Greece. The reason for the decay of art in the present age was miscegenation. As a result of the dilution of white blood, contemporaneous and future societies would never be able to create art that might match the ancients', proclaimed Gobineau.<sup>24</sup>

---

#### WHITE MUSEUMS

There are strong links between the birth of the modern museum of art, the establishment of art history as an academic discipline, and the emergence of modern racism. In its modern form, from the turn of the nineteenth century, the art museum came to be closely linked with nation-building. The opening of the Louvre in 1793 was emblematic: the art treasures that had previously belonged to the Crown were now on show as the property of the French people. All over Europe and in North America, the nineteenth century saw an unprecedented wave of new art museums founded. They were among the era's most popular institutions and drew millions of visitors. In these museums, art-historical masterpieces were displayed according to national school and chronology. This new way of organizing art emphasized its connection with geographical and national characteristics. In the museum's halls, a common ancestry was visualized with roots stretching back to ancient times, but also the more recent cultural differentiation by style and epoch, region, race, and nationality.

The museum of art's brand of textless art history, at best with brief lists of works for visitors to consult, gave rise to the need to publish surveys. History of art was to be shaped by a series of moves during the nineteenth century. On the one hand, things not considered to be art were excluded; on the other, those items that *were* selected were grouped using various narrative approaches into a chronological narrative. What was excluded included art principally created by women (such as textile art), the lower classes (folk art), and non-Europeans (ethnographic art).<sup>25</sup> The

behovet av skrivna översiktsverk. Formeringen av den allmänna konsthistorien skedde genom en rad operationer under 1800-talet. Å ena sidan exkluderades sådant som inte ansågs vara konst, å andra sidan kopplades de utvalda objekten samman genom olika narrativa grepp till en kronologisk berättelse. Till det som exkluderades hör konst som företrädesvis skapats av kvinnor (exempelvis textilkonst), lägre klasser (folkkonst) och utomeuropeiska folk (etnografika).<sup>25</sup> På konstmuseerna hamnade härigenom företrädesvis måleri och skulptur utförd av vita män. I Sverige är det uppenbart att den samiska och romska kulturen under lång tid inte inkluderades i konsthistorien, vare sig på museer eller i översiktsverk. I den mån den överhuvudtaget synliggjordes var det som etnografiska föremål.

Med socialdarwinismen under andra halvan av 1800-talet började världens befolkning delas upp i kulturfolk och naturfolk, där de sistnämnda av olika skäl ansågs ha blivit efter i utvecklingen. Istället för att se andra raser som avvikelse från den vita, av Gud skapade, blir de i detta perspektiv reminiscenser av tidigare stadier i mänskans utveckling. Mänskligetens historia beskrivs som en resa från ett primitivt naturstadium, där omständigheterna bestämmer livsvillkoren, till allt högre grad av civilisation där människan vinner kontroll över naturen.

Denna historiesyn är närvarande i museernas sätt att presentera konst. Ofta visas andra kulturers konst än den västerländska på ett betydligt mer kontextrelaterat sätt. Den ses som ett kollektivt kulturuttryck till skillnad från den västerländska konsten där individen framhålls, från Fidias till Lucian Freud. Härigenom framställs den utomeuropeiska konsten som mer passiv än den västerländska. Den är en följd av omständigheterna, inte en kraft som förändrar världen och för civilisationen framåt. Även folkkonst visas ofta i kulturhistoriska installationer, snarare än utställd som objekt för individuell beundran. På konstmuseerna visas vithetens hegemoni fram som faktum; på konsthantverksmuseer, etnografiska museer och folkkonstmuseer utgör den normen genom vilken de Andras avvikande kultur ska förstås. Konstmuseet blir sålunda det vitaste museet genom att icke-vita föremål inte definieras som konst.

Konstmuseet är en plats för betraktande av konst. Det reglerar hur konsten uppfattas och upprättar relationer mellan betraktarna, konstobjekten och världen utanför. Konstobjekten tillförs olika

result was that the paintings and sculpture that ended up in museums of art were largely the work of white men. In Sweden, it is obvious that Sami and Roma culture were long excluded from the history of art, whether in museums or in reference works. In so far as they were ever visualized, it was as ethnographic objects.

With the advent of social Darwinism in the second half of the nineteenth century, the global population began to be divided into civilized peoples and indigenous people, with the latter for various reasons believed to have lagged behind. Instead of other races being seen as deviations from the white race, instituted by God, they began to be thought of as representing an earlier stage in human development. The history of mankind was described as a journey from a primitive natural stage where circumstance determined living conditions, to an ever higher degree of civilization in which man gained control over Nature.

This view of history was evident in the museums' way of presenting art. Often, the art of non-Western cultures was displayed in a much more context-related manner: it was seen as a collective cultural expression, unlike Western art where the focus was on the individual, from Phidias to Lucian Freud. The upshot was that non-European art was portrayed as being more passive than the Western art. It was a child of circumstance, not a force that changed the world and drove civilization. Folk art too was often put on display in historical exhibits, rather than as the object of singular admiration. In museums of art, the hegemony of whiteness was presented as fact; for the museums of the decorative arts, ethnographic museums, and folk art museums, it represented the standard by which the Others' diverging cultures were to be understood. Museums of art thus became the whitest museums by dint of defining non-white objects as 'not art'.

A museum of art is a place for viewing art. It regulates how art is perceived, and establishes relationships between viewers, artworks, and the outside world. Artworks are provided with different contexts by such things as guided tours, wall texts, catalogues, but the meanings are also created by the artworks' relative position, lighting, and the like. In this way, the museum frames stories about art, history, society, culture, and so on, which are partly regulated by the museum itself, but also exist in interaction with external forces beyond the museum's control. Yes, each visitor contributes their own experience and knowledge to the meaning-making that takes place in the museum's galleries, but by selecting works

---

kontexter genom bland annat guidningar, väggtexter och kataloger men betydelser skapas också genom konstobjektens inbördes placering, ljussättning med mera. På museet uppstår härigenom berättelser om konsten, historien, samhället, kulturer et cetera, som delvis är reglerade av museet men som också befinner sig i interaktion med utommuseala fält som museet inte råder över. Varje besökare bidrar med sina erfarenheter och kunskaper till de betydelsebildningar som uppstår i museisalarna, men genom urvalet av och utnämndet till konst, genom hängningar och presentationer, genom konstverken själva som visuella utsagor och genom den inramande museiarkitekturen kodar konstmuseet den vita blicken.

#### I MUSEETS SALAR

I Sverige öppnades 1794 det Konglig Museum i den nordöstra flygeln av Stockholms slott. Det inrymde framför allt de antiksamlingar som Gustav III hade förvärvat i Italien och som efter hans död tillfallit staten. Kungen hade umgåtts med idéer att inrätta ett museum på Haga, även om det är oklart hur publikt tillgängligt han hade tänkt att det skulle vara. En förebild var tvivelutan Pio-Clementine Museet i Rom (Vatikanmuseet) som öppnade för allmänheten 1771. Under andra halvan av 1700-talet gjordes ett flertal kungliga samlingar runt om i Europa tillgängliga för bredare befolkningsgrupper, inte minst borgerskapet. Med Konglig Museum fick Sverige ett offentligt museum efter europeisk modell. I sin första katalog som utgavs i samband med öppnandet 1794 jämför sig museet med sin berömda förebild i Rom redan på titelbladet.<sup>26</sup>

För Gustav III, liksom för kanslirådet Carl Fredrik Fredenheim som efter kungens död fick i uppdrag att upprätta och sköta museet, var det skulpturen som stod i centrum. Gustav III:s intresse hade med Italienresan 1783–1784 förskjutits från måleri till skulptur och från barocken till antiken, sannolikt uppmuntrades det av hans följeslagare, Johan Tobias Sergel. Intresset för antikens skulpturer var på inget sätt unikt, snarare tidstypiskt, och kom att få avsevärt

and classifying them as art, by making hanging and presentation choices, by its artworks' existence as visual statements, and by its architectural framework, the art museum encodes the white gaze.

#### IN THE MUSEUM'S GALLERIES

In Stockholm in 1794, the Konglig Museum (Royal Museum) opened in the north-east wing of the Royal Palace. It was primarily intended to house the collections of antiquities that Gustav III had acquired in Italy, and which after his death had come to the state. The king had nursed the idea of setting up a museum at Haga Palace just outside Stockholm, although it is unclear what degree of public access he had envisaged. It was undoubtedly modelled in part on the Museo Pio-Clementino in Rome (in the Vatican), which had opened to the public in 1771. During the second half of the eighteenth century, several royal collections around Europe were made accessible to a wider public, particularly the bourgeoisie. With the Konglig Museum, Sweden now had a public museum of the European model. Indeed, on the title page of its first catalogue, published at the time of its opening in 1794, the museum was compared with its famous archetype in Rome.<sup>26</sup>

For Gustav III, as for his under-secretary of state Carl Fredrik Fredenheim, who on the king's death was charged with establishing and operating the museum, what mattered was sculpture. Gustav III's interest had shifted during his Italian Grand Tour of 1783–84 from painting to sculpture, and from the Baroque to classical antiquity, probably encouraged by his companion, Johan Tobias Sergel. This interest in classical sculpture was by no means unique—in fact, it was very much of the day—and it was to have considerable influence on the development of Swedish art throughout the nineteenth century. It was not until about 1880 that the collections of the Nationalmuseum (the National Museum of Fine Arts), the Konglig Museum's successor, held more paintings than sculptures.<sup>27</sup>

The Stenmuseum (lit. Stone Museum), the two elongated galleries that Fredenheim, assisted by the architect Carl Fredrik Sundsvall, had appointed to display the Konglig Museum's sculptures, had grey walls.

inflytande på den svenska konstutvecklingen under hela 1800-talet. Det är först omkring 1880 som Nationalmuseum, Konglig Museums efterföljare, hade fler målningar än skulpturer i samlingarna.<sup>27</sup>

Stenmuseum, de två långsträckta gallerier som Fredenheim med arkitekten Carl Fredrik Sundwalls hjälp inrett för skulpturkonsten i Konglig Museum, hade grå väggar. Pehr Hilleström den äldre ger en föreställning om hur museet såg ut i några målningar från omkring 1796.<sup>28</sup> I en av dessa målningar spatserar män och kvinnor nedanför raden av byster och beundrar konsten. Miljön är sparsmakat klas- sicistisk. Rummet har ett tunnvälvt tak och trägolvet har målats med ett svartvitt schackmönster.

Männens vitpudrade peruker förstärker deras likhet med de antika marmorbysterna. Det sena 1700-talets bildade elit uppfattade sig som sentida arvtagare till den antika kulturen. Den höga placeringen av porträttbysterna i målningen, som inte överensstämmer med galeriets faktiska utformning, förstärker intrycket av vördnad inför antikens dignitärer. Stramheten i installationen, liksom i människornas poser, är uttryck för den självdisciplin och kontroll som var nyklassicismens ideal.

Svenskhets uttrycks i bilden främst genom kläderna. Mannen strax till vänster om mitten bär hovets vardagsvariant av den nationella dräkten som införts av Gustav III 1778 för att motverka lyxkonsumtion av utländskt mode.<sup>29</sup> Även mannen till höger i bilden kan genom klädseln identifieras som svensk, i detta fall som officer vid ett kavalleriregemente.<sup>30</sup> Hilleström var väl skickad att gestalta dräkterna. På 1780-talet hade han fått i uppdrag av Gustav III att dokumentera svenska folkdräkter som underlag för den nationella dräkten.

Att grupptillhörigheter, däribland nationalitet, uttrycks genom kläder och andra attribut är förstås det gängse, och kan spåras tillbaks till förhistorisk tid. Arméer har använt uniformer sedan antiken. Kläder har också förblivit det dominerande sättet att markera nationalitet på i vår egen tid, eftersom nationaliteten inte finns inskriven på kroppen. Landskamper skulle inte kunna spelas utan särskiljande dräkter. När Sverigedemokraten Jimmie Åkesson anlände i folkdräkt till Riksmötets öppnande 2010 var det för att understryka en svenskhet som annars inte otvetydigt kan beläggas av hans bruna hår och bleka hy.

Under 1800-talets första hälft genomgår Konglig Museum flera omhängningar. Några år efter Sergels död 1814 förvärvade museet

Fig. 26

The artist Pehr Hilleström the Elder gives an idea of what the museum looked like in a number of paintings from around 1796.<sup>28</sup> In one, men and women stroll between rows of busts, admiring the art. The environment is rigorously classicist. The room has a barrel-vaulted ceiling and a wooden floor painted with a black-and-white chequer-board pattern. The men's white powdered wigs reinforce their similarity to the ancient marble busts; appropriate enough, given that the late eighteenth-century educated elite saw themselves as latter-day heirs to classical culture. The high placement of the portrait busts seen in the painting—something that did not agree with the gallery's actual arrangement—underlines the sense of veneration of the ancients. The austerity of the exhibition, like the people's poses, were expressions of the self-discipline and control that were very much neoclassical ideals.

Swedishness is chiefly expressed in the image through clothing. The man just left of centre is wearing the everyday court-dress variant of national dress introduced by Gustav III in 1778 to counteract the luxury consumption of foreign fashion.<sup>29</sup> The man to the right can also be identified as Swedish from his uniform, in this case that of a cavalry officer.<sup>30</sup> Hilleström was well placed to portray the various outfits: in the 1780s, he had been commissioned by Gustav III to document Swedish folk costume as preparation for designing the new national dress.

Of course, it is usual for group affiliation, including nationality, to be expressed through clothing and other attributes, as can be traced back to prehistoric times. Armies have used uniforms since antiquity. Indeed, clothing has remained the dominant way of marking nationality in our own time, as nationality itself is not inscribed on the body. International matches could not be played without distinctive sporting strip. When the leader of the Sweden Democrats, Jimmie Åkesson, arrived in national dress at the opening of Parliament in 2010, it was to emphasize a Swedishness that otherwise could not be unmistakably read from his brown hair and pale skin.

In the first half of the nineteenth century, the Konglig Museum saw several rehangings. A few years after Sergel's death in 1814, the museum acquired his collection of sculptures in plaster and terracotta, which, along with the marbles that had belonged to Gustav III, were exhibited in a special 'Sergel room'.<sup>31</sup> It was under the aegis of Sergel and his contemporaries that classical antiquity became whiter than white. Not a trace of colour, barely any variation in the stone, was allowed to disturb the aesthetic

hans efterlämnade skulpturer i gips och terrakotta som, tillsammans med marmorskulpturerna som tillhörde Gustav III, visades i ett särskilt ”Sergelrum”<sup>31</sup>. Hos Sergel och hans samtida blir antiken vitare än vit. Inte ett färgspår, knappt ens en skiftning i stenen, fick störa den estetiska upplevelsen. Nyklassicismens reception av antiken har under lång tid styrt uppfattningen om den klassiska skulpturen och arkitekturen som vit.

Samma år, 1817, som Sergels kvarlåtenskap förvärvades av museet märks tydliga motsättningar i det svenska konstlivet mellan å ena sidan Konstakademien, som företrädde en klassicistisk konstsyn, och å andra sidan Götiska Förbundet och Fosforisterna, som önskade se en nordisk konst. Götiska Förbundet utlyser detta år en tävling om konst med fornordiska motiv. En avgörande inspirationskälla till tävlingen var en serie föreläsningar som Pehr Henrik Ling hållit 1814–1817. Det mest uppskattade bidraget till utställningen som hölls följande år 1818 var Bengt Erland Fogelbergs skulpturskisser av Oden, Tor och Frej.<sup>32</sup>

Skulpturerna väckte Karl XIV Johans intresse – kungens intresse för göticismen är dokumenterad redan från före det att han kom till Sverige. Efter förlusten av Åland och Finland till Ryssland 1809 blev det fornordiska anslaget ett sätt att mobilisera nationen. Efter en längre tids fördräjning fick Fogelberg 1828 en beställning att utföra Oden i marmor. Han frångick sitt ursprungliga förslag med den tronande Oden och utförde på kungens önskan en mer krigisk asagud i stående ställning, ”som härgud skådande från någon bergstopp inuti det gamla Skandinavien”. Inspirationskälla var en skulptur som föreställer krigsguden *Mars Ultor* på Museo Capitolino i Rom. Den 4 september 1831 anlände *Oden* med båt från Italien och installerades i Konglig Museum, där han visades upp en höstkväll i ljuset av ett trettiotal vaxljus. Till det som möjligen förankrar *Oden* i den nordiska myllan hör de ”lappsockor” med rävrosar han försetts med. Till skillnad från den gängse ikonografin är guden emellertid inte enögd. Förmodligen ansåg Fogelberg att lytet skulle störa skönheten hos statyn.<sup>33</sup>

Därefter földe ett nytt uppehåll i processen innan kungen 1839 gav klarsignal att komplettera *Oden* med ytterligare två gudar. Nu sker emellertid en förändring av gudauppsättningen, uppenbarligen på kungens initiativ: Tor blev kvar, men fruktsamhetens gud Frej ersattes av den sköne Balder. Den 2 augusti 1845 installerades gudarna

experience. And neoclassicism's reception of antiquity would long determine the perception of classical sculpture and architecture as white.

In 1817, the same year that Sergel's estate was acquired by the museum, clear disagreement was evident in the Swedish art scene between Konstakademien (the Royal Swedish Academy of Fine Arts), which represented a classicist view of art, and on the other hand Götiska Förbundet (the Geatish Society) and the neo-romantic circle around the periodical *Phosphorus*, who wanted to see Nordic art. In that year, Götiska Förbundet announced a competition for art with ancient Nordic motifs. A principal source of inspiration for the competition was a series of lectures given by Pehr Henrik Ling between 1814 and 1817. The most acclaimed entry to the exhibition, which was duly held in 1818, was Bengt Erland Fogelberg's sculpture models of Odin, Thor, and Freyr.<sup>32</sup>

The sculptures attracted Karl XIV Johan's attention—the king's interest in Gothicism is documented from before he came to Sweden, and after the loss of Åland and Finland to Russia in 1809, all things Old Norse had become a way to mobilize the nation—and after prolonged delay, Fogelberg was commissioned in 1828 to execute Odin in marble. He departed from his initial proposal, which had Odin enthroned, and at the king's request produced a more warlike, pantheonic god, standing ‘as the god of hosts, gazing out from a mountain peak over ancient Scandinavia’. His source of inspiration was *Mars Ultor*, a sculpture in the Museo Capitolino in Rome depicting the war god. On 4 September 1831, his *Oden* arrived by boat from Italy and was installed in the Konglig Museum, where it was shown one autumn evening, lit by thirty candles. Among the things that serve to anchor *Oden* in the Nordic soil, one cannot fail to miss the pointy boots he is sporting. Unlike the conventional iconography, the god is not one-eyed. It is probable that Fogelberg felt the disfigurement would disturb the beauty of the statue.<sup>33</sup>

The completion of *Oden* was followed by a new, prolonged break in proceedings, until finally the king gave the go-ahead in 1839 to complete the group with two more gods. Now, however, there was a change of line-up, again apparently on the king's initiative: Thor was kept, but the fertility god Freyr was replaced by the Balder the Fair. On 2 August 1845, the three gods were installed in the Konglig Museum, where they caused quite a stir. *Aftonbladet* compared Fogelberg's attempts to give form to Norse mythology with the way in which Phidias gave shape to Greek Olympus: ‘After the twenty-two centuries that have elapsed between the

i Konglig Museum och väckte stor uppståndelse. *Aftonbladet* jämför till och med Fogelbergs insats att ge gestalt åt den nordiska mytologin med hur Fidias gav form åt den grekiska Olympen: ”Efter 22 århundraden, som förflutit mellan den grekiske mästaren och den skandinaviske, har försöket nu blivit vågat för första gången.” Balder för, enligt tidningen, tankarna till en Kristusbild och omnämner honom som ”den hvite” och ”den gode”.<sup>34</sup>

*Tor* och *Balder* var, liksom *Oden*, formade med den grekiska antiken som förebild. Den kraftfulle *Tor* är framställd med ett getskinn över kroppen, knogjärn och en stor yxa på axeln – hammaren Mjölner. På fötterna bär han, enligt Bengt Thordeman, ”lapp-pjäxor”.<sup>35</sup> Inspirationen torde främst komma från en staty som föreställer *Herkules* på Vatikanmuseet, naken sånär som på sin lejonhud och med en klubba i handen. *Balder* – den vite guden – är gestaltad som en skön yngling. Guden Balder ”var så skön och ljus att det lyste om honom”, menade Ling.<sup>36</sup> Hans godhet och tragiska död – han dog av att den blinde Höder lurades av Loke att skjuta honom med en pil – uppfattades ha ett samband med Kristus. *Balder* står med utsagna händer och kroppen blottad till midjan på ett sätt som för tankarna till Bertel Thorvaldsens *Den uppståndne Kristus*, men Thordeman menar att inspirationskällorna snarare är antika skulpturer.<sup>37</sup>

I ett fotografi taget av Johannes Jaeger 1864, alltså strax före överflytningen av samlingarna till det nybyggda Nationalmuseum, tronar *Oden* över de grekiska gudarna i Musernas galleri. Delvis skymd av hans sköld syns *Balder* och i motsatt ände av Musernas galleri står *Tor*. Däremellan syns olika antika skulpturer, byster och dekorativa föremål utan synbar tematik i uppställningen. Det framstår som en samling skulpturer där den vita marmorn är det främsta förenande elementet mellan Valhalla och Olympen.

De egyptiska samlingarna, som hade utökats under 1820- och 1830-talen, inrymdes däremot sedan 1833 i en ”gravkammare” i slottets källarvåning. Det tunnvälvda rummet hade försetts med egyptiseringe dekorationsmåleri på väggar och tak. Härigenom manifesterades den uppdelning av de forntida medelhavskulturerna som diskuterats ovan. Faraonernas Egypten iscensattes genom gravtemat som en utdöd och mörk kultur, medan antikens Grekland visuellt förbands med såväl det forntida Norden som det samtida Sverige i den ljusa sal som fordom varit slottets orangeri.

Greek master and the Scandinavian, an attempt has now been ventured for the first time.’ Balder, according to the newspaper, brought to mind an image of Christ, referring to him as ‘the white’ and ‘the good’.<sup>34</sup>

As sculptures, *Tor* and *Balder*, like *Oden*, had Greek antiquity as a model. The powerful *Tor* is shown draped in a goatskin, with knuckle-dusters, and a large axe on his shoulder—his hammer, Mjolnir. On his feet he is wearing what Bengt Thordeman has referred to as ‘Lapp ski boots’.<sup>35</sup> The main inspiration seems to have been a statue representing Hercules in the Vatican Museum, naked but for a lion skin, and with a club in his hand. *Balder*, the white god, is portrayed as a beautiful youth—‘so beautiful and light that he gleamed’, as Ling said.<sup>36</sup> His goodness and tragic death—he died when blind Höder was tricked by Loki into shooting him with an arrow—was recognized as having Christ-like associations. *Balder* stands with outstretched hands, naked to the waist, in a manner reminiscent of Bertel Thorvaldsen’s *Den uppståndne Kristus* (‘The Risen Christ’), but Thordeman argues that the sources of inspiration were instead classical sculptures.<sup>37</sup>

In a photograph taken by John Jaeger in 1864, shortly before the transfer of the collections to the newly built Nationalmuseum, *Oden* looms

**Fig. 27** over the Greek gods in Musernas galleri (the Gallery of the Muses). Partly obscured by his shield one can see *Balder* and, at the other end of the gallery, *Tor*. In between there are various classical sculptures, busts, and decorative pieces, but without any obvious theme to their arrangement. The effect is of a collection of sculptures where the main unifying element between Valhalla and Olympus is white marble.

**Fig. 2** The Egyptian collection, which had been expanded during the 1820s and 1830s, however, had since 1833 been housed in a ‘tomb’ in the palace basement. The barrel-vaulted room had been decorated with Egyptian-style painting on the walls and ceiling. This is where one can see the segregation of the ancient Mediterranean cultures, as discussed above. With the tomb theme, the Egypt of the pharaohs was conjured up as an extinct and dark culture, while ancient Greece was visually linked with both the ancient Nordic region and contemporary Sweden in a light, bright room that had formerly been the palace’s orangery.

After decades of conflict, the Nationalmuseum, very much of the European model, opened in 1866. It had been intended that the three Nordic gods would be installed on the mezzanine of the new museum building on Blasieholmen, but when the moment came, the chairman

Efter decennier av kulturpolitiska strider öppnade Nationalmuseum 1866 efter europeiska förebilder. De tre nordiska gudarna var tänkta att installeras på mellanvåningen i den nya museibyggnaden på Blasieholmen, men vid inflyttningen tog ordföranden i Nationalmusei nämnd, Fritz von Dardel, beslut om att istället placera dem direkt innanför entrén. Så hamnade *Balder* över ingången till de historiska samlingsarna i bottenvåningen, med *Tor* och *Oden* vid trappans bas. De gav, enligt Dardel, det svenska nationalmuseet ”en äkta nordisk prägel”.<sup>38</sup>

I en bild i *Ny Illustrerad Tidning* 1867 av det övre trapphuset på det nyöppnade Nationalmuseum ses en stor skara kvinnor, män och ungdomar betrakta konsten – och varandra.<sup>39</sup> De har alltså passerat förbi *Oden*, *Tor* och *Balder*, uppför den monumentalala trappan. Utställda längs balustraden och i väggarnas nischer finns gipsavgjutningar av antika skulpturer. I förgrunden till höger syns *Den döende gallern*, i bakgrunden scener från *Parthenonfrisen*. Emellan dem rör sig män i höga cylinderhattar och kvinnor i långa kjolar. En yngre flicka i förgrunden diskuterar en amphora med sin mor. I detta högtidliga rum, med sitt klassicerande kassettak, möter samtidens borgerskap en tidsmässigt avlägsen men ändå besläktad civilisation, vars konst vittnade om dess storhet.

Dörren i bakgrunden leder till ”Tafvelsamlingen”. På Nationalmuseum kunde konstens historia följas, från antikens Grekland till samtidens Sverige, ordnad efter länder (skolor) och tid. Härigenom förstods konsten som sammanlänkad med olika folk och epoker. Detta sätt att arrangera konsten hade omkring 1800 alltmer ersatt ett äldre paradigm med kontrasterande hängningar. Tidigare förväntade betraktarna, inför olikartade verk, kunna jämföra och diskutera olika slags företräden och tillkortakommanden i färg, komposition och motiv. I den kronologiska hängningen placeras besökarna som sista utpost i en genealogi som ytterst pekar tillbaka på antiken.

Besökarnas egen samtid representerades av bland annat Amalia Lindegrens *Söndagsafton i en dalstuga* (1860), överflyttad från Konglig Museum. Lindegren var en av tidens mest hyllade konstnärer. Hennes bilder spreds som reproduktioner i den illustrerade pressen, som litografier, illustrationer i tidskrifter, dekor på porslin och som tablåer med dockor. Efter hemkomsten från studieåren i Paris reste hon 1857 till Dalarna tillsammans med konstnärsvännen Jeanette

Fig. 28

of the Nationalmuseum board, Fritz von Dardel, decided to place them immediately inside the main entrance instead. *Balder* ended up over the entrance to the historical collections on the ground floor, flanked by *Tor* and *Oden*. To Dardel's mind, they gave Sweden's national museum ‘a truly Nordic touch’.<sup>38</sup>

In a picture in *Ny Illustrerad Tidning* in 1867 of the upper stairwell at the newly opened Nationalmuseum, a large crowd of women, men, and young people are looking at the art—and one another.<sup>39</sup> They must have walked past *Oden*, *Tor*, and *Balder* as they went up the monumental staircase. Exhibited along the balustrade and in niches around the walls are plaster casts of classical sculptures. In the foreground to the right is *The Dying Gaul*; in the background, scenes from the Elgin Marbles. Between them mingle men in high top hats and women in long skirts. A young girl in the foreground is discussing an amphora with her mother. In this solemn place, with its classicist coffered ceiling, the bourgeoisie of the day met a temporally distant but still kindred civilization whose art bore witness to its greatness.

The door in the background led to the ‘Tafvelsamlingen’, or picture collections. At the Nationalmuseum, the visitor could follow the history of art from ancient Greece to contemporary Sweden, arranged by country (schools) and date. Art was clearly thought of as being linked to different peoples and eras. This way of arranging art had since about 1800 increasingly replaced an older paradigm of contrasting hangings. Previously, the viewer, faced with very different works, had expected to compare and discuss the various merits and shortcomings in colour, composition, and subject. In a chronological arrangement, the visitor was positioned as the last halt in a genealogy which stretched back to antiquity.

The visitor's own time was represented by, among other things, Amalia Lindegren's *Sunday Evening in a Farmhouse in Dalarna* (1860), moved there from the Konglig Museum. Lindegren was one of the most celebrated artists of her day. Her pictures were widely reproduced in the illustrated press, lithographs, magazines, porcelain decoration, and wax tableaux. After returning home from her studies in Paris, she and an artist friend, Jeanette Holmlund, visited the province of Dalarna in 1857, and from that time on Dala motifs were to be her most successful genre.<sup>40</sup>

Before she turned to Swedish folklore, Lindegren had painted genre pictures of a more European type, such as *Girl with Orange* (1855), which was included in the first state purchase for the planned Nationalmuseum,

Fig. 29

Holmlund, och från och med denna tid blev dalmotiv hennes mest framgångsrika genre.<sup>40</sup>

Före vändningen mot nationella folklivsmotiv hade Lindegren målat genrebilder av mer europeiskt snitt, exempelvis *Flicka med apelsin* (1855), som ingick i det första statsinköpet till det planerade Nationalmuseum, eller *Blinde gubben med sina barnbarn* (1855) i Göteborgs konstmuseum.<sup>41</sup> Hennes största succé blev *Lillans sista bädd* (1858) som numer finns på Nordiska Museet. Målningen visar ett par föräldrar i Rättviksdräkter som sörjer sitt döda flickebarn. En något äldre dotter, kanske tre till fyra år gammal, står bredvid fadern, också hon traditionellt klädd. En äldre man i skinnpäls står bakom vaggan med det döda barnet. *Lillans sista bädd* utgjorde förlaga till en av de folklivsscener som Sverige presenterade på världsutställningarna under andra halvan av 1800-talet. Figurerna var utförda av Karl August Söderman (1835–1907) under konstnärlig ledning av Fritz von Dardel. De hade bemålade ansikten och händer av vax eller gips, och var klädda i autentiska kläder.<sup>42</sup> Vaxdockor fascinerar genom sin realism, genom att lura ögat. De saknar den idealisering som gips- och marmorskulpturerna besitter. Betoningen av deras folkliga dräkter och representativa föremål och sysslor, leder till en verklighetseffekt inte en distanserad och beundrande blick.

*Lillans sista bädd* och *Söndagsafton i en dalstuga* är varandras motsatser, den ena är en tragedi och den andra en idyll. Men de ställer båda familjen och Dalarnas rika kulturarv i centrum. Och de gör det på ett övertygande sätt. Lindegrens teknik, med tunna penslar och lasrande lager, höjer verklighetsillusionen. Efter att besökaren mött de fornnordiska gudarna i nedre trapphuset och de grekiska idealkropparna på det övre etaget ställdes hen i ”Tafvelsamlingen” framför något som kunde upplevas som verklighet, här och nu. Nog förstod varje besökare att det ligger konstnärlig idealisering bakom den fiolspelande mannen och de tre dansande flickorna men det befinner sig inte i förgrunden vid betraktandet. Istället styrs blicken mellan de upplysta föremålen och människorna i den ganska mörka interiören och fascineras av den precisa återgivningen av kläder, inredningar och föremål. Fadern spelar en polska, barnen dansar, modern har lagt ifrån sig stickningen för att ta hand om den lilla. På väggarna hänger hemvävda textiler och över den öppna elden kokar middagen. Målningen är en uppvisning av Dalarnas kultur: kläderna,

or *Blind Old Man with His Grandchildren* (1855) in the Gothenburg Museum of Art.<sup>41</sup> Her greatest success came with her new style—*The Last Bed of the Little One* (1858), now in Nordiska Museet. The painting shows a family mourning the death of a baby girl, the parents dressed in traditional Rättvik clothing. An older daughter, perhaps three or four years old, stands next to her father, she too dressed traditionally. Behind the cradle with the dead child stands an elderly man in sheepskin coat. *The Last Bed of the Little One* was the model for one of the folklore vignettes Sweden presented at the world exhibitions in the second half of the nineteenth century. The figures were made by Karl August Söderman (1835–1907) under the direction of Fritz von Dardel. They had faces and hands of painted wax or plaster, and were dressed in authentic clothing.<sup>42</sup> Wax figures fascinate with their realism, with their ability to deceive the eye. They lack the idealization of plaster and marble sculptures. The emphasis on their folk costumes and representative objects and chores gives an impression of reality, not a distanced and adoring gaze.

*The Last Bed of the Little One* and *Sunday Evening in a Farmhouse in Dalarna* are diametric opposites; the one a tragedy, the other an idyll. Yet they both centre on the family and Dalarna's rich heritage. And they do so in a convincing manner. Lindegren's technique, with thin brushes and translucent layers, heightens the illusion of reality. The visitor, having first met the Norse gods in the lower stairwell and then Greek physical ideals on the upper floor, would then have found in the picture collections something that could be seen as reality, here and now. Each visitor would probably have realized that a degree of artistic licence had been taken with the fiddler and the three dancing girls, but that would not have been the first thing to strike them. Instead, the gaze is directed to the illuminated objects and people in the rather dark interior, drawn in by the precise rendering of clothing, furnishings, and objects. The father plays a reel, the children dance, the mother has put down her knitting to take care of the baby. The walls are covered with woven textiles and dinner is cooking on the hearth. The painting is a display of Dalarna culture: the clothes, music, and dancing, the buildings, crafts, and food. But there is also evidence of the Established Church, Sweden's national touchstone: on the couch, lit by daylight, is the Bible, and by the window hangs what is probably an almanac. This is the peasant culture from which modern Sweden springs: faith and tradition, history and modernity. This is an image of the core values of the Swedish nation.

musiken, dansen, byggnadskonsten, hantverket och maten. Men här finns också tecken för den rikslikande svenska statskyrkan: på soffan, upplyst av dagsljuset, ligger Bibeln och vid fönstret hänger sannolikt en kalender. Detta är den allmogekultur som det moderna Sverige vilar på, tro och tradition, historia och samtid. Detta är en bild av kärnbefolkningen i den svenska nationen.

Vid 1800-talets mitt dominerade nationalistiska och patriotiska motiv det svenska konstlivet. Det handlade om historiemåleri, romantiska svenska landskap och folklivsbilder men utan krav på autenticitet. Landskapen skildrade inte en exakt plats utan gestaltade en känsla, som Marcus Larsons *Vattenfall i Småland* (1856, Nationalmuseum) eller *Vattenfall* (1856, Göteborgs konstmuseum). Hugo Salmson använde parisiska kvinnor utklädda i daladräkter för svenska allmogemotiv,<sup>43</sup> och Gustaf Cederström franska män i karolineruniformer som modeller för första versionen av *Karl XII:s likfärd* (1878, Göteborgs konstmuseum). Men detta var snart en omöjlighet. Under de sista årtiondena av 1800-talet kommer svenskheten att fästas allt hårdare vid kroppen och landskapet. Detta blir startpunkten för efterföljande kapitel.

By the mid nineteenth century, nationalist and patriotic motifs dominated the Swedish art world. It was largely a question of historical paintings, romantic Swedish landscapes, and folklore pictures, but without the requirement of authenticity. The landscapes did not depict actual places, but conveyed a feeling, as in Marcus Larson's *Waterfall in Småland* (1865, National Museum) or *Waterfall* (1856, Gothenburg Museum of Art). Hugo Salmson used Parisian women dressed in Dala outfits for his Swedish peasant motifs,<sup>43</sup> and Gustaf Cederström French men in Carolinian uniforms as models for the first version of *The Body of Charles XII of Sweden being carried home from Norway* (1878, Gothenburg Museum of Art). But this was soon impossible. In the last decades of the nineteenth century, Swedishness was to be increasingly bound up with the body and the landscape. This was the starting-point for what followed.

1. Martin A Berger, *Sight Unseen. Whiteness and American Visual Culture*, Berkely 2005.
2. Barbro Santillo Frizell, "Den vita retoriken", *Vita lögner*, red. Gustav Beijer, Malmö 2010, s. 31.
3. Martin Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick (1987) 1991, s. 25.
4. Bernal, 1991, s. 441.
5. Bernal, 1991, s. 30.
6. Bernal 1991, s. 165–169.
7. Bernal 1991, s. 189.
8. Sven-Olov Wallenstein, "Efterord", Johann Joachim Winckelmann, *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst 1755–1756)*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg 2007, s. 147.
9. Karlholm 1996, s. 29.
10. Winckelmann 2007, s. 13 och s. 80.
11. Bernal 1991, s. 212–215.
12. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994, s. 160–161.
13. Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity (Geschichte der Kunst des Alterthums 1764)*, övers. Harry Francis Mallgrave, Los Angeles 2006, s. 195. Kommenteras av Potts 1994, s. 161.
14. Gunnar Broberg, *Homo Sapiens L. Studier i Carl von Linnés naturuppfattning och mänskколära*, diss. Uppsala universitet 1975, Uppsala 1975, s. 155.
15. Broberg 1975, s. 207.
16. Broberg 1975, s. 212–213.
17. Broberg 1975, s. 222–223.
18. Christian Catomeris, *Det ohyggliga arvet. Sverige och främlingen genom tiderna*, Stockholm 2004, s. 195.
19. Sara Ahmed, "Att bli främlingen. Att bli den infödd", *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, s. 35–63.
20. Citerat ur: Lena Johannesson, "Folkdräktstudium och folkdräktsverk i Norden och Europa. Några reflektioner", *Natur och nationalitet. Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*, red. Jörgen Wiebull och Per Jonas Nordhagen, Höganäs 1992, s. 150–151.
21. Bernal 1991, s. 219.
22. Leo Kramár, *Rasismens ideologer, från Gobineau till Hitler*, Stockholm 20000, s. 43.
23. Bernal 1991, s. 343.
24. Arthur de Gobineau, *The Inequality of Human Races*, London 1915, s. 104–107.
25. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala universitet 1996, Höör 1996, s. 77–79.
26. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Stockholm 1992, s. 84.
27. Bjurström 1992, s. 77.
28. De olika målningarna av Konglig Museum och deras relation till verkligheten diskuteras i: Solfrid Söderlind och Ulf G Johnsson, "Pehr Hilleströms målningar av Kongl. Museum", *Kongl. Museum. Rum för ideal och bildning*, Årsbok för Statens konstmuseer nr 39, Stockholm 1993, s. 65–70.
29. Dr Carolina Brown, Högskolan på Gotland, e-brev till Jeff Werner, 2012-12-13.
30. Intendent Martin Markelius, Armémuseum, e-brev till Jeff Werner, 2012-12-13.
31. Bjurström 1992, s. 98.
32. Bengt Thordeman, *Götternas gudar i Fogelbergs gestaltning*, Stockholm 1961, s. 15–17.
33. Thordeman 1961, s. 21–40.
34. "Stockholm", *Aftonbladet* 1845-08-09.
35. Thordeman 1961, s. 56.
36. Thordeman 1961, s. 61.
37. Thordeman 1961, s. 70.
38. Thordeman 1961, s. 84.
39. *Ny Illustrerad Tidning* nr 42 1867, s. 333.
40. Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, *Från Amalia Lindegren till Julia Beck. Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, Stockholm 1997, s. 91.
41. *Flicka med apelsin* förvärvades 1856. Eva-Lena Bengtsson, "Amalia Lindegren och verklighetens poesi", *Från Amalia Lindegren till Julia Beck. Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, Stockholm 1997, s. 38.

## NOTES

1. Martin A. Berger, *Sight Unseen: Whiteness and American Visual Culture*, Berkeley 2005.
2. Barbro Santillo Frizell, 'Den vita retoriken', *Vita lögner*, ed. Gustav Beijer, Malmö 2010, p. 31.
3. Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick (1987) 1991, p. 25.
4. Bernal 1991, p. 441.
5. Bernal 1991, p. 30.
6. Bernal 1991, pp. 165–169.
7. Bernal 1991, p. 189.
8. Sven-Olov Wallenstein, 'Efterord', in Johann Joachim Winckelmann, *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst 1755–1756)*, trans. Sven-Olov Wallenstein, Gothenburg 2007, p. 147.
9. Karlholm 1996, p. 29.
10. Winckelmann 2007, p. 13 & 80.
11. Bernal 1991, pp. 212–215.
12. Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994, pp. 160–161.
13. Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity (Geschichte der Kunst des Alterthums 1764)*, trans. Harry Francis Mallgrave, Los Angeles 2006, 195; remarked on by Potts 1994, p. 161.
14. Gunnar Broberg, *Homo Sapiens L. Studier i Carl von Linnés naturuppfattning och mänskколära*, diss. Uppsala universitet, Uppsala 1975, p. 155.
15. Broberg 1975, p. 207.
16. Broberg 1975, pp. 212–213.
17. Broberg 1975, pp. 222–223.
18. Christian Catomeris, *Det ohyggliga arvet. Sverige och främlingen genom tiderna*, Stockholm 2004, p. 195.
19. Sara Ahmed, 'Att bli främlingen: Att bli den infödd', *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, pp. 35–63.
20. Quoted in Lena Johannesson, 'Folkdräktstudium och folkdräktsverk i Norden och Europa: Några reflektioner', in *Natur och nationalitet. Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*, eds. Jörgen Wiebull och Per Jonas Nordhagen, Höganäs 1992, pp. 150–151.
21. Bernal 1991, p. 219.
22. Leo Kramár, *Rasismens ideologer, från Gobineau till Hitler*, Stockholm 20000, p. 43.
23. Bernal 1991, p. 343.
24. Arthur de Gobineau, *The Inequality of Human Races*, London 1915, pp. 104–107.
25. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria: Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala University 1996, Höör 1996, pp. 77–79.
26. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Stockholm 1992, p. 84.
27. Bjurström 1992, p. 77.
28. The various paintings from the Konglig Museum and their relation to reality are discussed in Solfrid Söderlind and Ulf G. Johnsson, 'Pehr Hilleströms målningar av Kongl. Museum', *Kongl. Museum. Rum för ideal och bildning*, Årsbok för Statens konstmuseer 39, Stockholm 1993, pp. 65–70.
29. Carolina Brown, Gotland University, email to Jeff Werner, 13 December 2012.
30. Curator Martin Markelius, Army Museum, email to Jeff Werner, 13 December 2012.
31. Bjurström 1992, p. 98.

42. Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA, del 1*, Hedemora/Möklinta 2008, s. 73–75; Jonas Berg, "Dräktdockor – Hazelius' och andras", *Fataburen. Nordiska museets och Skansens årsbok*, Stockholm 1980, s. 22; Karen Wonders, *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, diss. Uppsala universitet, Uppsala 1993, s. 95.
43. Birgitta Rausing, "Måleriet", i Jan Thorsten Ahlstrand et al., *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890–1915*, Lund 2001, s. 235.

- 
32. Bengt Thordeman, *Götternas gudar i Fogelbergs gestaltning*, Stockholm 1961, pp. 15–17.
33. Thordeman 1961, pp. 21–40.
34. 'Stockholm', *Aftonbladet*, 9 August 1845.
35. Thordeman 1961, p. 56.
36. Thordeman 1961, p. 61.
37. Thordeman 1961, p. 70.
38. Thordeman 1961, pp. 84.
39. *Ny Illustrerad Tidning* no. 42, 1867, p. 333.
40. Eva-Lena Bengtsson and Barbro Werkmäster, *Från Amalia Lindegren till Julia Beck: Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, Stockholm 1997, p. 91.
41. *Flicka med apelsin*, acquired 1856. Eva-Lena Bengtsson, 'Amalia Lindegren och verklighetens poesi', *Från Amalia Lindegren till Julia Beck. Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, Stockholm 1997, p. 38.
42. Jeff Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA*, vol. 1, Hedemora/Möklinta 2008, pp. 73–75; Jonas Berg, 'Dräktdockor—Hazelius' och andras', *Fataburen. Nordiska museets och Skansens årsbok*, Stockholm 1980, p. 22; Karen Wonders, *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, diss. Uppsala University, Uppsala 1993, p. 95.
43. Birgitta Rausing, 'Måleriet', in Jan Thorsten Ahlstrand et al., *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1890–1915*, Lund 2001, p. 235.



Fig. 30

Carl August Ehrensvärd, svensk 1745–1800, *Nordiskt landskap med klassisk tempelruin*, cirka 1782–1790, tuschlävning på papper, 27,8 x 43 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1922, T 11/1922. Foto: Hossein Sehatlou.

Carl August Ehrensvärd, Swedish 1745–1800, *Nordic Landscape with Classical Temple Ruin*, circa 1782–1790, Indian ink on paper, 27.8 x 43 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased in 1922, T 11/1922. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 32

Stig Blomberg, svensk 1901–1970, *Ringen*, 1959, Stockholms centralstation.

Stig Blomberg, Swedish 1901–1970, *The Ring*, 1959, Stockholm Central Station.



Fig. 31

John Ericsson, svensk 1877–1951, och Natan Johansson, svensk 1893–1951, *Saltoluokta mot Stora Sjöfallet*, väggmålning i Stockholms centralstations vänthall. Foto: Trafikverket.

John Ericsson, Swedish 1877–1951, and Natan Johansson, Swedish 1893–1951, *Saltoluokta, Looking Towards Stora Sjöfallet*, mural in the main concourse of Stockholm Central Station departure hall. Photo: Transport Administration.



Fig. 33

Omslag till *Gotlandsguiden* 2013.

*Gotlandsguiden* 2013, cover.

## BLÅGULA LANDSKAP

*Det här är ditt land  
Det här är mitt land  
från Ales stenar  
till norra Lappland  
från Bohus klippor  
till Gotlands raukar  
Landet, det tillhör dej och mej*

*Med mörka skogar  
och höga furor  
med vita björkar  
och röda stugor  
med fält och åkrar  
och varv och gruvor  
landet, det tillhör dej och mej*

Så skaldar Mikael Wiehe i sin svenska översättning av Woody Guthries *This Land Is Your Land*. Den starka nationalismen och koppelingen mellan nationalstaten och naturen kan tyckas överraskande för att komma från en gammal vänsteraktivist, men kan förstås som att Wiehe inte vill att fascisterna ska ha ensamrätt att älska Sverige och det svenska landskapet. Möjligent känner Wiehe också till att dyrkan

*This land is your land, this land is my land  
From Ale's Stones to Northern Lapland  
From Bohus's cliffs to Gotland's sea stacks  
This land was made for you and me*

*With dark forests and tall pines  
With white birch trees and red cottages  
With fields and pastures and shipyards and mines  
This land was made for you and me*

So runs Mikael Wiehe's song, his Swedish translation of Woody Guthrie's *This Land Is Your Land*. The forcefulness of its nationalism and the linking of nation-state and Nature may come as a surprise from an old left-wing activist, but can be understood as reflecting Wiehe's determination that the fascists should not have a monopoly on loving Sweden and the Swedish landscape. It is also possible that Wiehe knew that ever since 1900 the cult of the Swedish countryside has been considered a more democratic and acceptable form of nationalism than celebrations of the monarchy or the national spirit. This essay will examine which kinds of images of Swedish Nature have become intertwined with notions of Swedishness, and which sections of the population were associated with images of the Swedish countryside. The hypothesis is that natural images, just like other forms of visual culture, can be colour-coded.<sup>1</sup> In the images of Swedish Nature, are there whiteness-producing elements?



## A BLUE-AND-YELLOW LANDSCAPE

av den svenska naturen, sedan sekelskiftet 1900, ansetts vara en mer demokratisk och acceptabel form av nationalism än hyllningar av monarkin och folksjälen. Detta kapitel kommer att undersöka vilka slags bilder av den svenska naturen som sammanflätats med föreställningar om svenskhet, samt vilka befolkningsgrupper som associerats med bilder av den svenska naturen. Hypotesen är att naturbilder liksom annan visuell kultur kan färgkodas.<sup>1</sup> Finns det i bilderna av svensk natur vithetsproducerande inslag?

I föregående kapitel diskuterades bland annat Amalia Lindegrens genrebilder från Dalarna ur ett vithetsperspektiv. Det råder ingen tvekan om att utnämndandet av äktsvenska geografiska miljöer bidrog till att konstituera den svenska vitheten, men det finns en uppenbar friktionsyta. De självgående bönderna i Dalarna är inte identiska med de normerande grupper runt vilka svenskheten lindades under 1800-talet. Hos Amalia Lindegren och andra betraktas de med en viss distans.

För den moderna och huvudsakligen urbana befolkning som konsumerade Lindegrens målningar framstod bondebefolkningen i Dalarna visserligen som traditionsbevarande föredömen, men de ansågs inte vara framåtsyftande. Dalfolkets rakryggade och moraliska läggning framstod otvivelaktigt som ett ideal med giltighet i samtidens men deras kultur var oföränderlig. Dalarnas folk var alltså varken de Andra som svenskhet och vithet kunde profilera sig mot, eller ett framtidsorienterat ”vi” som den kunde associera sig med. De tillhörde en svunnen tid som bäst lämpade sig för att visas upp på Skansen eller på midsommarröster vid Siljans strand. Eftersom syftet med denna studie är att komma åt vithetens omarkerade centrum, prövas i detta kapitel en annan väg: kopplingen mellan svenska landskap och vita kroppar.

Moderniseringen av Sverige skapade ett kluvet förhållande till framsteg och tradition. Under andra halvan av 1800-talet sögs en allt större del av den svenska befolkningen in i, vad Marshall Berman har benämnt, modernitetens strömvirvel.<sup>2</sup> Samtidigt som man upplevde ett tvång att vara med sin tid, att hålla sig socialt, politiskt och tekniskt informerad, sörjdes att traditionella värden gick förlorade. Moderniteten gick hand i hand med nostalgin. Det är i skenet av detta ljus som det alltmer intensifierade bevarandearbetet av folkliga byggnadstyper ska förstås, liksom nedtecknandet av folkliga seder och uttryck.

---

The previous essay discussed Amalia Lindegren's genre pictures from Dalarna from a whiteness perspective. There is no doubt the identification of genuinely Swedish geographical settings contributed to the construction of Swedish whiteness, but there is an obvious friction. Peasant farmers in Dalarna were not synonymous with the normative groups on which Swedishness centred in the nineteenth century. For Amalia Lindegren and others, they were viewed from something of a distance.

For the modern and predominantly urban population that were drawn to Lindegren's paintings, the peasants of Dalarna may have appeared to be mainstays of tradition, but they were not considered forward-looking; their moral decency was undoubtedly an ideal that all then could look up to, but their culture was unchanging. The people of Dalarna were not the Others that Swedishness and whiteness could be pitted against, neither were they a future-oriented We that could be associated with. Instead, they belonged to a bygone era best suited to being put on show at the Skansen open-air museum in Stockholm or to midsummer celebrations on the shores of Siljan. Since the purpose of this study is to fathom the heart of whiteness that has been ignored so long, a different approach is tried here: the link between the Swedish landscape and white bodies.

The modernization of Sweden created mixed feelings about progress and tradition. During the second half of the nineteenth century, an increasing proportion of the Swedish population was sucked into what Marshall Berman has called the maelstrom of modernity.<sup>2</sup> At the same time as people felt compelled to stay up to date, to keep abreast socially, politically, and technologically, the loss of traditional values was much regretted. Modernity went hand in hand with nostalgia. The increasing efforts to preserve Sweden's vernacular architecture should be understood in this light, as should the concerted efforts to collect of folk customs and expressions.

Few personified this ambivalence better than the artist Anders Zorn. On the one hand, he defended Sweden's rural traditions, encouraged the use of folk costume and traditional customs, and acted to save old buildings. On the other hand, he was distinctly modern, if not to say fashionable, in his art. He acquired a wood-fired water-heater at the world fair in Chicago in 1893 that was connected to his home heating system. His home in Mora was equipped with a toilet and bath at the turn of the century, electricity in 1906, and a house phone in 1908. A stainless-steel sink unit was installed in the kitchen in 1914.<sup>3</sup> And he began to use a camera instead

---

Få personifierar denna ambivalens bättre än Anders Zorn. Å ena sidan slog han vakt om sin hembygds traditioner, uppmuntrade användandet av folkdräkt och traditionella seder och lät samla in och bevara gamla byggnader. Å andra sidan var han utpräglat modern, för att inte säga mondän i sin konst. Han förvärvade en vedeldad varmvattenberedare på världsutställningen i Chicago 1893 som kopplades till husets uppvärmning. Hans hem i Mora försågs med WC och badkar i början av seklet, elektricitet 1906, interntelefon 1908. En rostfri diskbänk sattes in i köket 1914.<sup>3</sup> Och han började använda kamera i stället för skissblock för att ta fram förlagor till sina målningar. Zorn framstår sålunda som en brygga mellan ett kulturarvifiterat Dalarna och ett modernt Sverige.

Det finns anledning att återkomma till Zorn, men först några ord om nationsskapandet i Sverige under andra halvan av 1800-talet. Lars Jönses har pekat på territoriets betydelse för definitionen av vad Sverige är. I långt mindre grad än grannländerna Norge och Tyskland grundades den svenska identiteten i *Blut und Boden*. Det sammanhållande kittet var inte folket eller något mytiskt urhem. Sverige bestod av flera olikartade landskap och folkgrupper. Det nationella projektet handlade i detta perspektiv om integration.<sup>4</sup> Sveal, götar och guitar betraktades alla som svenskars vilka befolkade det svenska territoriet.

I denna process knöts vita svenska befolkningsgrupper till de svenska landskapen. Icke-vita folkgrupper definierades antingen som rotlösa (den vandrande juden, zigenare...) eller som egentligen hemhöriga i en annan nation. Därutöver fanns befolkningsgrupper med en mer ambivalent position till svenskhet och vithet som förbands med det svenska territoriets utmarker, exempelvis Finnskogarna och Lappmarkerna.

Om det tidiga 1800-talet var inriktat på det immateriella kulturarvet (språket, sagorna, sångerna, sederna...) fokuserade den senare delen på det materiella (byggnaderna och bruksföremålen, men också naturen och kroppen).<sup>5</sup> Viktiga aktörer i denna process var museerna, inklusive det internationellt förebildliga Skansen, men också Svenska Turistföreningen. Det materiella kulturarvet skulle helst upplevas på plats med vandringstav och ränsel.

I den svenska diskursen har, som inledningsvis noterades, dyrkan av naturen betraktats som en form av mindre storvulen nationalism än den som hyllar blodet, rasen eller folket. Det talades redan

---

of a sketchbook to work up the models for his paintings. Zorn thus stands out as someone who bridged heritage Dalarna and modern Sweden.

We will return to Zorn later, but first a few words about nation-building in Sweden during the second half of the nineteenth century. Lars Jönses has pointed to the importance of territory in defining what Sweden was. Far less than in neighbouring Norway and Germany, the Swedish identity was founded on *Blut und Boden*. The unifying factor was not the people or some mythical homeland. Sweden, after all, consisted of several disparate landscapes and ethnic groups. The national project in this sense was a question of integration.<sup>4</sup> The Sveal, Geats, and Gutes who populated Swedish territory were all thought of as Swedes.

In the process, white Swedish population groups were linked to the various Swedish provinces. Non-white ethnic groups were either defined as rootless (wandering Jews, gypsies) or as really belonging in another nation altogether. In addition, there were communities with a more ambivalent position when it came to Swedishness and whiteness, and which were associated with the fringes of Sweden's territory, such as Finnskogen ('Forest of the Finns') and Lappmarken ('Lapp lands') in the north of the country.

If the focus in the early nineteenth century was on an intangible cultural heritage (language, stories, songs, customs), in the second half of the century it was on the material (buildings and utensils, but also Nature and the body).<sup>5</sup> The key actors in this process were Sweden's museums, including the internationally famous Skansen, but also the Swedish Tourist Association. The country's material heritage was preferably to be experienced on the spot, armed with a walking stick and a rucksack.

In the Swedish discourse, as already noted, the worship of Nature was regarded as a more acceptable form of nationalism than the sort that celebrated blood, race, or people. As early as the turn of the twentieth century there was talk of Nature being the basis for a democratic nationalism. Unlike the brand of history that, as the historian Jacob Christensson puts it, appeared 'to be something that only concerned the advocates of antiquated right-wing values and old-fogey punch-room patriotism', Nature caught on with all Swedes. It was Nature, it was said, which determined the Swedish temperament and character.<sup>6</sup>

The linking of notions of Swedishness to democracy and the landscape was to prove very successful. The Sweden–democracy–Nature constellation has survived all subsequent shifts in political wind, urbanization,

kring sekelskiftet 1900 om naturen som bas för en demokratisk nationalism. Till skillnad från historien som, med idéhistorikern Jakob Christenssons formulering, framstod ”som något som endast angick anhängarna av föräldrade högervärderingar och gubbig punschbåls-patriotism”, slog naturen an hos alla svenskar. Det var naturen, hette det, som skapat det svenska folkkynnet och folkkarakturen.<sup>6</sup>

Att knyta föreställningar om svenskhet till demokratin och landskapet blev mycket framgångsrikt. Konstellationen Sverige-demokrati-natur har överlevt växlande politiska vindar, urbanisering, globalisering och skiftande migrationsmönster. Men vilka landskapstyper som sammankopplas med svenskhet har fluktuerat. Länge var det de barrsskogstäckta delarna av landet som framstod som mest svenska. Under det sol- och baddrökande 1900-talet kompletteras de av sjöar och kustlandskap. På 1980-talet höjdes röster för att göra Ulf Lundells *Öppna landskap* (1982) till ny svensk nationalsång. I Lundells lyrik hyltas det öppna landskapet nära kusten, inte den fjällhöga nord. ”*Du gamla, du fria* ansågs uttrycka alltför gammeldags och unkna uppfattningar som var opassande för det moderna Sverige. Att den svenska nationalsången inleds med en lovsång till fjällen har mindre med den topografiska än den emotionella kartan att göra”, konstaterar Orvar Löfgren.<sup>7</sup> Richard Dybecks text till nationalsången skrevs 1844 efter ett besök i Dalarna och var knappast avsedd att endast beskriva det svenska landskapet. *Du gamla, du fria* blev också långsamt och under strid accepterad som Sveriges nationalsång, och har heller aldrig stäfåsts som sådan genom politiskt beslut.

Förloppet som skapade vita, svenska landskap intensifierades under de sista decennierna av 1800-talet. Dessförinnan dominérade synen på naturen som en ekonomisk resurs. Topografiska skildringar av Sverige under 1700- och 1800-talen kan i detta perspektiv ses som initiala aktioner som gjorde landskapen svenska även om de länge hade fokus på områdenas näringar som skogen, malmens och jordbrukskulturen. Delar av det svenska territoriet associerades med de folkgrupper som fällde skogen, förädlade malmen och odlade jorden. Därför kunde tidigare i historien de stora skogarna i norra Värmland förknippas med finnar och Bergslagen med valloner.

Avgörande för de senaste drygt hundra årens syn på den svenska naturen var att borgarklassen under det slutande 1800-talet sommartid började appropriera valda delar av Sverige i syfte att under

---

globalization, and migration patterns. However, the types of landscapes associated with Swedishness have fluctuated. For a long time it was the pine-clad areas of the country that appeared most Swedish. In the sun-worshipping, swimming-mad twentieth century, lakes and coastal scenery were added to the list. In the 1980s, there were calls to make Ulf Lundell's song *Öppna landskap* (1982, 'Open landscape') the new Swedish national anthem. Lundell's lyrics hail the open countryside near the coast, not the mountainous North. The anthem *Du gamla, du fria* ('Thou ancient, thou free') was felt to embody stale, old-fashioned ideas that were unbecoming of modern Sweden. 'The fact that the Swedish national anthem begins with a song of praise to the mountains has less to do with the topographic than the emotional map-making', notes Orvar Löfgren.<sup>7</sup> Richard Dybeck's lyrics for the national anthem were written in 1844 after he had paid a visit to Dalarna, and were scarcely intended to describe only the Swedish landscape. It was only after a long and tortuous process that *Du gamla, du fria* gained general acceptance as Sweden's national anthem, and it has never been officially selected as such.

The course of events that created a white, Swedish landscape intensified during the last decades of the nineteenth century. Before that, the view that Nature was an economic resource had dominated. In this perspective, topographical accounts of Sweden from the eighteenth and nineteenth centuries can be seen as the first steps in making the landscape Swedish, although they long concentrated on such industries as forestry, mining, and agriculture. Some Swedish territory was associated with the ethnic groups who felled the forests, refined the ore, and farmed the land. This was why earlier in Sweden's history the vast forests of northern Värmland were associated with the Finns, and Bergslagen with the Walloons.

The determining factor in the last hundred years' views on Swedish Nature was that in the summers towards the end of the nineteenth century, the middle classes began to appropriate select parts of Sweden, intent on living a more authentic life for a few weeks, far from the noise of the big city. To this day, a holiday cottage is a whiteness-producing locus, and the contours of an ideal Swedish summer are still dominated by white, middle-class norms and values.<sup>8</sup>

The process by which choice picturesque Swedish geography was made the subject of attention, admiration, study, or documentation may be termed 'the white gaze'.<sup>9</sup> It was closely related to the 'tourist gaze'

några veckor leva ett mer autentiskt liv, långt från storstadens larm. Än i dag är sommarstugan en vithetsproducerande miljö och de ideal som råder kring det ideala svenska sommarlivet domineras av den vita medelklassens normer och värderingar.<sup>8</sup>

Den process genom vilken de avbildningsvärda utsnitten ur den svenska geografin görs till föremål för uppmärksamhet, beundran, studium eller dokumentation kan benämñas ”den vita blicken”.<sup>9</sup> Den är nära besläktad med den ”turistblick” som John Urry utforskat.<sup>10</sup> Det handlar om en process under vilken vissa landskapstyper väljs ut som sevärd och essentiellt svenska. De landskap som under 1800-talet utvaldes som svenska är förstås nästan undantagslöst situerade i Sverige, men det betyder inte att alla geografiska platser eller i Sverige vanliga biotoper blev motiv för målare och fotografer. Det fanns platser och motiv inom landets gränser som endast långsamt lätt sig inordnas i det mentala svenska territoriet. Det gäller exempelvis Bohuskusten och de skånska slätterna.<sup>11</sup>

Även fjällvärlden inordnades sent i den mentala bilden av Sverige. Som framgått ovan, i diskussionen om Carl von Linné, Skansens tablåer och folkdrätsbilder, sågs fjällen som samernas territorium. Det var ett gränsland, befolkat av mäniskor med främmande seder och språk. I äldre tid när Sverige definierades utifrån kungamakten och mer eller mindre tillfälliga gränsdragningar var det inget problem. Men i takt med att Sverige alltmer förbands med distinkt avgränsade territorier blev gränstrakter som fjällvärlden angelägna att försvenska. I ett 1800-tal upptaget av att bringa ordning och reda var flytande tillstånd inget eftersträvansvärt. En svenskhet som gradvis avtog ju längre från centrum man rörde sig var svår att acceptera. Det svenska kom istället att konstitueras av olika regionala identiteter inom fastlagda gränser. I detta sammanhang kan det ökande engagemanget i fjällvärlden förstås.

Med Svenska Turistföreningen (1885), Riksföreningen för skidlöpingens främjande i Sverige (1892) och Svenska naturskyddsföreningen (1909) spreds intresset för de norra delarna av landet, även om ”lappmarkerna” länge främst ansågs passa för morska, vita, vildmarksälskande män. 1909 inrättades också de nio första svenska nationalparkerna varav fyra i Lappland och en i Härjedalen: Abisko, Garphyttan, Hamra, Pieljekaise, Sarek, Stora Sjöfallet, Sonfjället, Ängsö och Gotska Sandön. Järnvägsnätets utbyggnad ökade

explored by John Urry.<sup>10</sup> It was a process that saw certain types of landscapes singled out as essentially Swedish and well worth the seeing. Those chosen in the nineteenth century as Swedish were almost without exception in Sweden proper, but that did not mean that all geographic locations or common biotopes in Sweden became the subject of painters and photographers: there were places and motifs within its borders that were only slowly subsumed into Sweden's mental territory. This was the case with the Bohuslän coast in the west and the plains of Skåne (Scania) in the far south, for example.<sup>11</sup>

The mountains too were late to be subsumed into Sweden's self-perception. As we have seen, when it came to Carl Linnaeus, tableaux at Skansen, or paintings of folk costume, the northern mountains were thought of as Sami territory. It was a frontier country, populated by people with strange customs and language. This had not been a problem back when Sweden was defined by the nature of royal power and more or less temporary national borders, but as Sweden increasingly became a series of territories bounded by firmly demarcated borders, the need arose to make the borderlands and mountains more Swedish. In a nineteenth century preoccupied with bringing order to chaos, fluid situations were far from desirable. A Swedishness that gradually waned the further one was from the centre was difficult to accept. Swedishness instead came to be constituted of different regional identities within fixed borders. It is against this background that the growing fascination with its mountainous areas should be understood.

The founding of the Swedish Tourist Association (1885), the Association for the Promotion of Ski-racing in Sweden (1892), and the Swedish Society for Nature Conservation (1909) fuelled interest in the northern parts of the country, although Lappmarken in the far north was long thought of as the preserve of brave, white, wilderness-loving outdoorsmen. It was also in 1909 that the first nine Swedish national parks were established, including four in Lapland and one in Härjedalen: Abisko, Garphyttan, Hamra, Pieljekaise, Sarek, Stora Sjöfallet, Sonfjället, Ängsö, and Gotska Sandön. The expansion of the railways certainly improved access to the vast northern regions of Sweden, yet it was only with the advent of modern mountain tourism at the turn of the last century that the white open spaces became the natural stamping ground of the white, Swedish population.<sup>12</sup> Northern Nature—with its cold and hardships which, according to scientific racism, had tempered the Aryan

tillgängligheten till de vidsträckta nordliga delarna av Sverige. Först i och med den moderna fjällturismen som tar fart vid sekelskiftet blir de vita vidderna hela den vita, svenska befolkningens naturliga terräng.<sup>12</sup> Den nordliga natur, som genom köld och påfrestningar av rasbiologins teoretiker antogs ha härdat den ariska rasen, kunde nu på allvar intas. Dess hälsobringande effekter betonades i marknadsföringen och svenskarna blev ett skidåkande folk.

Det är också vid denna tid som ett modernt fjällmode uppstår. Männens hade dessförinnan kunnat åka i en avlagd yllekostym men för kvinnorna fanns inga lämpliga kläder vid en tid när anständigheten krävde ankellånga kjolar. Vid sekelskiftet 1900 utvecklades därför den så kallade ”lappdräkten”, med inspiration från samernas kläder. Att åka skidor blev härigenom att för en period ikläda sig rollen av den Andre – liksom Linné hade gjort för porträttet i sammekläder. Marianne Larsson berättar i en artikel om fjällmodet hur en grupp kvinnliga skidåkare vid sekelskiftet även tog sig ”lappnamn” på skämt: Karjula, Ristikka, Njotana och Katjåma.<sup>13</sup>

”Lappdräkten” är dock en parantes i modehistorien. Vid mellankrigstiden hade moderna konfektionssydda sportkläder för kvinnor slagit igenom, med skidbyxor och korta jackor. 1934 publicerar KF:s bokförlag *Hur bo?*, författad av Svenska slöjdföreningens ordförande Gregor Paulsson. Bokens huvudbudskap var att den nya tiden fordrade moderna bostäder. I ett första bilduppslag kontrasteras en salong från omkring 1880 mot ett modernt vardagsrum. Sett ur det moderna livets perspektiv är 1880-talssalongen ”en karikatyr av hemlivet”, enligt Paulsson, men som representationsytan för 1800-talets borgerlighet fungerade den väl.<sup>14</sup> Skriften innehåller en för tiden typisk retorik där den moderna bostaden bland annat jämförs med atlantångare, där ”ärlighet” i designen hyllas och där betydelsen av ljus poängteras. Vinsten med vita väggar ägnas en särskild utredning.<sup>15</sup> Något överraskande avslutas framställningen med en bild av en kvinnlig skidåkare som i ensamt majestät är på väg nerför ett fjäll. Det är ett fotografi som förmedlar frihet och total kontroll av situationen. Men Paulssons poäng är en annan: ”Skidlöperskan som i byxor och lumberjacka ensam löper ner för fjällsidan, klädd och utrustad rationellt, ser med löje på en framfaren generations sätt att idka kroppskultur. [...] Men när hon kommer hem får hon kanske sova på en duchatel i en hall...”<sup>16</sup> Idrottandet har blivit modernt, men

---

race—now began to figure prominently. Its healthful effects were emphasized in tourism marketing, and the Swedes became a nation of skiers.

It was also around this time that modern mountain fashion arrived. Men had previously been happy to don layers of woollen gear, but for women there was no appropriate clothing at a time when decency demanded ankle-length skirts. The period around 1900 therefore saw the arrival of the so-called *lappdräkt* or ‘Lapp costume’, inspired by Sami clothing. For a while, to go skiing was thus to assume the role of the Other—just as Linnaeus had done for his portrait in Sami clothing. Marianne Larsson describes in an article about mountain fashion how a group of female skiers at the turn of the century even took ‘Lappish names’ as a joke, calling themselves Karjula, Ristikka, Njotana, and Katjåma.<sup>13</sup>

The question of Lapp costume is a footnote to fashion history, however. In the interwar period, the first modern, ready-made sportswear for women appeared, with ski trousers and short jackets. In 1934, the Swedish Co-operative Union published *Hur bo?* (‘How to live?’), written by the chairman of the Swedish Arts and Crafts Society, Gregor Paulsson. The book’s central message was that the new age called for modern homes. In the first picture, a salon from about 1880 is contrasted with a modern living-room. Seen through the lens of modern life, the parlour was ‘a caricature of home life’, according to Paulsson, but as a reception room for the nineteenth-century bourgeoisie it had served its purpose well.<sup>14</sup> The book is framed in the rhetoric characteristic of the period, where the modern home is compared to an ocean liner, the ‘honesty’ of a design is all, and the importance of light is emphasized. The advantages of white walls are a subject of special consideration.<sup>15</sup> Somewhat surprisingly, it all ends with a picture of a woman skiing in splendid isolation down a mountain. It is a photograph that speaks of freedom and total control of the situation, but Paulsson’s reason for including it is rather different: ‘The lady ski-racer, who, in trousers and lumber jacket, skis down the mountainside, rationally clothed and equipped, looks with derision on a past generation’s way of engaging in physical culture. ... But when she returns home, she may perhaps sleep on a chaise longue in a drawing-room.’<sup>16</sup> Sport might have become modern, but not home living—that was the point Paulsson wanted to make. In the next essay, it is the whiteness generated by design that will be further examined.

That sport and the outdoor life had a prominent place in the modernization of Sweden is beyond question. The relationship between outdoor

inte boendet, är poängen Paulsson vill ta hem. I följande kapitel kommer designens vithetsproduktion att granskas närmare.

Att idrotten och friluftslivet hade en framträdande plats i moderniseringen av Sverige torde stå utom allt tvivel. Sambandet mellan friluftsidealet och den rasbiologiska forskningen är också ett oomtvistligt faktum. Det var den vita kroppen som behövde stärkas, hotad som den ansågs vara av den moderna, urbana kulturens förvekligande krafter. I detta sammanhang kom nya topografier att knytas till svenskheten. Det var inte längre enbart de bördiga jordbrukslandskapen i Mälardalen och Dalarna som framstod som äktsvenska utan även de karga landskap där kroppen kunde härdas av sol, vind och vatten. Vid sidan av fjällen fick Bohusläns kala kobbar, Ölands alvar och Gotlands hällar sina uttolkare i fotografi och måleri, och sina vandrande, seglande, skidåkande och cyklande turister. Under mellankrigstiden erövrar den vita, svenska befolkningen naturen på ett nytt sätt. Det handlar inte längre primärt om naturen som ekonomisk resurs, att bryta stubb och sten, utvinna mineraler och fälla skog, utan om naturen som rekreationsyta, även om nyttoaspekten av att plocka bär och svamp också framhölls. Genom massiva reklam- och folkbildningsinsatser gav sig alltför svenskar ut i naturen: strövande och paddlande, tältande och fiskande.

Den ideala friluftsmänniska som lyfts fram i reklam, av Svenska Turistföreningen och på utställningar som Fritiden i Ystad 1936, var bildad, fysiskt vältränad och såg naturen som en källa till rekreation. Andra bruk av naturen betraktades med motvilja. Vid sekelskiftet klagades det över den flockmentalitet som kännetecknade arbetarklassens umgänge med naturen, skriver Orvar Löfgren. ”Det var för mycket bullrande röster och glada utfärder med dragspel, ölhalsande och kortspel och för lite av den asketism som borgerliga naturkännares såg som den lämpliga umgängestonen i den svenska naturens tempelsalar.”<sup>17</sup> Dansbaneeländet blev en skräckbild av ett felaktigt sätt att använda ängar och buskage under mellankrigstiden. Bönder och arbetare saknade medelklassens måtta och sans. De betraktades inte heller som lika vita i exempelvis tidens skämtpress och pilsnerfilmer. Det är som om solbrännan och smutsen etsat sig fast i skinnet.

Vid denna tid fanns också en lag mot dagdriveri, inrättad 1885. Den betraktades enligt lagen som brottsling som inte ”ärigen försörja sig” eller ”stryker kring landet”. Tiggare, bettlare och vägmän, för att

---

ideals and scientific racism is also an indisputable fact. It was the *white* body that needed to be strengthened, threatened, it was believed, by the emasculatory forces of modern, urban culture. It was in this context that new topographies came to be linked to the Swedish character. It was no longer merely the fertile agricultural landscapes of the Mälaren Valley and Dalarna that appeared truly Swedish, but also the barren wastes where the body could be hardened by sun, wind, and water. And it was not only the mountains: Bohuslän's bare islets, Öland's limestone plain, and Gotland's weathered rocks found their chroniclers in photograph and paint, and their walking, sailing, skiing, and cycling tourists. Between the wars, the white Swedish population conquered Nature in a wholly new way. It was no longer predominantly a question of Nature as an economic resource—clearing fields of stumps and stones, mining ore, felling trees—but of Nature as recreation, although the commercial aspect of picking berries and mushrooms was mentioned. Through massive advertising and public education campaigns, ever increasing numbers of Swedes headed into the wilds to walk and paddle, camp and fish.

The ideal outdoor type highlighted in adverts by the Swedish Tourist Association and exhibitions such as ‘Fritiden i Ystad 1936’ (‘Leisure in Ystad 1936’) was educated, physically fit, and saw Nature as a source of recreation. Other uses of Nature were viewed with distaste. At the turn of the century, there had been complaints about the herd mentality that characterized the working class’s relationship with Nature, writes Orvar Löfgren: ‘There were too many loud voices and happy trips with accordions, beer-swilling, and card games, and too little of the asceticism which bourgeois nature lovers saw as the appropriate tone to adopt in the lofty temple of Swedish Nature.’<sup>17</sup> The ‘awfulness of open-air dance pavilions’ was held up as a warning against the improper use of meadows and woods in the interwar period. Farmers and workers did not have the middle class’s moderation. Neither were they thought as white as the middle class, as the comic magazines and films showed. It was as if the sunburn and dirt were etched into their skin.

At this date there was still a law against vagrancy, passed in 1885. The law held all who could not ‘honestly earn a living’ or who ‘roam the country’ to be criminal. Beggars, tinkers, and men of the road, to quote Dan Andersson’s ‘Omkring tiggaren från Luossa’ (‘The beggar from Luossa’), did not have the same self-evident right to use Nature as a larder or to light campfires. According to the vague customary public

---

citera Dan Anderssons *Tiggaren från Luossa*, hade inte samma självklara rätt att använda naturen som skafferi eller för att slå upp lägereldar. Enligt den vaga sedvänja som benämns allemansrätten kan man gå i annans mark, plocka bär och svamp och till och med övernatta. Men för tiggare, resande och romer gällde andra lagar.

#### GRANSKOGENS FOLK

De landskap som först kom att omhuldas som äktsvenska var de barrskogstäckta. Harry Martinson har kallat svenskarna för ett granskogsfolk.<sup>18</sup> Barrskogens blomma Linnea är en inofficiell svensk nationalblomma.<sup>19</sup> Därmed inte sagt att granar och tallar alltid varit förknippade med positiva känslor. Tvärtom. Den svenska litteraturen är fylld av tirader om mörka granskogar och fula tallar. För antikvurmarna under sent 1700-tal kontrasterades Nordens mörka barrskogar med söderns kultur. Carl August Ehrensvärd såg likheter mellan antikens skulpturkonst och de människor han mötte i södra Italien. När han reste hem från Italien noterade han med växande förtvivlan hur både landskapet och folket blev allt fulare ju närmare Sverige han kom. ”Farvä! folk på andra sidan om Appeniner, farvä! styrka och hälsa, orsak till schönhet och smak, farvä! vackra natur. Norden nalkas, välkommen oreda.”<sup>20</sup> På ett tidstypiskt sätt ansåg han att det fanns ett samband mellan naturens utseende och människornas. Med förtvivlan såg han granar och gråsten dyka upp utanför Stralsund. Människorna var alltmer bleka och fula. ”Naturen har skapat folkslagen så illa och så omogne åt norr att ingenting kan mogna i deras händer.”<sup>21</sup> Allra minst konst och kultur, menar han.

Småland gjorde Ehrensvärd djupt olycklig. Han drömde om att bränna ner all granskog och odla i askan.<sup>22</sup> I sina teckningar går han hårt åt landskapet och framställer de småländska bergen som rumpor. ”Jag skall ännu i afton bese granar, tallar, dalar och knallar och våra svenska berg monotona, runda, släta, liknar stussar och folket likna sine trackter.”<sup>23</sup> Det var bara Skånes slättlandskap som fann nåd hos honom.

Fig. 30

right of access to private land, anyone can walk across any land, pick berries and mushrooms, and even stay overnight. But for beggars, travellers, and Roma, other laws applied.

#### THE PEOPLE OF THE FIR FOREST

The first of the landscapes to be cherished as truly Swedish was the pine-clad vista. Harry Martinson has called the Swedes the people of the fir forest.<sup>18</sup> The flower of the pine forest floor, Linnea, is unofficially the national flower.<sup>19</sup> That is not to say that firs and pines have always been associated with positive emotions. On the contrary. Swedish literature is filled with tirades against dark firs and ugly pine trees. For those in the late eighteenth century who were fanatical about classical antiquity, Scandinavia’s dark coniferous forests stood in stark contrast to southern culture. Carl August Ehrensvärd relished the similarities between ancient sculpture and the people he met in southern Italy, and when he returned from Italy, he noted with growing despair how both the landscape and the people became increasingly uglier the closer to Sweden he came. ‘Farewell, people beyond the Apennines; farewell strength and health, the occasion of beauty and taste; farewell beautiful Nature. The North approaches; welcome, disarray.’<sup>20</sup> In the manner typical of the day, he believed that there was a connection between Nature’s and people’s appearance. His heart sank as he saw firs and granite as he approached Stralsund, one of Sweden’s German possessions. The people were increasingly pale and ugly. ‘Nature has created the nations to the North so ill and so immature that nothing can mature in their hands.’<sup>21</sup> Least of all art and culture, in his opinion.

The southern province of Småland left Ehrensvärd deeply unhappy. He dreamed of burning down all the fir-trees and cultivating in the ashes.<sup>22</sup> In his drawings, he dismisses the landscape contemptuously and depicts the Småland mountains as buttocks. ‘Even now this evening I shall look on firs, pines, valleys and hillocks, and our Swedish mountains—monotonous, round, smooth—resemble buttocks, and the people resemble the parts hereabout.’<sup>23</sup> It was only Skåne’s plains that he viewed with a favourable eye.

Att barrskogen förknippas med Sverige hänger samman med att Värmland och Dalarna tidigt uppfattades som ursvenska områden. Värmlands betydelse förstärktes genom litteraturen – det är Erik Gustaf Geijers, Esaias Tegnér, Anders Fryxells, Gustaf Frödings och Selma Lagerlöfs landskap, skriver Jakob Christensson.<sup>24</sup> Och genom Rackstadsgruppens konst, kan tilläggas. Dalarnas betydelse instiftades visserligen redan genom historieskrivningen om Gustav Vasa, men landskapets egentliga storhetstid som svenskhetens centrum infaller först under sent 1800-tal, med stöd hos konstnärer som Carl Larsson och Anders Zorn.

Av särskilt intresse för denna studie är den process som tog sin början i slutet av 1880-talet med Parissvenskarnas återkomst till fosterlandet. En generation konstnärer med Richard Bergh i spetsen som mött det nya franska friluftsmåleriet satte upp som program att skildra det svenska landskapet.<sup>25</sup> Detta är sålunda en betydligt yngre generation än Amalia Lindegren (1814–1891); den är mestadels född vid 1800-talets mitt.

I den historieskrivning som Bergh var med om att upprätta, hade det före hans generation varit fult att vara svensk och att måla svenska motiv. Målet för varje ny generation hade varit att komma till södern och lära av den klassiska konsten. ”Driv ut svensken ur kroppen på er, pojkar!”, lön uppmaningen enligt Bergh. ”Bryt... så mycket som möjligt... på italienska, franska eller tyska, men helst på grekiska. [...] Raka ut Norrköpingsnäsan, din blonda degklump! – Bliga inte på den kallblå himmelen, hör du; ty då bli dina ögon än blåare och glämigare!”<sup>26</sup>

Men en sval februariafton på ett berg utanför Florens när han lyssnade till pinjeskogens sus, drabbades Bergh av svår hemlängtan: ”Det lät som suset i en furuskog. – En furuskog! Det slet till i bröstet på mig. Med ens föll det öfver mig en längtan. En längtan så väldsam, att tårarna ville stiga till ögonen – en längtan till Sverige, det tysta, vita landet i norr.”<sup>27</sup> Det ”nakna och risiga” landskap med ogrupperade lövträd i snöiga backar som Bergh inledningsvis i texten ondgjort sig över, ”ett färglös svart och vitt för din färgtörst, en formlös splittring för ditt formsinne”, blev nu en utmaning och ett ideal.<sup>28</sup>

Under det följande decenniet kom flera av Berghs generationskamrater att söka upp vad de uppfattade som svenska landskap och

---

The reason pine forest was associated with Sweden was because Värmland and Dalarna were among the first to be seen as genuinely Swedish areas. Värmland’s importance was reinforced in literature—it was the landscape of Erik Gustaf Geijer, Esaias Tegnér, Anders Fryxell, Gustaf Fröding, and Selma Lagerlöf, writes Jakob Christensson.<sup>24</sup> And in the work of the colony of artists at Rackstad in Värmland, it should be added. True, Dalarna’s significance had been established very early by the stories of how Gustav Vasa came to power, but the province’s real heyday as the centre of Swedishness came much later in the late nineteenth century, with the support of artists such as Carl Larsson and Anders Zorn.

Of particular interest to this study is the process that began in the late 1880s with the return home of the Paris-trained Swedes. A generation of artists led by Richard Bergh who had met with the new French way of painting *en plein air* took it upon themselves to depict the Swedish landscape.<sup>25</sup> Theirs was thus a much younger generation than Amalia Lindegren’s (1814–1891); most of them were born mid-century.

According to the version of events that Bergh did much to establish, prior to his generation it had been unseemly to be Swedish or paint Swedish motifs. The goal of each new generation had been to travel south to learn from classical art. ‘Drive out the Swede from your body, boys!’ was the advice Bergh was given. ‘Speak ... as much as possible ... in Italian, French, or German, but best of all in Greek. ... Up with your Norrköping nose, you blond lump of dough! – Do not stare at the clear blue heavens, d’you hear; for then your eyes will be even bluer and paler!’<sup>26</sup>

But one cool February evening on a hill outside Florence, when he was listening to the sigh of the wind in the pine trees, Bergh was struck by severe homesickness: ‘It sounded like the wind in a pine forest. –A pine forest! It was heart-wrenching. Suddenly, a longing swept over me. A longing so fierce that the tears welled up in my eyes—a longing for Sweden, the quiet, white land in the north.’<sup>27</sup> The ‘bare and scrubby’ landscape, its snowy slopes dotted with broadleaf trees, that Bergh wrote had initially annoyed him—‘a colourless black-and-white for your thirst for colour, formless dispersal for your sense of form’—now became a challenge and an ideal.<sup>28</sup>

Over the coming decade, several of Bergh’s contemporaries were to search out what they thought of as Swedish landscape, developing the artistic means to depict it. It was at this point Carl Larsson and Anders Zorn became the portrayers of Dalarna. Bruno Liljefors painted wildlife

---

utveckla konstnärliga medel för att skildra dessa. Så kom Carl Larsson liksom Anders Zorn att bli Dalarnas skildrare. Bruno Liljefors skildrade djurlivet i Uppland – men är även liksom Zorn starkt förknippad med motiv från Stockholms skärgård. Gustaf Fjæstad associeras med vinterbilder från de vämländska skogarna. Till Götalands tolkare hör Nils Kreuger (Halland och Öland), Carl Wilhelmsson (Bohuslän) och Karl Nordström (Halland och Bohuslän). Gottfrid Kallstenius blev de solbelysta tallarnas och det småländska kustlandskaps målare. Motiven och stämningsslägena i sekelskiftets nationella landskapsmåleri kom att bli normbildande för vad svenskar än i dag uppfattar som upplevelsevärt. De har reproducerats genom otaliga filmer och teveserier, turistbroschyror och vykort.

Det finns ett nära samband mellan vilka landskap som blev föremål för konstnärers blick och utbyggnaden av kommunikationerna. Konstens exploatering av nya vyer gick hand i hand med turistindustrins, i Sverige likväl som på andra platser i världen. Konstnärer behövde en närhet till marknaden, såväl den som fanns i storstäder som Stockholm som den som temporärt upprättades på touristorter. Att Richard Bergh och andra stockholmare började måla motiv från Gotland hänger samman med ångbåtstrafikens utbyggnad från 1865 och framåt, samt prinsessan Eugénies sommarvistelser på ön som gjorde den mer attraktiv i societetens ögon.

Det viktigaste kommunikationsmedlet under andra halvan av 1800-talet och en bra bit in på 1900-talet var annars tåget. Efter en tid av tvekan inför kostnaderna beslöt Riksdagen 1854 att bygga stambanorna. 1892 stod det riksstäckande järnvägsnätet i stort sett klart med invigningen av stambanan genom Övre Norrland. Järnvägen omdefinierade förhållandet mellan centrum och periferier. Orter längs stambanorna utvecklades till regionala centrum medan de som hamnade vid sidan av förlorade i betydelse. Med tåg kunde avlägsna delar av landet nås inom rimlig tid. På ett par dygn kunde den som hade pengar till och med ta sig till världsmetropoler som Paris och Rom.

På den östra väggen i centralrummet på Stockholms centralstation finns åtta målningar av svenska landskap. De utfördes 1927 i samband med en större ombyggnad. Konstnärer var John Ericsson och Natan Johansson. Anmärkningsvärt nog har målningarna aldrig väckt någon större uppmärksamhet trots sin placering i ett av

---

in Uppland, but, like Zorn, is strongly associated with motifs from the Stockholm archipelago. Gustaf Fjæstad is associated with winter images of the forests of Värmland. Among southern Sweden's interpreters one finds Nils Kreuger (Halland and Öland), Carl Wilhelmson (Bohuslän), and Karl Nordström (Halland and Bohuslän). Gottfrid Kallstenius became the painter of sunlit pines and Småland's coastal landscape. The motifs and sentiment of turn-of-the-century national landscape painting would set the norm for what Swedes to this day perceive as worthwhile. They have been reproduced in countless films and television series, tourist brochures, and postcards.

There was a close relationship between the landscapes that became the subject of the artists' gaze and the expansion of communications. Art's exploitation of new vistas went hand in hand with the tourism industry, in Sweden as elsewhere in the world. Artists needed proximity to the art markets, both in large cities such as Stockholm and those established temporarily in tourist areas. The fact that Richard Bergh and other Stockholmers began painting designs from Gotland had much to do with the increase in steamship traffic from 1865 onwards, along with Princess Eugénie's summer stays on the island, which made it more attractive proposition in society's eyes.

Otherwise, the most important means of communication in the second half of the nineteenth century and well into the twentieth were the railways. After some initial reluctance at the cost, the Swedish Parliament decided in 1854 to build the main lines. With the opening of the main line through northern Norrland in 1892, the national railway network was to all intents and purposes complete. The railways redefined the relationship between centre and periphery. Towns along the main lines developed into regional centres, while those at a distance began to wane in importance. Travelling by train, remote parts of the country could be reached within a reasonable time. Indeed, it only took a few days for someone with the money to reach world metropolises such as Paris and Rome.

On the east wall of the main concourse of Stockholm Central Station there are eight paintings of Swedish landscapes. They date from 1927, when the station underwent a major refurbishment. The artists were John Ericsson and Natan Johansson. Remarkably, the paintings have never attracted much attention, despite their location in one of the most public spaces possible. There is not a word about them in any newspaper, nor any brochures or books. And no proper academic study exists.<sup>29</sup>

---

Sveriges mest offentligt tillgängliga rum. De har inte ägnats några tidningsartiklar, inte heller några broschyrer eller böcker. Och inga regelrätta vetenskapliga studier.<sup>29</sup>

De båda konstnärerna är också tämligen okända. Såväl John Ericsson som Natan Johansson var verksamma som dekorationsmålare, bland annat vid Kungliga Dramatiska Teatern. De har signerat samtliga av Centralstationens målningar tillsammans. Målningarna liknar till såväl format som motiv ”vackra vykort i kolossalformat”,<sup>30</sup> eller möjliga utsikter från ett tågfönster. Därmed kan de ha bidragit till Svenska Turistföreningens ambitioner att öka den nationella turismen.<sup>31</sup> Sviten av målningar skildrar Sveriges omväxlande årstider från ett snöklätt vinterlandskap kring Åreskutan till ett somrigt Skåne.

Bilder som passerar oförmärkta innehåller säkerligen ingenting stötande och heller inget som bryter mot det förväntade. Frånvaron av uppmärksamhet kan förstås som att målningarna ger en ostridig, om än tillrättalagd, bild av Sverige. Med tanke på att fler än 200 000 människor passerar stationen varje dag och att många blir kvar längre än planerat i väntan på försenade tåg är det notervärt att ingen artikulerat vare sig ett missnöje med eller beundran av målningarna.

De åtta målningarna, utförda i limfärg på duk som fästs på väggen,<sup>32</sup> skildrar från norr till söder Saltoluokta mot Stora Sjöfallet med en kåta i förgrund; Ett vintermotiv av Vedasjön i Nordanstig, Ångermanland; Åreskutan i Jämtland, också den i vinterdräkt; En snötäckt Leksands kyrka i Dalarna med söndagsklädda kyrkobesökare; Uddeholms herrgård i Hagfors kommun, Värmland, som hissat den svenska flaggan bland sommargröna björkar och kraftfulla tallar; Även Vadstena slott i Östergötland, Varbergs fästning i Halland och Dybäcks slott i Skåne skildras under sommarhalvåret.

Målningarna visar ”perifera” platser som det var möjligt att nå med järnväg från Stockholm.<sup>33</sup> Platser i närområdet kring huvudstaden är inte med, inte heller Gotland och Öland dit järnvägsresan måste kompletteras med båttransport. Domineras gör lantliga, pittoreska miljöer medan större städer som Malmö, Göteborg och Umeå inte avbildas. Turisten förväntades inte söka sig till urbana miljöer, även om det naturligtvis i praktiken inte var ovanligt. Även om järnvägen förknippades med ett modernt sätt att leva visar målningarna inte det moderna Sverige. Resan bort från Stockholm kunde således uppfattas som en resa bakåt i tiden. Huvudstaden är bildsvitens

Fig. 31

The two artists are also relatively unknown. Both were active as scene-painters, and had worked at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm. Together, they were responsible for all the Central Station's paintings. In both format and motif the paintings resemble nothing so much as ‘beautiful postcards on a colossal scale’,<sup>30</sup> or perhaps views from a train window. In that sense, they may have helped the Swedish Tourist Association in its ambition to increase domestic tourism.<sup>31</sup> The sequence of paintings depicts Sweden's changing seasons, from the snow-covered mountain Åreskutan in the wintry north to a summery Skåne in the south.

Pictures that go unnoticed certainly contain nothing objectionable, nothing that violates the norm. The lack of attention can be taken to mean that the Central Station paintings give an undisputed, albeit sanitized, impression of Sweden. Given that more than 200,000 people pass through the station every day, and that many have to wait in the concourse longer than expected, waiting for delayed trains, it is striking that no one has said a word of complaint or praise about the paintings.

Running north to south, the eight paintings, executed in distemper on canvas which was then fixed to the walls,<sup>32</sup> show Saltoluokta, looking towards Stora Sjöfallet, with a Sami tent in foreground; a winter motif of Vedasjön, a lake in Nordanstig in Ångermanland; Åreskutan in Jämtland, it too in winter; the snow-clad church in Leksand in Dalarna, with churchgoers in their Sunday best; Uddeholm House in Hagfors in Värmland, with the Swedish flag flying among summer-green birches and towering pines; and Vadstena Castle in Östergötland, Varberg Fortress in Halland, and Dybäck Castle in Skåne, they too depicted in the summer months.

The paintings show ‘peripheral’ places that could be reached from Stockholm by train.<sup>33</sup> Nowhere in the vicinity of the capital is included, neither are the Baltic islands of Gotland and Öland, which could only be reached by taking a ferry. Picturesque, rural settings dominate, while major conurbations such as Malmö, Gothenburg, and Umeå are not shown. Tourists were not expected to want to visit cities, although of course in practice it was not uncommon. Although the railways were associated with a modern way of life, the paintings show nothing of modern Sweden. A journey from Stockholm could thus be read as a journey back in time. The capital was thus the unspoken centre of the sequence, as well as being the place from which the paintings were actually viewed. The viewer is thus situated in the middle of Sweden, despite Stockholm's anything but central location.

givna centrum och den plats varifrån bilderna faktiskt betraktas. Åskådaren befinner sig på detta sätt mitt i Sverige, trots Stockholms något ocentrala läge.

Urvalet är lite överraskande. Några av motiven tillhör inte de mest avbildade i konsten, som exempelvis privatägda Dybäcks slott och Uddeholms herrgård. Dybäcks slott, beläget en knapp mil söder om Skurup, är Skånes sydligaste herresäte, vilket kan ha motiverat dess plats i bildsviten. Uddeholms herrgård är den största herrgårdsbyggnaden i Värmland med sin 17 fönsteraxlar långa fasad. Betraktaren av bilderna kan knappast förväntas kunna attribuera alla motiv, men de skapar ett rum av möjligheter, av platser möjliga att ta sig till. De visar hur det svenska territoriet ser ut från norr till söder, från vår till vinter – de är en provkarta på dess rika natur och gamla kultur.

Liksom vykort pekar målningarna ut vad som är sevärt, men också hur det ska ses. Ett genomgående drag är den distanserade blicken. De är miljöer som betraktas på håll, som från ett tågfönster, inte sammanhang att bli en del av. I Saltoluokta syns en kåta på långt avstånd. Ingen av kyrkobesökarna på väg ut från Leksands kyrka tycks medvetna om någon betraktare. Framför Vadstena slott sitter en gammal man och fiskar, men både han och paret som vandrar längs kajen vänder betraktaren ryggen. Miljöerna betraktas alltså från ett omärkligt centrum som sammanfaller med den potentiella tågresenärens. Detta är den natur, den kultur, de årstider och det folk som är Sverige, är målningarnas stillsamma budskap.

## BETYDELSERINGAR

Betydelseproduktionen hos de åtta väggmålningarna påverkas sedan 1959 av räcket kring *Ringen*, en öppning mot nedre hallen. Det är utformat som ett smideskonstverk med figurer som representerar de fyra väderstrecken. Konstnär är Stig Blomberg och konstverket var en gåva från Svenska järnvägsmannaförbundet till Statens järnvägars 100-årsjubileum som firades 1956. Detta förevigas genom en minnesplatta och ett stiliserat ånglok.

Fig. 32

It has to be said that selection is surprising. Some of the motifs are not exactly standard subjects for a painting, such as the privately owned Dybäck Castle and Uddeholm House. Dybäck Castle, to the west of Ystad, is the southernmost country house in Sweden, which may have been the reason for its inclusion in sequence. Uddeholm House is the largest in Värmland, with a long façade fully seventeen windows wide. The paintings' motifs can hardly have been thought instantly recognizable to the viewer, but they create a range of possibilities, of possible places to get to. They show how Sweden's territory looked, from north to south, from spring to winter—a sample of its rich Nature and ancient culture.

Just like postcards, the paintings single out what is worth visiting, but also how it should be seen. One common feature is the distanced gaze. These are settings to be viewed from a distance, as from a train window; they are not contexts to become a part of. In the Saltoluokta painting, a Sami tent is shown in the far distance; none of churchgoers on their way out from Leksand Church seems aware that they are being observed; in front of Vadstena Castle, an old man is sitting fishing, but both he and the couple walking along the quay have their backs to the viewer. The landscapes are thus seen from an unnoticed, imperceptible centre that corresponds to that of the potential train passenger. It is this Nature, this culture, these seasons, these people who are Sweden—that is the paintings' quiet message.

## RINGS OF MEANING

The meaning-making power of the eight murals has been enhanced by *Ringen* ('The ring'), the railing that surrounds the opening from the main concourse into the underpass below. It was designed as a work of art, with wrought-iron figures representing the four points of the compass. The artist was Stig Blomberg, and the artwork was a gift from the Swedish Railway Workers' Union to Swedish State Rail to mark the latter's centenary in 1956, as is recorded by a plaque and a stylized steam engine.

The composition had its historical precedents, not least the Baroque fountains that were decorated with personifications of the continents, rivers, and cardinal points. In Blomberg's hands, north became an Eskimo

Fig. 32

Kompositionen är lånad från historiska förebilder, inte minst från barockens brunnar som utsmyckades med personifikationer av världsdelar, floder och väderstreck. Hos Blomberg pekas norr ut av en eskimåfamilj, söder av en afrikansk medicinman, öst av fågeln Fenix och väst av en alligatorhud.

Samtliga figurer är stiliseringade på ett för Blomberg karaktäristiskt vis. Stilisering betyder både förenkling och betoning av vissa aspekter av motivet. Enligt uppslagsverket *Nationalencyklopedin* innebär det att typiska drag framhävs.<sup>34</sup> Mer korrekt är förmodligen att säga att det är stereotypiska drag som lyfts fram och karikeras. Detta innebär att betraktarens förfogomar stryks medhårs; stereotyper bygger på att det finns fastlagda föreställningar om hur olika grupper ser ut och beter sig. De kan i stor utsträckning vara deskriptiva, det vill säga bygga på faktiska kunskaper, men är också nästan alltid normativa i det att de definierar hur grupper bör vara.

Stereotyper finns också av den egna gruppen. Den i inledningskapitlet anförda bilden som marknadsför Kalles kaviar är en sådan. Han är blondare än blond. Mer blåögd än några faktiska svenskar är, för på Kalle är hela ögonvitan blåmålad. Stig Blomberg har också gjort stereotypa bilder av svenskar, som inte heller de har väckt några protester. Ett exempel är utsmyckningen till Svenska Amerikalinjens fartyg *Stockholm* 1941. I en serie reliefar för restaurangen skildras råvaror från olika delar av världen. Exotismen är påtaglig. En scen skildrar barn som plockar äpplen. Den fick kritikern och konstnären Otto G Carlsund att utbrista: "Man behöver inte anstränga sig för att gissa vilket land scenen anspelar på. Svenskare kan ingen situation vara. Svensk är också bilden med hönshuset där gumman i schalett och träskor samlar ägg, medan den underbara lilla fästmön med utslaget hår, kramar en höna till sitt hjärta."<sup>35</sup>

På Stockholms centralstation är det de Andra som stereotypiseras. Den afrikanske medicinmannen, som pekar ut söder, har stora mässingsringar i öronen. Mässing används också som halssmycke på en av de tre "infödingskvinnorna" som barbröstade dansar till höger om honom. Bredvid fågel Fenix syns sirliga indiska tempeldanserskor och ett monströst djur, möjligen ett lejon stilisert på ett sätt som för tankarna till kinesisk konst. Mot väster finns en alligatorhud baserad på colombiansk folkkonst, flankerad av en mexikan i sombrero och en indian iförd en jättelik fjäderskrud. Norr markeras av en eskimå

---

family; south, an African witch doctor; east, a phoenix; and west, an alligator god.

All the figures are stylized in the manner characteristic of Blomberg. Stylization brings both a simplification and an emphasis of certain aspects of the motif. According to the Swedish national encyclopaedia, *Nationalencyklopedin*, it means that typical features are accentuated.<sup>34</sup> It would probably be more correct to say that stereotypical traits are highlighted and caricatured. It also means pandering to the viewer's prejudices: stereotypes are based on the existence of established notions of how different groups look and behave. They may be largely descriptive and reflect known facts, but they are also almost always normative, in that they define how groups should be.

There are not only stereotypes of the Other; they can exist for Us too. The image used to market Kalles kaviar mentioned in the introductory chapter is just such a one. He is blonder than blond. More blue-eyed than Swedes could ever be, actually, for his eyes are solid blue. Stig Blomberg also produced stereotypes of Swedes, again to no protest. One example was the decor of the Swedish America Line's ship *Stockholm* in 1941. In a series of reliefs for the ship's restaurant, he depicted ingredients from different parts of the world. The exoticism is conspicuous. One scene shows a child picking apples. It led the critic and artist Otto G. Carlsund to exclaim: 'It is little effort to guess which country the scene alludes to. No situation could be more Swedish. Swedish, too, is the image of the hen house where the old woman in kerchief and clogs gathers eggs, while the lovely young woman with flowing locks clasps a hen to her bosom.'<sup>35</sup>

At Stockholm Central Station, meanwhile, it is the Other that is stereotyped. The African medicine man, pointing south, has big brass earrings. Brass is also used for the necklace for one of the three 'native women' who, bare breasted, are dancing to his right. Next to the phoenix there are graceful Indian temple dancers and a monstrous animal, possibly a lion, stylized in a way that calls to mind Chinese art. To the west is the alligator god, based on Colombian folk art, flanked by a Mexican in a sombrero and a Native American wearing a huge plume of feathers. North is denoted by an Eskimo with a puffin on his head. To his left is a fishing Eskimo woman, to his right a resting seal. The group is shown standing on drift-ice, and includes stylized northern lights. The points of the compass are thus marked using readily decipherable, stereotypical representations.

---

med en lunnefågel på huvudet. Till vänster om honom gestaltas en fiskande eskimåkvinna och till höger vilar en säl. Gruppen står på drivis och omfattas av ett stiliserat norrsken. Väderstrecken märks sålunda ut genom enkelt dechiffrerbara stereotypiska framställningar.

Om väggmålningarna kan tyckas vara avmålade fotografier som ger dem ett oansenligt uttryck, tar *Ringens* gestaltning visuell plats i rummet och väcker uppmärksamhet genom sina överdrifter. Målningarna visar, med andra ord, en diskret svensk normalitet, räcket en exotisk annorlundahet. Ett sällsamt fjärran pekas ut av Blomberg, som lockelse men också som kontrast till ett välordnat men kanske lite trist Sverige. Den värld som ligger bortom Sverige är märklig och märkvärdig, befolkad av afrikaner med ringar i öronen, eskimåer med sälskinnsdräkter, indiska tempeldansare och mexikaner med stora sombreros.

Visserligen finns här ett stiliserat lok men det var knappast tänkt att alla exotiska miljöer som pekas ut genom figurerna på räcket skulle kunna nås med tåg. 1950-talet är en tid när det internationella resandet blivit mycket vanligare. 1951 infördes tre veckors lagstadgad semester och vid mitten av decenniet genomfördes de första charterresorna. De dominerande trafikslagen var fortfarande tåg, buss och båt, men flyget tog allt större del av marknaden och Mallorca och Kanarieöarna blev vanliga chartermål i jakt på sol och badbart vatten.

#### SOL, VIND OCH VATEN

En, inte minst för mig, ikonisk bild av svensk sommar är Anders Zorns *Ute* på Göteborgs konstmuseum. Jag såg den som liten och förknipade den med min barndoms badklippor i Bohuslän. I själva verket är den målad på Dalarö i Stockholms södra skärgård. Året var 1888. Platsen och året har Zorn angivit i målningens nedre högra hörn.

Målningen är inte bara en skildring av svensk sommar och ett svenskt landskap, utan även av den svenska kvinnan. Hennes ljusa hy och cendréfärgade hår gör henne till ett med klipporna och

Omslag

---

If the Central Station murals look like nothing so much as painted photographs, which gives them a modest air, *Ringens* is an emphatic visual presence in the concourse, its exaggerations clamouring for attention. In other words, the murals display a discrete Swedish normality, the railings an exotic Otherness. A strange remoteness is highlighted by Blomberg; an invitation, yet also a contrast to a Sweden that is orderly, but perhaps ever so slightly boring. The world beyond Sweden's borders is strange and remarkable, populated by Africans with rings in their ears, Eskimos dressed in sealskin, Indian temple dancers, and Mexicans in big sombreros.

True, he has included a stylized railway engine, but it was hardly the idea that all the exotic places represented by the figures around the railing could be reached by train. The 1950s were a time when international travel had become much more common. Sweden saw three weeks' statutory holiday introduced in 1951 and, mid-decade, the first package tours. The dominant modes of transport were still train, bus, and boat, but airlines took an increasing share of the market, and Majorca and the Canary Islands became popular charter destinations for those wanting a beach holiday somewhere warm.

---

#### SUN, WIND, AND WATER

For me like so many others, one of the iconic images of Swedish summer **Cover** is Anders Zorn's *Ute* ('Outdoors') in the Gothenburg Museum of Art. I first saw it when I was little, and saw in it my childhood swimming spots in Bohuslän. In fact, Zorn painted it on Dalarö in the Stockholm archipelago. The year was 1888. The location and year were noted by Zorn at the bottom right of the painting.

It is not just a depiction of Swedish summer and the Swedish landscape, but also of Swedish womanhood. Her fair complexion and ash-blonde hair makes her at one with the rocks and the sun's reflection on the water. It becomes an image of the naturalness and affinity between humans and Nature, even if swimming naked from the rocks of Dalarö was probably not part of everyday life. The painting is also an object lesson in the art of portraying water, light, rocks, and pale, naked skin,

---

solens reflexer i vattnet. Härigenom blir den en bild av naturlighet och samhörighet mellan människan och naturen, även om nakenbad på Dalarös klippor antagligen inte tillhörde vardagen. Målningen är också en uppvisning i konsten att skildra vatten, ljus, klippor och naken, blek kvinnohud, från en tid före det att Zorns konst blev mer öppet voyeuristisk, för att inte säga pornografisk.

Noterbart för en nutida betraktare är att kvinnorna inte är solbrända. Zorn skydde solbrända kvinnokroppar.<sup>36</sup> I detta var han långt ifrån unik. Vid denna tid var solbränna fortfarande en markör för arbetarklass och förknippat med utomhusarbete. Visserligen var 1888 året då ordet ”solbada” började användas i Sverige, ”solbad” som medicinsk term finns dokumenterad redan 1837,<sup>37</sup> men den överklass som frekventerade kusternas fashionabla badorter skyddade sig ännu noggrant mot solen med mobila badhytter, kläder och parasoller.

Det sena 1800-talet var annars en tid när solens medicinska egenskaper alltmer kom att uppmärksamas. 1903 fick den danske läkaren Niels Finsen Nobelpriset i medicin och fysiologi för sin forskning om ljusterapi. Solen ansågs kunna bidra till kampen mot flera av tidens stora folksjukdomar, inte minst tuberkulos. Från att ha varit solskygga blev stora delar av västvärldens befolkning soldyrkare.<sup>38</sup> Blekhet gick från att ha varit ett tecken på skönhet och socialt hög klass till att bli ett varsel för osunt leverne och sjukdom. Detta hänger också samman med att arbetarklassen tillbringade en allt större del av sin tid inomhus, i fabrikslokaler, och att landsbygdens liv för den urbana medel- och överklassen alltmer kom att uppfattas som sunt och autentiskt.

Solbränna ansågs visa hur anpassningsbar den vita rasen är – något som i tidens rasbiologiska litteratur visades genom utbredningskartor; den vita rasen kunde leva och härska över hela jordklotet. Trots att alla hudtyper utvecklar mörkare pigment vid belysning av ultraviolet strålning kom solbränna främst att förknippas med vitheit. Men även om solande började få högre status hos vissa grupper i sekelskiftets Sverige skulle det dröja till 1920-talet, alltså efter Zorns död, innan det vann mer allmän acceptans. Patrik Steorn anför i *Nakna män* (2006) att Olle Hjortzbergs affisch för Stockholmsolympiaden 1912, med atletiska, solbrända män, kritiserades av Clarence von Rosen, svensk medlem av Internationella Olympiska Kommittén, för

---

from a time before Zorn’s art became more openly voyeuristic, if not to say pornographic.

The thing that strikes modern viewers is that the women are not sunburned. Zorn balked at tanned female bodies.<sup>36</sup> In this he was far from unique. This was an age when a tan still denoted the working class and was associated with outdoor work. True, it was in 1888 that the word ‘sunbathing’ entered the Swedish language (‘sun-bath’ as a medical term is documented as early as 1837),<sup>37</sup> but the upper classes who frequented the fashionable seaside resorts carefully protected themselves from the sun with bathing machines, bathing suits, and parasols.

The late nineteenth century was otherwise a time when the sun’s medicinal properties increasingly came to be recognized. In 1903, the Danish physician Niels Finsen was awarded the Nobel Prize for medicine and physiology for his research on light therapy. It was thought sunlight would be able to contribute in the fight against many prevalent diseases, especially tuberculosis. From having been positively heliophobic, much of the population of the Western world became sun-worshippers.<sup>38</sup> Pallor went from being a sign of beauty and high class to being a mark of an unhealthy lifestyle and disease, reflecting the fact that the working class spent an increasing amount of their time indoors, in factories, and that country life came to be seen as healthy and authentic by the urban middle and upper classes.

A tan was thought to show how adaptable the white race was—something that in the scientific racist literature of the day was demonstrated using distribution maps, with the white race shown living and ruling across the globe. Although all skin types develop darker pigmentation when exposed to ultraviolet radiation, tanning was chiefly associated with whiteness. Yet even if sunbathing began to gain higher status among certain groups in turn-of-the-century Sweden, it would not be until the 1920s, after Zorn’s death, that it gained more general acceptance. Patrik Steorn remarks in *Nakna män* (2006, ‘Naked men’) that Olle Hjortzberg’s poster for the Stockholm Olympics in 1912, with its athletic, tanned men, was criticized by Clarence von Rosen, a Swedish member of the International Olympic Committee, because the figure in the foreground was not of the ‘blond, Swedish type’.<sup>39</sup> No one a decade or so later would have failed to recognize the young man energetically waving a Swedish flag, or indeed any of the other standard-bearers on the poster, as Nordic bodies. That was how rapid the change was.

---

Fig. 3

att förgrundsföraren inte var av ”blond, svensk typ”.<sup>39</sup> Ingen skulle något årtionde senare ha tvekat att igenkänna vare sig ynglingen som energiskt viftar med en svensk fana eller någon av de andra fanbärarna i bilden som nordiska solbrända kroppar. Så fort gick skiftet.

Hjortzbergs affisch parodierades av Albert Engström samma år på omslaget till *Sport och spe. Stockholm 1912*, en specialutgåva av *Söndags-Nisse*. Motivet är snarlikt men den svenska fanbäraren har gjorts ännu mörkare och försett med kraftig kroppsbehåring. I munnen har han en cigarett och hans kraftiga fötter greppar om bildramen. Med en bildretorik som hämtar inspiration från mer uttalat rasistiska skämtteckningar liknar Engström mörkhyade atleter vid apor.

Vita svenskar kan assimilera annorlundahet. Färga och permanenta håret. Ikläda sig andra kulturers kläder. Anlägga solbränna. Detta förstärker, från normalitetens utviklingspunkt, den vita svenska identiteten, till skillnad från när en svart person blonderar och rätar ut sitt hår, klär sig västerländska kläder eller bleker sin hud. Den vita svensken har valet att frivilligt och temporärt anta andra(s) utseende. Att anlägga solbränna blir under 1900-talet ett tecken på friskhet, frihet och naturlighet.<sup>40</sup> Den färg som temporärt anbringas läses som en mask, en utsmyckning, ett tillägg, inte en essentiell del av den vita, svenska kroppen.

Det salta vattnet i Zorns målning konnoterar också naturlighet och hälsa. Utomhusbad och frisk luft (så kallat luftbad) blev allt viktigare element i 1800-talets medicinska behandlingar, även om vattnets hälsobringande effekter, såväl för invärtes som utvärtes bruk, hade uppmärksammats långt tidigare. Platser som uppsöktes för att dricka eller bada i hälsobringande vatten är kända sedan antiken, men under 1700-talet kom flera av dessa orter att utvecklas till mötesplatser för överklassen att idka nöjesliv. Havsbadande i organiserad form uppträder först i England i början av 1700-talet. Här introducerades badhytten på hjul 1753, som vinschades eller drogs ut i vattnet av hästar och möjliggjorde ogenerade dopp (kvinnor använde långa dräkter, männen badade i allmänhet nakna). Den första svenska badanstalten med uppvärmda salta bad att öppna var Gustafsberg i utkanten av Uddevalla 1774, där man även drack brunn. Anläggningens genombrott som havsbadort kom med den sjuklige Gustav IV Adolfs besök sommaren 1804. En särskild flytande hytt iordningsställdes för den fyraåriga kronprinsens bad.<sup>41</sup>

Fig. 3

Fig. 4

Hjortzberg's poster was parodied that same year by Albert Engström in the special ‘Sport och spe, Stockholm 1912’ edition of the humorous magazine *Söndags-Nisse*. The motif is similar, but the Swedish standard-bearer has been made even darker and endowed with thick body hair. Cigarette at lip, his sturdy feet grip the picture frame. With a visual rhetoric that draws inspiration from more explicitly racist cartoons, Engström likens dark-skinned athletes to monkeys.

White Swedes could assimilate Otherness. They could dye and perm their hair; dress in Other cultures' clothing; work up a tan: from the vantage point of the Swedish normality that then pertained, all this would have reinforced white identity, unlike when a black person bleached and straightened their hair, dressed in Western clothes, or bleached their skin. The white Swede had the choice to voluntarily and temporarily adopt others' appearance. In the twentieth century, a tan became a mark of health, freedom, and naturalness.<sup>40</sup> Such temporary skin colour was read as a mask, an embellishment, an addition, not an essential part of the white, Swedish body.

The salt water in Zorn's painting also denotes naturalness and health. Swimming outdoors and taking the air (known as an air bath) became increasingly important elements in nineteenth-century medical treatments, even if the water's health benefits, both internally and externally, had been noticed much earlier. Spas and baths that were visited for their curative waters had been known since antiquity, but in the eighteenth century several evolved into meeting-places where the upper classes gathered to be entertained. Sea-bathing in its organized form began in England in the early eighteenth century. It was there that bathing machines were introduced in 1753—a carriage winched or pulled into the water by horses, which enabled people to take a dip undisturbed (women wore long bathing suits, men generally bathed naked). The first Swedish public baths with heated saltwater to open was Gustafsberg on the outskirts of Uddevalla in 1774, where people also took the waters. The change in its fortunes as a seaside resort came with a visit paid by the sickly Gustav IV Adolf in the summer of 1804. A special floating cabin was prepared so the four-year-old crown prince could bathe.<sup>41</sup>

Gustafsberg was followed by Strömstad in 1784 and Varberg in 1811, both having started out as spas. Then came Marstrand in 1823, Särö in 1839, Norrtälje and Grebbestad in 1844, and Lysekil 1847. Both mineral spring water and seawater were invigorating, but dangerous in

Gustafsberg följdes av Strömstad 1784 och Varberg 1811 – båda startade först som brunnsorter. Därefter öppnades Marstrand 1823, Särö 1839, Norrtälje och Grebbestad 1844 samt Lysekil 1847. Både brunnsvattnets och havsvattnets vederkvickande, men vid överdose-ring farliga, egenskaper övervakades på plats av särskilda brunnslä-kare. Parkanläggningarnas träd och täckta gångar skyddade mot so-len, liksom parasoller och badhytter. De kontinentala badvagnar som rullades ut på långgrunda stränder tycks dock inte ha kommit i bruk i Sverige.<sup>42</sup> Särskilda varm- och kallbadhus uppfördes, och strider fördes mellan förespråkare och motståndare till varma respektive kalla bad.<sup>43</sup> Mot slutet av 1800-talet betonades alltmer badandets härdande egenskaper och sågs som en del av både nationens och rasens stärkande.

Till Lysekil kom den blivande läkaren Carl Curman 1853 i hopp om att kurera en ögonsjukdom. Detta tycks inte blivit resultatet, men han blev ändå övertygad om badandets medicinska potential och en nationell banérörare för inrättandet av badhus. Tillbaka i Stockholm läste Curman medicin vid Karolinska institutet där Anders Retzius var inspektör.<sup>44</sup>

Retzius är en inflytelserik person i rasbiologins historia. Som upp-finnare av ”skallindexet” möjliggjorde han indelningen av män-niskor i långskallar (dolikocefalisk skalle) och kortskallar (bracycefalisk skalle). Nordeuropéerna var enligt Retzius kvasivetenskap långskal-liga. Skallens form förbands enligt rådande rasistiska föreställningar med sociala och psykologiska egenskaper.

Retzius stöttade Curman och rekommenderade honom till tjäns-ten som badläkare i Lysekil.<sup>45</sup> Efter att den tidigare ägaren till badan-läggningen avlidit 1863 var Curman med om att bilda Lysekils Nya Badhus AB. Lysekil utvecklades under Curmans tid till en modern och fashionabel badort med parkanläggningar och societetshus. Där kunde man rena kroppen genom varma och kalla bad, dricka vatten och få sin vikt uppmätt.<sup>46</sup> I Lysekil lät han också uppföra de så kallade Curmanska villorna som tillhör de viktigaste exemplen på fornnor-diskt inspirerad arkitektur i Sverige. Badandet och arkitekturen blev härigenom delar av samma nationalistiska projekt.

Zorns dyrkan av friluftsliv är direkt kopplat till Curman, som han hade som lärare i anatomipå Konstakademien.<sup>47</sup> Fascinationen för den nakna kvinnokroppen hade en stark förankring i det rasbiologiska

excess—properties monitored on site by special spa doctors. The pub-lic parks' trees and covered walkways protected visitors from the sun, as did parasols and bathing huts. Continental bathing machines, which were rolled into the water on shallow beaches, do not seem to have been known in Sweden.<sup>42</sup> Special open-air swimming-baths were built, and there were heated exchanges between the advocates and opponents of warm and cold bathing.<sup>43</sup> Towards the end of the nineteenth century, it was increasingly the inuring properties of bathing that were emphasized, hailed as one of the ways to strengthen both the nation and the race.

Among the visitors to Lysekil in 1853 was a medical student, Carl Curman, who hoped to cure an eye condition. He failed to do so, it would seem, but he was nevertheless convinced of the medical potential of bathing, and he went on to become a driving force behind the establish-ment of public baths. Back in Stockholm, Curman studied medicine at the Karolinska Institute, where Anders Retzius was warden.<sup>44</sup>

Retzius was a key figure in the history of scientific racism. As the de-finier of the cranial index, he made it possible to categorize people as long-headed (dolichocephalic) and short-headed (brachycephalic). Northern Europeans, according to Retzius' pseudoscience, were long-headed. The shape of the head was associated with specific social and psychological characteristics, according to the racist notions of the day.

Retzius supported Curman and recommended him for the post of resort doctor in Lysekil.<sup>45</sup> When the previous owner of the public baths died in 1863, Curman had a hand in starting Lysekils Nya Badhus AB to take over the running. Lysekil in Curman's time developed into a modern and fashionable seaside resort with public parks and an assembly-room. There one could purify the body in the hot and cold baths, take the wa-ters, and have one's weight measured.<sup>46</sup> In Lysekil, he also commissioned the so-called Curman villas, which were among the most important ex-amples of Norse-style architecture in Sweden. The bathing and the archi-tecture thus became part of the same nationalist project.

Zorn's worship of the outdoor life had a direct link to Curman, who had taught him anatomy at the Royal Swedish Academy of Arts.<sup>47</sup> A fasci-nation with the naked female body had deep roots in scientific rac-isit thought. In Zorn's library is a copy of Carl Heinrich Stratz's *Die Rassenschönheit des Weibes* of 1902.<sup>48</sup> It is a veritable atlas of scientific rac-ism, with hundreds of pictures of women from around the globe. Some are clothed in typical national dress, but most are naked, with the

tänkandet. I Zorns bibliotek finns C H Stratz *Die Rassenschönheit des Weibes* från 1902.<sup>48</sup> Det är en rasbiologisk atlas med hundratals bilder av kvinnor från hela jordklivet. Några är klädda i typiska, nationella dräkter men de flesta är nakna och i den ackompanjerande texten försedda med upplysningar om kroppsmått och vikt.<sup>49</sup> Enligt Stratz är den nordiska kvinnan den vackraste. I inget annat land, utom möjliga Friesland, har kvinnorna lika ljus hy och djupblå ögon som i Skandinavien. Denna typ illustreras i boken med en bild av en flicka från Dalarna. I Skandinavien finns även en mörkhårig kvinnotyp, konstaterar Stratz, även hon med ytterst blek hudfärg.<sup>50</sup> Noterbart är att liksom tidigare Winckelmann förbinder Stratz vita kroppar med skönhet. Och liksom hos Winckelmann bildar konsten utgångspunkt för resonemanget. Under den grekiska antiken kom rasidealet till sitt mest fullkomliga uttryck i statyn *Venus de' Medici*, hävdar Stratz och infogar en reproduktion.<sup>51</sup> Stratz må betraktas som en obehaglig parantes i historien, men faktum är att just den vita kvinnokropp som han glorifierar fortsatt framhålls av bland andra Hollywood och skönhetsindustrin. Den blonda, vita kvinnan har blivit ett globalt skönhetsideal. Även i Sverige har blonda och blåögda kvinnor förlorat norm i såväl i Miss Sweden-tävlingar som Lucia-uttagningar.<sup>52</sup>

Zorns målningar skulle kunna fungera som en exakt rasbiologisk atlas, skriver Karl Asplund 1921,<sup>53</sup> det vill säga samma år som det rasbiologiska institutet grundas i Uppsala. Under sina resor till bland annat England, Frankrike, Spanien, Italien, Grekland, Turkiet och Nordafrika tog Zorn tillfället i akt att fånga kvinnornas rasmässiga särdrag. Hans Henrik Brummer skriver att i ”sina självbiografiska anteckningar spekulerar Zorn ofta i rasteoretisk riktning och det ligger nära till hands att tolka många av hans kvinnoskildringar som uttryck för en rasuppfattning framsprungen ur den pangermanska föreställningsvärlden. Det faktum att han inte ville använda sig av alltför solbrända modeller får nu en speciell innebörd: deras ljusa hy var inte bara estetiskt intressant utan också nordiskt schön.”<sup>54</sup> Zorn använder begreppet ”rastyp” och beskriver en av sina modeller som ”en av dessa ursprungliga nordiska låga typer med ljusgult hår, breda kindknottor, stor mun med fylliga läppar och uppnäsa”.<sup>55</sup>

Senare skulle Zorn ge frikostigt stöd till utställningen Svenska folktyper vilken Rasbiologiska institutets blivande chef Herman Lundborg turnerade år 1919.<sup>56</sup> Dock måste, med Brummer, tilläggas

---

accompanying text giving information about their size and weight.<sup>49</sup> According to Stratz, the Nordic women were the prettiest. In no other country, except perhaps Friesland, did the women have such fair skin and deep blue eyes as in Scandinavia. The type is duly illustrated in the book with a picture of a girl from Dalarna. Scandinavia did have a dark-haired type of woman as well, wrote Stratz, although she too had very pale skin.<sup>50</sup> It is significant that Stratz, like Winckelmann before him, associated white bodies with beauty. And just like Winckelmann, art formed the basis for his whole argument. In Greek antiquity, Stratz claimed, the racial ideal found its most perfect expression in the *Venus de' Medici*, and he included a photograph of the statue to make his point.<sup>51</sup> Stratz may be regarded as an unpleasant footnote in history, but the fact remains that it is the white woman's body he so glorified that continues to be peddled by the likes of Hollywood and the beauty industry. The blonde, white woman has become a global ideal of beauty. Even in Sweden, blonde, blue-eyed women have remained the norm in both the Miss Sweden and Lucia competitions.<sup>52</sup>

Zorn's paintings could serve as an accurate atlas of scientific racism, wrote Karl Asplund in 1921, the very year the National Institute for Racial Biology was founded in Uppsala.<sup>53</sup> During his trips to Britain, France, Spain, Italy, Greece, Turkey, and North Africa, Zorn took every opportunity to record women's racial characteristics. Hans Henrik Brummer writes that in ‘his autobiographical notes, Zorn often speculates along eugenicist lines, and it is tempting to interpret many of his depictions of women as expressions of a eugenicist outlook born of Pan-Germanic thinking. The fact that he did not want to use models that were too sun-tanned now takes on a special meaning: their fair complexion was not only aesthetically interesting, but also a Nordic beauty’.<sup>54</sup> Zorn used terms such as ‘racial type’, and described one of his models as ‘one of those original Nordic low types with bright blonde hair, wide cheekbones, large mouth with full lips, and snub nose’.<sup>55</sup>

Zorn later lent generous support to the touring exhibition *Svenska folktyper* (‘Swedish folk types’) organized by the future head of the National Institute for Racial Biology, Herman Lundborg, in 1919.<sup>56</sup> That said, like Brummer, one must also acknowledge that Zorn’s ‘ideal of wholesomeness ... had an artlessness and immediacy that was far removed from the parched world of eugenicist speculation. The pine scent and gentle light of his native home straightway awakens associations with more

---

att Zorns ”sundhetsideal ägde [...] en flärdfrihet och omedelbarhet som var fjärran från den rasteoretiska spekulationens förtorkade värld. Hembygdens barrdoft och dess milda ljus väckte oförbehållsamt associationer till mer fundamentala livsvärden. Även i ett annat avseende framstår Zorn som en helt olämplig företrädare för en fanatisk raslära. I sitt livslånga äktenskap hade han på många olika sätt lärt sig att respektera sin hustrus judiska arv.”<sup>57</sup>

Zorns *Ute* är ett av de konstverk som Carl G Laurin diskuterar i *Sverige genom konstnärsögon*. För Laurin är det ”en typisk svensk bild, som bör vara allmänt färlig: på en grå, av vattnet slipad granithäll krypa ett par blonda flickor ned mot det ljumma, blänkande vattnet.” Det finns, enligt Laurin, ”få länder, där man badar så mycket i öppna sjön som i Sverige. Landskapets enslighet tillåter ofta en frihet från baddräkt, som lockar konstnärerna.”<sup>58</sup> Det är ett anmärkningsvärt påstående för en man som föddes 1868. Som Ivar Lo-Johansson beskrivit i *Bara en mor* kunde det vara förödande för en kvinna att ertapas nakenbadande, även om bad i det fria förekom varma sommardagar.<sup>59</sup> Kanske kan Laurins skrivning läsas som en indikation på hur snabbt idén om friluftsbadandet spred sig i sekelskiftets Sverige, och kanske också på Zorns bilder performativa kraft. Att bada naken i det fria blev ett uttryck för naturlig sundhet.

Det finns skäl att titta närmare på andra verk som Laurin valt att reproducera i boken. Laurin var en av sekelskiftets mest folkbildande konstsksribenter genom böcker som de populärt hållna *Konsthistoria* och *Nordisk konst* samt pionjärverket *Skämtbilden och dess historia i konsten*, alla utgivna på familjeföretaget Nordstedts. Han var också drivande i Föreningen för skolornas pryndande med konstverk, sedermera kallad Konsten i skolan. Den konstsyn som Laurin företräddé, och förmedlade genom sina texter och föredrag, låg nära opponentgenerationens – som hans bror Thorsten Laurin ägde en av Sveriges främsta samlingar av. Carl Laurin såg det som viktigt att skapa en svensk, nationell konst. Det är i detta sammanhang *Sverige genom konstnärsögon* ska förstås.

Tjugotvå konstnärer är representerade med ett eller flera verk. Alla är män och födda vid 1800-talets mitt. Det handlar alltså om Berghs tidigare omnämnda generationskamrater. Av de 39 reproduktionerna är ungefärligen en tredjedel rena landskapsmålningar. Flera är liksom Zorns *Ute* bilder av mänskor i nära relation till naturen.

---

fundamental values of life. In another respect, too, Zorn appears as an utterly inappropriate advocate of a fanatical racial doctrine. In his life-long marriage, he in many ways learned to respect his wife's Jewish heritage.<sup>57</sup>

Zorn's *Ute* is one of the artworks that Carl Gustaf Laurin discussed in *Sverige genom konstnärsögon* ('Sweden through artist's eyes'). For Laurin, it was 'a typical Swedish picture, which ought to be intelligible to all: on a grey, water-smoothed granite rock, a couple of blonde girls edge down towards the warm, glistening water.' According to Laurin, there were 'few countries where one bathes so much in open water as in Sweden. The landscape's solitude often permits a freedom from bathing-suits, which attracts artists.'<sup>58</sup> It is a remarkable statement for a man born in 1868. As the writer Ivar Lo-Johansson described in *Bara en mor* ('Only a mother'), it could be devastating for a woman to be caught bathing naked, although bathing in the open was known on hot summer days.<sup>59</sup> Perhaps Laurin's words should be taken as an indication of how quickly the idea of open-air bathing spread in turn-of-the-century Sweden, and perhaps the same applies for the performative force of Zorn's images. Bathing naked outdoors became an expression of natural health.

There is reason to look at other artworks that Laurin chose to reproduce in his book. Laurin was one of the most popular art critics of his day, with books such as the popular *Konsthistoria* ('Art history') and *Nordisk konst* ('Nordic art'), and pioneer works such as *Skämtbilden och dess historia i konsten* ('The caricature and its history in the arts'), all published by the family firm, Nordstedts. He was also a driving force behind the Society for the Adornment of Schools with Works of Art, later Art in Schools. The view of art that Laurin represented, and communicated in his writings and lectures, was close to that of the group of artists known as the Opponents – of whom his brother Thorsten Laurin had one of Sweden's leading collections. Carl Laurin thought it important to create a Swedish national art. It is in this context that *Sverige genom konstnärsögon* should be understood.

Twenty-two artists were represented by one or more works. All were male, all born in the mid nineteenth century. In other words, this was a book about Bergh's contemporaries mentioned earlier. Of the 39 reproductions, about one-third are pure landscape paintings. Several, like Zorn's *Outdoors* are pictures of people in a close relationship with Nature. These include Bruno Lilje fors's *A Poacher (Hunter Listening)* and Johan Tirén's *Summer in Lapland*. The book also contains a couple of cityscapes, such as Eugène Jansson's *Midsummer night at Riddarholmsfjärden*, as well as

---

Hit hör Bruno Liljefors *Tjuvskytt* (*Jägare som lyssnar*) och Johan Tiréns *Sommar i Lappland*. Boken innehåller även ett par stadsskildringar, som Eugène Janssons *Riddarholmsfjärden en midsommarnatt*, samt några porträtt, exempelvis Oscar Björcks *Verner von Heidenstam (i sitt hem på Djursholm)*. Även i dessa är landskapet en betydelsefull aktör.

*Sverige genom konstnärsögon* kan sägas föra samman det svenska territoriet. Laurin genomför med hjälp av konsten en virtuell resa genom landet, inte helt olik Nils Holgerssons flygtur. Men det är tveklöst så att för Stockholmaren Laurin är det Mälarregionens björkträds'hagar och möjligen Östersjöskärgårdens martallar som är mest svenska. Han beklagar visserligen att ingen framträdande konstnär gripit sig an att skildra Öresund och Falsterbo, men enligt Laurin ger Skåne "ett osvenskt intryck" med sina vitrappade bondgårdar och bördiga slätter. Det är, skriver han, "först då tåget susar igenom Smålands tallskogar, och då vid stationerna små lingula, blyga och blåögda flickor, stumma som fiskar, med bedjande blickar utbjuda hallon och blåbär i näveraskar, som man känner, att man är hemma i Sverige."<sup>60</sup> Kontrasten till Ehrensvärds avsky för Småland kunde knappast vara större. Ännu starkare blir euforin när Laurin närmar sig sina hemtrakter: "När man kommit med nattåget söderifrån och vaknar vid någon sörmländsk station en sommarmorgon, slår en till mötes en frisk fläkt ur skogen och från markens granitgrund. Man känner att detta är Sverige."<sup>61</sup>

Boken inleds med Otto Hesselboms *Vårt land* (1902), ett vidsträckt panorama över Dalslands skogar och sjöar, där tallarna samspelar med aftonhimlens jugendslingor. Det är ett landskap utan människor, men med spår av mänsklig närvaro i form av uppodlad mark, byggnader och rökpelare som stiger mot skyn. Det är bilden av ett hårt och ensligt land som ställer höga krav på sina invånare, men också av stillhet och skönhet.

Det är förvånansvärt få djur med i boken. Två verk av Bruno Liljefors visar ejdrar i soluppgång och älgar i en tallskog. I ett par andra målningar finns hästar. Liksom landskap och flora knöts till territoriet kom också vissa djurarter att i den visuella kulturen definieras som särskilt svenska. Hit hör däggdjur som björn och älg men inte i lika hög grad exempelvis grävling och varg. Till tamboskapen kom kon (främst svensk låglandsboskap och svensk röd och vit boskap) att knytas till svenskhet i högre utsträckning än ren, får och

---

some portraits, for example, Oscar Björck's *Verner von Heidenstam (at his home at Djursholm)*. Even in these paintings, the landscape features large.

*Sverige genom konstnärsögon* can be said to bring together all Sweden's territory. With the help of art, Laurin undertakes a virtual journey through the country not unlike Nils Holgersson's airborne tour. But there is no doubt that for a native of Stockholm like Laurin it was the Mälaren Valley's birch woods and possibly the dwarf pines of the Baltic archipelago that were most Swedish. Admittedly, he regretted that no prominent artist had tried to paint the Sound and Falsterbo, but, according to Laurin, the province of Skåne where they are to be found gives 'an un-Swedish impression' with its whitewashed farmhouses and fertile plains. It is, he wrote, 'only when the train is rushing through Småland's pine forests, and then at the railway stations small flaxen-haired, shy, and blue-eyed girls, speechless as fish, with beseeching eyes offer birch-bark punnets of raspberries and blueberries, that one feels that one is home in Sweden.'<sup>60</sup> The contrast to Ehrensvärd's abhorrence of Småland could hardly be greater. Even stronger is the euphoria when Laurin approaches home: 'When you come up with the night train from the south and wake up in some Sörmland railway station one summer morning, one is met by the breeze from the forest and by the granite underfoot. One knows that this is Sweden.'<sup>61</sup>

The book begins with Otto Hesselbom's *Our Country* (1902), a sweeping panorama of Dalsland's forests and lakes, with its dialogue between the pines and the art nouveau swirls of the evening sky. It is a landscape without people, but with traces of human presence in the form of arable land, buildings, and smoke rising into the sky. It is the image of a hard and lonely country that demands much of its inhabitants, but also of stillness and beauty.

There are surprisingly few animals in the book. Two works by Bruno Liljefors show eider at sunrise and elk in a pine forest. There are horses in a couple of other paintings. Just as Sweden's visual culture linked landscapes and flora to specific territory, certain animals were also felt to be particularly Swedish. These included mammals such as bears and elk, but to a lesser degree the likes of badgers and wolves. Of the livestock, cattle (mainly Swedish Lowland Cattle and Swedish Red-and-White Cattle) were linked to Swedishness far more than were reindeer, sheep, and goats. Among the invertebrates, nothing was more strongly associated with the Swedish landscape and its blond inhabitants than freshwater crayfish.

---

get. Bland de ryggradslösa djuren förnippas inget starkare med det svenska landskapet och dess blonda invånare än insjökräftor.

Också insjökräftans status som svensk nationalrätt är en produkt av det sena 1800-talet. Visserligen hade man i högreståndsmiljöer ätit kräftor sedan medeltiden men ett utbrett bruk blev det knappast förrän på 1800-talet. Carl von Linné avrådde från att äta dessa ”insester”. Dagens sätt att äta insjökräftor, hela med skal och under ljudligt sörplande, växte fram vid sekelskiftet 1900. Begreppet ”kräftkalas” är första gången belagt 1894.

En av de akvareller av Carl Larsson som Laurin tagit med i boken är *Kräfftfångst* (även kallad *Kräfftiske*) ur *Ett Hem* (1899). I ett ljus sommarlandskap med spensliga björkar och klarblått vatten är några av barnen sysselsatta med att fiska kräftor. En rejäl järngryta att koka fångsten i finns centralt i bilden, medan ett stort fång nykokta kräftor tronar på ett fat i förgrunden, dekorerat med en dillkrona på toppen. Till vänster kokas kaffe över öppen eld. Tillbehör som snaps och bröd står framdukat, måhända för husets herre som målar scenen från andra sidan bordet. Suzanne möter vår blick med ljusblå ögon och lingult hår under den böljande sommarhattan.

Med Carl Larsson, och lite senare Oscar Bergman, blir björken en alltmer framträdande representant för det svenska landskapet. I Carl Larssons ljusa måleri är det nästintill undantagslöst den vita björken, inte den mörka barrskogens träd, som idylliseras. Redan i mitten av 1800-talet hade Carl Adolph Agardh delat in svenskarna i barrskogsfolk (svear) och lövskogsfolk (göter).<sup>62</sup> Under 1900-talet tar lövskogsfolket över alltmer. Björken blir, som utvecklas i kapitlet ”Blond design” även ett material som definierar modern svensk design. Dess ljusa, glesa lövverk och vita bark är som en bild av svensken. Redan Linné lär ha beskrivit dess, i antropomorfa ordalag, mjölkvita barm.<sup>63</sup>

Carl Larssons akvareller från Dalarna har blivit så förknippade med bilden av Sverige, nationellt såväl som internationellt, att det är svårt att uppfatta dem som annat än direkta och autentiska. I själva verket innebar de ett paradigmshift och upprättade nya ideal för hur svenskar skulle inreda sina hem, klä sig, umgås, ja, kort sagt leva sina liv. Akvarellerna i *Ett Hem* visades första gången på Stockholmsutställningen 1897 och väckte stor uppmärksamhet. Bland annat inspirerade de Ellen Key till att börja skriva på det som

Fig. 5

The place held by freshwater crayfish as a Swedish national dish is another product of the late nineteenth century. Although the upper classes had eaten crayfish since the Middle Ages, it was far from common until the nineteenth century. Carl Linnaeus advised against eating such ‘insects’. Today’s way with freshwater crayfish, peeling off the shells at the table with loud slurps, dates to the turn of the last century. The first Swedish mention of a ‘crayfish party’ was in 1894.

One of Carl Larsson’s watercolours included by Laurin was *Crayfish catch* (also called *Crayfishing*) from Larsson’s book *Ett Hem* (1899, *A Home*). In a bright summer landscape with slender birches and clear blue water, some of the Larsson children are busy crayfishing. A heavy iron pot to cook the catch in sits in the centre of the image, while a large haul of freshly cooked crayfish is arranged on a dish in the foreground, topped with a head of dill. To the left, coffee is boiling over an open fire. Accessories such as snaps and bread have been set out, perhaps waiting for the master of the house, painting the scene from the other side of the table. Suzanne meets our gaze with light-blue eyes and flaxen hair under her fluttering summer hat.

With Carl Larsson, and later Oscar Bergman, the birch became increasingly emblematic of the Swedish landscape. In Carl Larsson’s bright paintings, it is almost invariably the white birch tree, not the dark pine forest, which is idylлизed. As early as the mid nineteenth century, Carl Adolph Agardh had divided the Swedes into coniferous forest people (Svear) and broadleaf forest peoples (Geats).<sup>62</sup> During the twentieth century, the broadleaf forest people took over more and more. As explained in the next essay on ‘Blond design’, birch was also to be the material that defined modern Swedish design. Its bright, sparse foliage and white bark are the very image of the Swede. Even Linnaeus is said to have described, in anthropomorphic words, its milky white bosom.<sup>63</sup>

Carl Larsson’s watercolours of Dalarna have become so bound up with the image of Sweden, both nationally and internationally, that it is difficult to perceive them as anything but direct and authentic. In fact, they represented a paradigm shift, and established new ideals for how Swedes should dress, decorate their homes, and socialize—in short, how they should live their lives. The watercolours printed in *Ett Hem* were first shown at the Stockholm Exhibition in 1897, where they attracted wide attention. Among other things, they inspired Ellen Key to begin writing what would become *Skönhet i hemmet* (‘Beauty in the home’), discussed

skulle bli *Skönhet i hemmet*, som kommer diskuteras i kapitlet ”Blond design”. Genom publiceringen av *Ett Hem* två år senare, samt efterföljarna *Larssons* 1902 och *Spadarvet. Mitt lilla lantbruk* 1906 spreds bilden av det ideala hemmet och det lantliga livet över landet. En tysk utgåva som byggde på dessa tre böcker, *Der Haus in der Sonne*, med en imponerande förstauppgåva om 40 000 exemplar, gavs ut 1909.<sup>64</sup> Efter att rätten att reproducera Carl Larssons bilder blev fri 1969, femtio år efter konstnärens död, har marknaden översvämmats av bilder från livet i Sundborn.<sup>65</sup> Få andra bildskapare har betytt mer för att forma bilden av hur svenskar ser ut och lever sina liv.

Genomslaget för opponentgenerationens konstsyn skulle förmödligent kunna mätas i den grad av igenkännande som målningarna väcker hos en svensk publik. Det har inte enbart att göra med att så många av verken blivit nationella klenoder, utan också i att de miljöer och stämningar som pekas ut och gestaltas av många uppfattas som genuint svenska.

Richard Berghs *Nordisk sommarkväll* (1899–1900) uppfyller båda dessa aspekter. Det är en målning som fascinerar på många plan, inte minst psykologiska. Föga förvånande har den också väckt internationellt intresse, inte minst genom utställningen *Northern Light* 1982.<sup>66</sup> En man och en kvinna tar in den stilla nordiska kvällen. Inte en krusing syns på sjön nedanför verandan. Solen står lågt och kastar långa slagskuggor – det dröjer länge innan natten nalkas, om den någonsin gör det denna kväll. Antagligen befinner vi oss nära midsommar, den sedan det sena 1800-talet mest svenska av högtider. Personerna är halvt bortvända från oss och sannolikt inte tänkta att kunna identifieras (även om vi vet att det är Karin Pyk och prins Eugen som stått modeller). Genom dem upplever vi landskapet. De kan i förstone tyckas stå på en scen, avskilda från landskapet av en balustrad, men samtidigt tycks de närmast sammansmälta med träden bakom. Rak i ryggen framstår han som en stolt fura, med lila-brun stam. Hon må hända som ett lövträd, men också färgmässigt förbunden med vattnet nedanför. Det är inte ett främmande landskap de betraktar, detta är en miljö som de hör hemma i. Det är inte heller ett landskap sett på avstånd, som i målningarna på Stockholms centralstation, utan något som både fysiskt och självsligt ligger nära förgrundpersonerna.

Den nordiska sommarkvällen återkommer några sidor längre fram i Laurins bok med Anders Zorns minst lika ikoniska verk

Fig. 6

in the next essay. The publication of *Ett Hem* two years later, and subsequently *Larssons* (*The Larssons*) in 1902 and *Spardarfvet—mitt lilla lantbruk* (*A Farm*) in 1906, saw the image of the ideal home and rural life spread across the country. A German edition based on all three books, *Der Haus in der Sonne* ('The house in the sun'), with an impressive first print run of 40,000 copies, was published in 1909.<sup>64</sup> Since the copyright on Carl Larsson's published images ended in 1969, fifty years after the artist's death, the market has been flooded with pictures of life in Sundborn.<sup>65</sup> Few other artists have done more to shape the image of what Swedes look like and how they live their lives.

The impact of the Opponents' generation's approach to art could probably be measured in the degree of recognition that their paintings meet with in a Swedish audience. This is not only because so many of these works have become national treasures, but also because the settings and moods they chose to portray are perceived by many to be genuinely Swedish.

Richard Bergh's *Nordic Summer Evening* (1899–1900) meets both these requirements. It is a painting that fascinates on many levels, not least psychologically. Unsurprisingly, it has also attracted international interest, especially following the *Northern Light* exhibition in 1982.<sup>66</sup> It shows a man and a woman on a veranda, taking in the tranquil Scandinavian evening. Not a ripple is to be seen on the lake below them. The sun is low and casts long shadows—night will be long in approaching, if it is ever to fall. We are probably close to midsummer, that most Swedish of holidays ever since the late nineteenth century. The characters have turned away from us, and are probably not meant to be identified (although we know that Karin Pyk and Prince Eugen posed for the painting). Through them, we experience the landscape. At first glance they may seem to stand on a stage, separated from the landscape by a balustrade, yet at the same time they seem almost to merge with the trees behind. Straight-backed, he stands like a proud pine with his purplish-brown trunk. She perhaps is a broadleaf tree, but in tone echoes the water below. It is not an unfamiliar landscape they are looking at; this is a place where they belong. Neither is it a landscape seen from a distance, unlike the paintings in Stockholm Central Station, but rather something both physically and spiritually close to the figures in the foreground.

The Nordic summer night appears again a few pages later in Laurin's Fig. 7 book with Anders Zorn's equally iconic work *Midsummer Dance* (1897).

Jag hade just då gett Morkarlby en ny lång majstång. Den målades röd varje midsommar och jag ansåg och anser fortfarande som min heliga plikt att närvara och leda klädningen av densamma. [...] När den väl var rest spelades upp en polska och en långdans dansades kring stången och in på gården, en ändlös orm av ungdom. Sedan dansades inne på någon gård till soluppgången. Se där vad min tavla föreställer.<sup>67</sup>

Det var för övrigt just prins Eugen, mannen i *Nordisk sommarkväll*, som uppmuntrade Zorn att utföra målningen med den uppsluppna dansen på tunet. Bakom de dansande syns en knuttimrad byggnad av det slag som Zorn ansträngde sig att bevara. Längre till höger reflekteras den första morgonsolen i fönstret på ett rödmålat hus, bredvid midsommarstången. De dansandes hemhörighet markeras, förutom av byggnaderna och miljön, av folkdräkter. Målningen ter sig som en ögonblicksbild. Dansen har virvat bort långt från midsommarstången, festdeltagarna är upptagna av dansandet. Byggnaderna, dräkterna, naturen och försommarnatten har genom Zorns känsla för färg och komposition blivit odelbara. De dansande parens bruna kjolar och byxor fångar färgmässigt upp ekonomibyggnadernas mörka timmerväggar, dräkternas röda accenter samspelar med mangårdsbyggnadens rödmålade brädväggar, och de vita skjortorna och sjalarna tar upp tonen i den ljusa sommarnattshimlen. Människorna befinner sig i perfekt harmoni med såväl kulturen (dräkterna och byggnaderna) som den nordiska naturen.

Laurins teckning av svenska miljöer tar honom ända upp i fjällvärlden. Han låter malmindustrin skildras genom Carl Wilhelmson, Albert Engström teckna en same vid en helig plats, och Johan Tirén skildrar, i bokens näst sista reproduktion, en same med sina renar i *Sommar i Lappland*. Laurins bild av samerna är påfallande lik den romantiska bild av den siste indianen som vid denna tid etablerats i USA:

Vår kultur är döden för lapparna. När man från Abisko blickar ut över Torneträsk och på stränderna ser de grå renhjordarna beta på vidderna och skymtar bland fjällbjörkarna några mörkblå lappdräkter, tänker man med ett visst vemod på att snart ska den siste lappen med sin egendomliga gång vagga fram över dvärgbjörkarna, förkrympta som han själv,

For Zorn, the revival of Sweden's midsummer traditions was important. As he wrote:

I had just given Morkarlby [a village in Dalarna] a tall new maypole. It was painted red every midsummer, and I considered, and still consider it, my sacred duty to attend and lead the dressing of the same. ...Once it was raised, a reel was played and a long dance was danced around the pole and into the yards, an unending snake of youth. Then they danced indoors at some farm or other until sunrise. That is what my painting shows.<sup>67</sup>

Moreover, it was the same Prince Eugen, the man in *Nordic Summer Evening*, who encouraged Zorn to paint the high-spirited dance in the courtyard. Behind the dancing figures we see a log house of the kind that Zorn tried hard to preserve. Further to the right, the first morning sun is reflected in the window of a red-painted house, next to the maypole. Along with the buildings and the setting, the dancers' belongingness is marked by their traditional dress. The painting looks like a snapshot. The dance has whirled away from the maypole; everyone is caught up in the dancing. The buildings, clothing, scenery, and early summer night have through Zorn's sense of colour and composition become indivisible. The dancing pairs' brown skirts and trousers echo the colour of the farm building's dark timber walls; the red detail of their clothing interacts with the farmhouse's red-painted planking, and the white shirts and shawls pick up the tone of the bright summer sky. The people are in perfect harmony with both their culture (the costumes and the buildings) and Nordic Nature.

Laurin's account of Sweden takes him all the way up into the mountains. He uses Carl Wilhelmson to depict the ore industry; Albert Engström's drawing of a Sami in a sacred place; and, in the book's penultimate reproduction, Johan Tirén's Sami and reindeer in *Sommar i Lappland* ('Summer in Lapland'). Laurin's view of the Sami is strikingly similar to the romantic image of the last Native American, which by this time was well established in the US:

Our culture is death to the Lapps. When from Abisko one looks out over Torneträsk and sees on the lakeshore the grey reindeer herds grazing on the wide open spaces, and glimpses among the mountain birches dark-blue Lapp clothing, one thinks with a certain sadness that soon the last Lapp will stride along with his peculiar rolling gait over the dwarf birches, as stunted as he is, and vanish under the blazing Northern

och försvinna under det flammande norrskenet i sin pulka, lämnande den sista svenska kåtan, där han så fornöjd och gladlynt skar av rensteken med sin sirade benkniv, utdriven av krafter, som han ej kan fatta, ännu mindre stå emot.<sup>68</sup>

Samerna tillskrivs liknande drag som andra så kallade primitiva folk: De är förkrympta men fornöjda och förstår inte att de är på väg att utplånas av moderniseringens ostoppbara maskin. Även ”lappmarkerna” har blivit en del av det svenska territoriet och därmed underställda den vite männen obönhörliga erövring av sin omgivning.

#### SVENSK NATUR I STADENS MITT

Under senare delen av 1800-talet ledde kopplingen mellan svenskhet och natur också till en förändring av stadsparkernas utseende, genom omgestaltningar av befintliga parker och anläggandet av nya. Parker kan ur denna undersöknings perspektiv betraktas som tredimensionella idealbilder av naturen. En av de första att gestaltas på ett sätt som ger intryck av att vara en svensk ”uppröjd skogsbacke” är Slottsskogen i Göteborg. Marken hade varit tillgänglig för stadens befolkning sedan 1600-talet.<sup>69</sup> 1867 införlivade staden området med avsikt att förvandla det till en park. Slottsskogsparken öppnades för allmänheten 1876. Till skillnad från det tidigare seklets ordnade och symmetriska anläggningar var ambitionen, som Sigfried Wieselgren uttryckte det, att lämna parken ”i det skick naturen gifvit densamma”. Den skulle vara en ”naturligt formad park” med gott om utrymme för rekreation och vila för stadens befolkning.<sup>70</sup>

Slottsskogen utformades som en landskapspark med körvägar längs de öppna ytorna upp till utsiktspunkterna. Parkens storlek nödvändiggjorde en mer omfattande infrastruktur än andra svenska stadsparkers. Två dammar anlades i en sank del av parken. En musikpaviljong, liksom flera cafés och restauranger tillkom tidigt. I syfte att förstärka parkens naturliga, svenska utseende planterades på höjderna barrträd och i dalsänkorna bland annat lövträd, syren och kaprifol. Det var huvudsakligen ”svenska” växter som

---

Lights in his sledge, leaving the last Swedish Lapp tent, where he so contentedly and cheerfully cut reindeer meat with his decorated bone-knife, driven out by forces he cannot grasp, much less resist.<sup>68</sup>

The Sami are given similar attributes as other so-called primitive peoples: they are stunted but contented, and do not understand that they are about to be wiped out by the unstoppable juggernaut of modernization. The ‘Lapp lands’ have become a part of Sweden’s territory, and therefore subject to the white man’s inexorable conquest of his environment.

---

#### SWEDISH NATURE IN THE HEART OF THE CITY

During the late nineteenth century, the pairing of Swedishness and Nature also led to a change in the appearance of the country’s municipal gardens, with the redesigning of existing parks and the creation of new ones. From the perspective of the present study, public parks should be regarded as three-dimensional, ideal images of Nature. One of the first parks to be set out in a way that gave the impression of being a Swedish ‘hillside clearing’ was Slottsskogen (lit. castle forest) in Gothenburg. The parkland had been available to the city’s population since the seventeenth century when in 1867 the city took possession of the area with the intention of turning it into a public park.<sup>69</sup> Slottsskogen opened to the public in 1876. Unlike the previous century’s ordered and symmetrical garden designs, the ambition, as Sigfried Wieselgren put it, was to leave the park ‘in the state Nature had given it’. It would be a ‘naturally formed park’, with plenty of space for rest and recreation for the city’s population.<sup>70</sup>

Slottsskogen was designed as a landscape park, with drives through the open spaces up to the viewpoints. The park’s size necessitated a more extensive infrastructure than other Swedish municipal parks. Two ponds were made in a marshy area of the park. A bandstand and several cafés and restaurants were early additions. In order to enhance the park’s natural, Swedish appearance stands of conifers were planted, and in the valleys broadleaf trees, lilacs, and honeysuckle. Mainly ‘Swedish’ plants were used<sup>71</sup>—foliage planting was nothing like as widespread in the early

---

kom till användning.<sup>71</sup> Jämfört med idag var grönspan under tidigt 1900-tal inte lika utbredd. Höjderna hade den för västkusten typiska fjällkaraktären med milsvid utsikt. De lägre terrängerna fick ett välordnat men inte strikt uttryck. Gräsfläten hölls kortslagna.<sup>72</sup>

Men särskilt konsekvent har hanteringen av Slottsskogen aldrig varit. Det första större ingreppet i strid med idealet ”uppröjd skogsbacke” är Azaleadalen som började anläggas 1966 när träden på sluttningen väster om djurgårdarna fälldes. Röjningen väckte protester men azaleorna blev snabbt en attraktion för hela Göteborg. Genom mediebevakningen blir de flesta göteborgare medvetna om när azaleorna blommar och eftersom blomningstiden är kort samlas stora skaror i sluttningen. Härigenom har Azaleadalen gjort Slottsskogen till en angelägenhet för fler än de näroboende och i flera bemärkelser en mer färgrik plats. Detsamma kan sägas om de musikfester som har anordnats i parken sedan 1970-talet.

Slottsskogen är i dag en tämligen gentrifierad plats, som följd av rivningar och renoveringar av arbetarstadsdelarna i Göteborgs innerstad på 1970- och 1980-talen. Källorna vittnar annars om att Slottsskogen vid sekelskiftet 1900 brukades av såväl arbetare som av mer välbesuttna, om än på olika sätt. För de rika var parken en uppvisningsyta där man kunde åka med häst och vagn, alternativt promenera, under dygnets ljusa timmar. För arbetarklassen var det en plats för spel och umgänge under fri himmel, en kontrast till de ofta trånga och mörka bostäderna.

En långvarig tradition i Göteborg var ”första uteliggarenatta”. På natten till Kristi Himmelfärdsdag frikampade arbetarfamiljer i Slottsskogen, med mat, musik och dans. De som inte ville övernatta tågade i stället ut tidigt på morgonen för att laga frukost i det fria. Särskilda stenspisar hade anvisats av myndigheterna där man fick göra upp eld. Lite längre fram på dagen anlände överklassen med häst och vagn för att visa upp sig på den stora promenaden.<sup>73</sup> Att arbetarna emellanåt använde parken att sova i accepterades alltså av myndigheterna, medan resande och romer aldrig skulle ha tillåtits utan fick slå läger på anvisade platser i stadens utkanter. Uteliggarenatta var ett undantag, en natt när man levde ett annat liv, inte olikt den bild man hade av zigenare och indianers tillvaro. Detsamma kan sägas om camping som ett sätt att komma nära den svenska naturen. Distinktionen är tydlig mellan campingplatser och tältläger i stadens

---

nineteenth century as it is today. The heights had an alpine character typical of West Coast Sweden, with expansive views. The lower-lying ground was orderly, but not formal. The lawns were kept short.<sup>72</sup>

However, the management of Slottsskogen has never been especially consistent. The first major incursion into the ideal of the ‘hillside clearing’ was Azaleadalen (‘Azalea Valley’), which was set out in 1966 when the trees on the hillside west of the menagerie were felled. The felling caused protests, but the azaleas quickly became an attraction for the whole of Gothenburg. To this day, local media coverage means that most Gothenburgers are aware of when the azaleas are in bloom, and because the flowering period is short large crowds gather in the garden. Azaleadalen has done much to make Slottsskogen a popular amenity for more than just local residents, and in many respects a more colourful place. The same can be said for the music festivals that have been held in the park since the 1970s.

Slottsskogen is today a fairly gentrified place as a result of the demolitions and renovations in the working-class districts of Gothenburg’s city centre in the 1970s and 1980s. Sources show that at the turn of the last century the park was used by both workers and the more wealthy, albeit in different ways. For the rich, the park was a place of display where they could promenade or drive in their carriages during daylight hours. For the working class, it was a place for games and socializing under the open sky, a contrast to their often cramped and dark dwellings.

A long-standing Gothenburg tradition was ‘första uteliggarenatta’, the ‘first night in the open’. On Ascension Day Eve, working families slept out in Slottsskogen, with food, music, and dancing. Those who did not want to stay overnight instead headed out early in the morning to cook breakfast under the open sky. The authorities arranged special fireplaces where it was permitted to have fires. A little later in the day, the upper classes arrived in their horse-drawn carriages to see and be seen on the main promenade.<sup>73</sup> Thus the fact that the workers sometimes used the park to sleep in was accepted by the authorities, while travellers and Roma would never have been allowed to, and had to camp in designated areas on the outskirts of the city. That first night of the year spent outdoors was an exception, a night when people lived a different life, not unlike the image they had of gypsies’ and American Indians’ existence. The same could be said of camping as a way of getting closer to Nature: the distinction between campsites and camps in the city’s peripheral areas was clear.<sup>74</sup>

---

randområden.<sup>74</sup> Det är, som flera gånger påpekats i denna studie, de vitas privilegium att för en kortare tid ikläda sig rollen av de Andra.

Uteliggarenatta tycks ha varit en familjefest utan påtagligt stora problem med fylla och slagsmål. Men parken var också noggrant övervakad. Redan i slutet av 1800-talet anställdes särskilda parkvakter som beväpnade med käppar säkerstälde ordningen tillsammans med polismakten.<sup>75</sup> Det kan också ha behövts för fram till 1909 fanns flera etablissemang med utskänkningstillstånd i parken.<sup>76</sup>

Anslaget när man som besökare närmade sig Slottsskogen var nationalromantiskt. Under lång tid markerades parkens entréer från staden av grindar utformade av knotiga ekgrenar. De användes främst till att reglera hästskjutsar som endast var tillåtna dagtid.<sup>77</sup> Nationalromantikens ideal kom till uttryck också i andra byggnader i parken som Cloettas paviljong (flyttad under mellankrigstiden till Budskär) och Göteborgs första vattentorn Stora Utsikten (1899), liksom i platsnamn som Bragehöjen, Baldershagen, Idunalunden och Valhallaberget.<sup>78</sup>

Ett kolorerat vykort från sekelskiftet 1900 visar Cloettas paviljong vid Stora Dammen.<sup>79</sup> Av den hissade unionsflaggan, den så kallade sillsalaten, framgår att fotografiet är från tiden för unionen med Norge. Cloettas paviljong hade uppförts till Industriutställningen 1891 och flyttats till Slottsskogen. Vintertid serverades varm punsch och glögg. Den fotografiska förlagan tycks dock vara tagen under sommaren. I förgrunden sitter en man på huk vid strandkanten och matar en vit svan. Hans hukande kroppsställning och profil förbinder honom visuellt med svanen, liksom hans vita krage. Svanar blev snabbt något av Slottskogens signum och det finns hundratals vykort med dem som motiv från det unga 1900-talet. Tillsammans med fåglar (som också fanns i Slottsskogen) lämpade de sig väl för den naturinspirerade ornamentik som uppskattades av jugendtidens formgivare och konstnärer. Svanar förknippades med det höga nord och med nordisk och keltisk mytologi, inte minst aktualiseras genom Richard Wagners operor *Lohengrin* och *Parsifal*. Svanar antogs också leva i livslånga förhållanden vilket gjorde dem till moraliska förebilder.

En bärande tanke bakom tillkomsten av parken var nyttan av att vistas i naturen. Fler aktiviteter än dans tillkom under tidigt 1900-tal. Även om planer på tennis- och krocketbanor aldrig förverkligades fick fotbollen snabbt en plats, den så kallade Plikta som numer är

As pointed out several times in this study, it was the whites' privilege to assume for a short time the role of the Other.

Ascension Day Eve seems to have been a family celebration, with no serious problems with drunkenness and fighting. Even so, the park was closely monitored. Back in the late nineteenth century, special park wardens armed with sticks had been recruited to keep the public peace alongside the police force.<sup>75</sup> They may have been needed too, for until 1909 there were several establishments in the park that had alcohol licences.<sup>76</sup>

As visitors approached Slottsskogen, the very first thing they met was National Romantic—the park's entrances from the city were long marked by gates made from gnarled oak branches. They were mainly used to manage carriage traffic, which was only permitted in daytime.<sup>77</sup> The ideals of National Romanticism were also evident in buildings across the park, including the Cloetta Pavilion (moved during the interwar period to Budskär in the south-west of the city) and Gothenburg's first water tower, Stora Utsikten (1899, lit. 'wide view'), as well as in place names such as Bragehöjen ('Bragi's hill'), Baldershagen ('Balder's field'), Idunalunden ('Idunn's grove'), and Valhallaberget ('Valhalla mountain').<sup>78</sup>

A colour postcard from the turn of the last century shows the Cloetta Pavilion by the large pond.<sup>79</sup> The fact that it is flying the Union flag, known universally as *sillsalladen* ('the herring salad'), shows that the photograph dates from before 1905 and the dissolution of the Sweden–Norway union. The Cloetta Pavilion had first been built for Gothenburg's industrial exhibition in 1891, and was subsequently moved to Slottsskogen. In winter it served hot arrack punch and mulled wine; this particular photograph seems to have been taken in summer, however, for in the foreground a man sits on his heels at the edge of the pond, feeding a white swan. His hunched posture and profile link him visually with the swan, as does his white collar. Swans quickly became something of symbol of Slottsskogen, and there are hundreds of early twentieth-century postcards that show them. Along with peacocks (of which there were several in Slottsskogen), they were well suited to the Nature-inspired ornamentation so appreciated by the Art Nouveau designers and artists of the day. Swans were associated with the far north, and with Nordic and Celtic mythology, not least because of Richard Wagner's operas *Lohengrin* and *Parsifal*. Swans were also known to mate for life, which made them moral role models.

The key idea behind the creation of the park was the benefit of spending time in the great outdoors. As well as dancing, more activities were added

Fig. 8

Fig. 8 A colour postcard from the turn of the last century shows the Cloetta Pavilion by the large pond.<sup>79</sup>

lekplats. 1924 invigdes Bragebacken för skidhopp, en anläggning som på grund av stadens milda vinterväder dock sällan har kommit till användning. Kälkbacke fanns vid Stora Liden och Stora Dammen användes kalla vintrar för skridskoåkning. För senare generationer har andra sporter tillkommit, som skateboard, bangolf och frisbeegolf, även om Slottsskogen framförallt förblivit flanörernas och picknick-ätarnas park.

Göteborg var vid sekelskiftet 1900 både en immigrant- och en emigrantstad. Stora delar av befolkningen var inflyttad från landsbygden. Detta kom att påverka Slottsskogens gestaltning. Olika grupper önskade uppföra landskapsstugor, sannolikt påverkade av utformningen av Skansen i Stockholm. Smålandsstugan kom på plats 1905 följd av Dalslandsstugan 1936, Hallandsgården 1947 och Gräfsnäsgården 1967.<sup>80</sup> Det har också funnits planer på att hämta en finnstuga från Värmland (1906) och en Skånegård (1908).<sup>81</sup> Kring landskapstugorna vävs berättelser om ursprung och tillhörighet. Besökare förväntas kunna se varifrån de härstammar, i form av materiella spår av de liv som deras anförvanter levt. Genom den underförstådda genealogin knyts kulturarvet därfor i hög grad till hårfärg, ögonfärg och koncentration av pigment.<sup>82</sup> I Slottsskogen samverkar natur och kulturarv till att förstärka den svenska vitheten.

Till skillnad från i de konstfulla stadsparkerna var tanken att Slottsskogen inte skulle ha några statyer och monument. Naturen skulle vara sig själv nog. Inte heller i detta avseende har gestaltningen av parken varit konsekvent. 1963 placerades Henry Moores *Vilande figur i två delar III* efter en del diskussioner nära Lilla Dammen. Den plockades dock bort 2012 i väntan på en mer säker placering. Men med undantag för ett par skulpturer i parkens utkanter har Slottsskogen alltså förblivit en ren naturpark.

Det senaste konstnärliga tillskottet i parkens utkant har dock en särskild betydelse i detta sammanhang: Ralph Lundquists *Gemenskap*, också kallad *Invandrarmonumentet* från 1995. Det består av sju pelare av infärgad betong som knyts samman i vad konstnären kallar ”en nordisk drakslinga, som i toppen öppnas i en generös gest [som] kan tolkas som att varje kultur behåller sin särart”.<sup>83</sup> Hela formationen för tankarna till en tipi, men konstnären beskriver den som en assyrisk boplats.<sup>84</sup> Pelarna har forntida ornament från olika delar av världen såsom meanderbård, löpande hund och maya-tecken. En inskriftion

Fig. 10

in the early twentieth century. Although the plans for tennis courts and croquet lawns never materialized, football quickly gained a foothold at Plikta, which is now a playground. In 1924, Bragebacken opened for ski jumping, although because of the city's mild winters the hill has rarely been used. There was a toboggan run on Stora Liden, and in cold winters the large pond was used for skating. Later generations have introduced other sports, including skateboarding, minigolf, and disc golf, although Slottsskogen has primarily remained a park for promenaders and picnickers.

Gothenburg in 1900 was both an immigrant and an emigrant city. Much of its population had moved there from the countryside, and this was to leave its mark on Slottsskogen's design. Various groups wanted to have ‘landskapsstugor’, or representative buildings from Sweden's provinces, having probably been influenced by the design of Skansen in Stockholm. The Småland cottage was erected in 1905, followed by the Dalsland cottage in 1936, the Halland farm in 1947, and the Gräfnäs farm in 1967.<sup>80</sup> There were also plans to obtain a Finnish cottage from Värmland (1906) and a farmhouse from Skåne (1908).<sup>81</sup> Various interwoven stories of origin and belonging were spun about the various cottages. From the tangible traces of the lives their forebears lived, visitors were expected to be able to recognize where each building came from. This implicit genealogy linked people's heritage to a significant degree to their hair colour, eye colour, and the darkness of their skin.<sup>82</sup> In Slottsskogen, Nature and cultural heritage came together to reinforce Swedish whiteness.

Unlike the more formal urban parks with their artworks, the idea was that Slottsskogen would not have any statuary or monuments. Nature would suffice. True, the park has not remained entirely consistent on this point either, as in 1963 Henry Moore's *Two Piece Reclining Figure III* was placed close to the small pond (it was removed in 2012, however, prior to being moved to a more secure location); yet, except for a few sculptures on the fringes of the park, Slottsskogen has continued to be purely a landscape park.

The latest artistic addition on the park's outskirts has a special importance in the present context, however: Ralph Lundquist's *Community*, also known as *The immigrant monument*, of 1995. It consists of seven columns of coloured concrete which are knotted together in what the artist calls ‘a Nordic dragon braid, that at the top opens into a generous gesture [that] can be interpreted as each culture retaining its uniqueness’.<sup>83</sup> The entire structure is reminiscent of a tepee, with the artist himself describing it

förtäljer att monumentet ”vill betona invandrarnas stora betydelse för samverkan och kulturellt utbyte mellan skilda kulturer”.

Redan 1984 hade en fempartimotion om ett invandrarmonument lämnats in till kommunstyrelsen, på förslag från Pascal Virvall. I en tid när rasisterna hade börjat växa sig starka önskade man påminna om att Göteborg varit invandrarstad ända sedan grundläggningen på 1600-talet. Efter en lång beslutsvända om var monumentet skulle placeras utlystes en tävling i två steg 1993 utan att en bestämd plats pekats ut.<sup>85</sup> *Drakslunga* var ett av fyra förslag som gick vidare till en andra etapp där Slottsskogens entré föreslogs som en av flera möjliga placeringar.<sup>86</sup>

Vid invigningen hade skulpturens namn ändrats till *Gemenskap*. Den abstrakta symboliken gör betydelsebildningen vag. Färgsättningen signalerar uppenbarligen ”mångfärgad” och ornamentiken pekar mot världen på ett sätt som påminner om Blombergs *Ringen*. Kulturerna flätas samman i en form som öppnar sig mot himlen men varför det sker med den nordiska symbolen drakslingan som sammanbindande kraft är en fråga som bokstavligen blir hängande i luften.

Det har, som synes, funnits olika uppfattningar under olika tider om Slottsskogen ska ha skulpturer eller inte. En annan fråga som givits olika svar vid olika tider gäller djurhållningen. Nationell och regional karaktär har under det gångna seklet vägts mot barnvänlighet och djurskyddsaspekter. Dovhjortar hade funnits i Slottsskogen redan i slutet av 1500-talet för att tjäna som villebråd vid den kungliga jakten och 1891 importerades tio nya från England. 1901 anlades djurgårdarna för älg, ren och rådjur med byggnader i nationalromantisk stil. Svanar och andra simfåglar hämtades till dammarna. 1897 uppfördes ett elegant Svanhus med tillhörande damm.<sup>87</sup> I Stora Dammen ersattes svanarna på 1960-talet av flamingos.<sup>88</sup> Björnar sattes i bur nära det som i dag heter Björngårdsvillan 1902 – den sista björnen sköts 1931. Efter att den första sälen som togs till parken 1902 dött i brist på en lämplig damm, donerade James Keiller medel till en säldamm 1907. Under en tioårsperiod fram till 1973 fanns ett Barnens Zoo med bland annat vietnamesiska hängbukssvin. Getter, rävar, gotländska utegångsfår, afrikanska manfår och ett femtiotal olika tropiska fåglar har också bebott Slottsskogen, vid sidan om vilda kusiner som grävlingar, rådjur och harar. Under 2000-talet har inriktningen åter varit att Slottsskogen ska ha en nordisk karaktär.

---

as an Assyrian dwelling.<sup>84</sup> The pillars have ancient ornamentation from various parts of the world, with Greek key bands, Vitruvian scrolls, and Mayan glyphs. An inscription records that the monument ‘wants to emphasize immigrants’ great importance for collaboration and cultural exchange between different cultures’.

As early as 1984, an all-party motion had been submitted to the Municipal Council, calling for an immigrant monument as proposed by Pascal Virvall. At a time when the racists were on the rise, they wanted a reminder that Gothenburg had been an immigrant city ever since it was founded in the seventeenth century. After much dithering over where the monument might be placed, a two-stage competition was announced in 1993 without a definite location having been chosen.<sup>85</sup> Lundquist’s work, the working title of which was *Drakslunga* (‘Dragon braid’), was one of four proposals that went through to the second round, at which point the Slottsskogen entrance was proposed as one of several possible locations.<sup>86</sup>

By the time the sculpture was unveiled, its name had been changed to *Gemenskap* (‘Community’). Its abstract symbolism makes any construction of meaning somewhat vague. The colours apparently signal ‘multicoloured’, and its ornamentation gestures outwards to the world in a manner reminiscent of Blomberg’s *The Ring*. Cultures are woven together in a form that is open to the sky, but why this is achieved using a Nordic symbol, the dragon braid, as the unifying force is a question that literally hangs in the air.

As we have seen, opinions have varied down the years as to whether Slottsskogen should have sculptures or not. Another issue that has elicited different responses at different times relates to the presence of animals in the park. Over the past century, national and regional character has had to be weighed against child-friendliness and animal welfare. There had been fallow deer in Slottsskogen ever since the late sixteenth century to serve as quarry for the royal hunt, and in 1891 ten more were imported from England. In 1901 a menagerie was built in the National Romantic style to house elk, reindeer, and deer. The ponds were stocked with swans and other waterfowl. In 1897 an elegant swan house was built with its own pool.<sup>87</sup> In the large pond, the swans were replaced in the 1960s by flamingos.<sup>88</sup> From 1902, bears were kept in cages near what is today known as Björngårdsvillan (lit. ‘the bear-garden house’); the last bear was shot in 1931. After the park’s first seal, acquired in 1902, died for lack of a suitable pool, James Keiller donated the money to build a seal pool in 1907. For a

I parken finns bland annat Gotlandsruss, gutefår, säl och älg. Ett nytt pingvinhus invigdes 2012.<sup>89</sup> Det tjugotal flamingos som trippat omkring i Stora Dammen fick 2002 nytt hem i Helsingborgs fågel- park och i Furuviksparken i Gävle medan två pelikaner hamnade på Ebeltoft Zoo i Danmark.

Närdetaskrivshåller en ny detaljplan på att tas fram för Slottsskogen. I det förberedande arbetet betonas tillgängligheten. Djurgårdarna bedöms besvärliga att nå för familjer med barnvagnar och äldre. Fler caféer och fler parkeringsplatser anges vara önskvärt. Programmet föreslår vidare en förstärkning av parkens nationalromantiska karaktär genom nya parkmöbler och att nationalromantiska drag hos äldre byggnader ska restaureras. Grindarna och grindstugan bör återskapas och de "nationalromantiskt klingande namnen" på olika platser ska behållas. Programmet föreslår även att karaktären av ett "litet Skansen" ska stärkas genom att ytterligare någon "kulturhistoriskt intressant byggnad" flyttas dit. Växtligheten ska bestå av svenska arter.<sup>90</sup> Mångfaldsperspektiv är helt frånvarande i planerna. Parametrar som kön, klass och ras finns överhuvudtaget inte med i analyserna och på bilderna från parken som illustrerar programmet domineras en homogen skara vita parkbesökare. Planen innehåller inte heller några försök att bredda parkens användningsområde utanför den aktivitets-, picknick- och cafékultur som omhuldas av innerstadsbefolkningen.

Ett av de sista vykorten från Slottsskogen som lämnats in som pliktleverans till Kungliga Biblioteket inkom 2001.<sup>91</sup> Vykortsproduktionen från parken har avtagit avsevärt under de senaste femtio åren för att under 2000-talet nästan ha upphört helt. De tre fotografierna på vykortet inramas av en tunn brandgul linje. Det största visar män som njuter av sommaren på en av parkens stora gräsytor. De två mindre bilderna visar gäster på Belpars uteservering respektive flamingos.

Liksom under det tidiga 1900-talet visas parken i detta vykort upp som en rekreationsyta. Bilder från utskänkningsställen var vanliga vid seklets början, liksom fotografier av fågellivet. Det fanns också vykort som visade män som satt i gröngräset och njöt av att vara uteomhus, men en gigantisk skillnad är graden av nakenhet. Flera av personerna på kortet från 2001 solar i minimala bad- eller underkläder vilket givetvis hade varit otänkbart kring 1900. En annan betydelsebärande skillnad är att förra sekelskiftets enorma

Fig. 9

ten-year period up to 1973 there was a petting zoo, including Vietnamese pot-bellied pigs. Goats, foxes, Gotland sheep, Barbary sheep, and fifty different types of tropical bird have also been kept at Slottsskogen, along with such wild cousins as badgers, roe deer, and hares. During the 2000s, the aim has been to restore a Nordic character to Slottsskogen. The park now features Gotland ponies, Gute sheep, seals, and elk. A new penguin house opened in 2012.<sup>89</sup> The twenty flamingos that once stalked around the large pond were found new homes in Helsingborg's Bird Park and Furuviksparken in Gävle in 2002, while two pelicans ended up at Ebeltoft Zoo in Denmark.

At time of writing, a new zoning scheme is being developed for Slottsskogen. In the preparatory work, the emphasis has been on accessibility. The menageries are deemed difficult to negotiate for families with prams or the elderly. More cafés and parking spaces have been called for. The scheme also proposes enhancing the park's National Romantic character by installing new park furniture and restoring the National Romantic features of the older buildings. The gates and entrance lodge should be reinstated, and the 'National Romantic-sounding names' for various places should be retained. The scheme also suggests that the 'small Skansen' feel should be boosted by adding one or more 'historically interesting buildings'. The planting should be limited to Swedish species.<sup>90</sup> Diversity is something that is totally absent from the scheme. Parameters such as gender, class, and race are not even mentioned, and the pictures of the park used as illustrations are dominated by a homogeneous group of white park visitors. The scheme makes no attempt to broaden the park's appeal beyond the leisure-picnic-café offerings so cherished by inner-city dwellers.

In 2001, one of the last postcards of Slottsskogen was submitted as Fig. 9 usual as a copyright deposit to the National Library of Sweden.<sup>91</sup> The production of postcards of the park has slowed considerably over the past fifty years, and in the 2000s almost completely ceased. The postcard is made up of three photographs framed by a reddish-yellow line. The largest shows people enjoying the summer weather on one of the park's large lawns. The two smaller photos show people at the Villa Belparc open-air restaurant and some flamingos.

As in the early twentieth century, the park is shown as a recreation area. Pictures of cafés and restaurants had been common at the beginning of the century, as had photographs of the birds, but while there were also

intresse för parkens svanar, vid millennieskiftet 2000 ersatts av fascination för flamingos.

Som framgått ovan växte en sol- och badkultur fram vid förra sekelskiftet. Solkulturen har expanderat under hela 1900-talet trots larmrapporter om att den vita huden illa lämpar sig för att utsättas för kraftig UV-strålning. Länge var emellertid solbad inget som idkades i stadsparker, utan på stränder vid hav och sjöar. Då som nu var parkerna en uppvisningsyta och mötesplats. De visuella signaler som var tydligast i förra sekelskiftets parkliv var kön, klass och generation. Vid millennieskiftet hade, åtminstone sommartid när den fotografiska förlagan är tagen, ras blivit en väl så synlig kategori. Vithetens hegemoni är total på vykortet. Alla som går att urskilja är vita, vilket understryker hur gentrifierad Slottsskogen blivit under senare år.

På ett kanske omedvetet, men inte desto mindre ansländande sätt, samspelar de tre bilderna med varandra. Alla visar grupper av individer. På gräsmattan samlas de kring picknickfiltar eller intar likartade positioner som visuellt förbinder dem med varandra. På uteserveringen sitter de vid caféborden framför Stora Dammen. Även fåglarna utgör en sammanhållen konstellation, form och färgmässigt. De tre bilderna förstärker sålunda varandra genom formmässiga och innehållsmässiga överensstämmelser, de handlar alla om gruppbeende. Men de samspelar även färgmässigt. De avklädda kropparna har en färgton som ligger nära fåglarnas fjäderdräkt. Vid sekelskiftet 1900 var människorna lika vita som svanar, i dag är de skära som flamingos.

#### BLAND LINGON OCH BLÅBÄR

Jag har ovan argumenterat för att den vita blicken kan förstås utifrån likheter med turistblicken. Inte sällan sammanfaller de. Turister tänks ofta som vita, även om den globala turismen blivit alltmer mångfärgad.<sup>92</sup> På semester i andra länder förstärks den vita svenska identiteten genom att avteckna sig mot andra kulturer. På resa i Sverige genom att svenska landskap och kulturhistoriska miljöer bidrar till att bekräfta den vite svenskens hemhörighet i landet och historien.

---

postcards that showed people sitting on the grass, enjoying the outdoors, the vast difference was in the degree of nudity. Several of the people in the 2001 photograph are sunbathing in minimal swimming costumes or their underwear, which of course would have been unthinkable back in 1900. Another significant difference is that last century's fascination with the park's swans has in the 2000s been replaced by a fascination with flamingos.

As we have seen, the turn of the twentieth century saw the rise of a sunbathing and swimming culture. The tanning culture continued to grow throughout the twentieth century, despite alarming reports that white skin is ill suited to exposure to strong UV radiation. For a long time, however, sunbathing was not a thing for municipal gardens, but rather for lake- and seashores. Then, as now, public parks were an arena for display, a meeting-place. The visual signals most in evidence in park life a century ago were gender, class, and generation. Come the millennium, and at least in the summer when this particular photo was taken, race has become a highly visible category. The hegemony of whiteness in the postcard is total. Everyone in the photograph who can be made out is white, underscoring how gentrified Slottsskogen has become in recent years.

In a perhaps unconscious, but none the less striking, manner, the postcard's three photographs work together. All show groups of individuals. On the lawn they are gathered around picnic blankets or occupy similar positions that connect them visually; in the open-air restaurant they sit at café tables next to the large pond; even the birds present a coherent constellation, both shape- and colour-wise. The three pictures thus reinforce one another with their similarities in form and content, for they all treat group behaviour. But they also interact in terms of colour. The naked bodies are of a hue close to the birds' plumage. In 1900, the people were as white as swans; today, they are as pink as flamingos.

---

#### AMONG LINGONBERRIES AND BLUEBERRIES

I have already argued that the white gaze can be understood in terms of its similarity to the tourist gaze. Quite often, indeed, they coincide. Tourists are often thought as white, although global tourism has become

Detta kapitel har följt en slingrande stig genom representationer av svenska landskap i olika tekniker och från olika tider. En kvardröjande fråga är om sammankopplingen mellan vit svenskhet och svenska landskap fortfarande upprätthålls i samtida visuell kultur, 2013? Svaret blir ett otvetydigt ”ja”, i varje fall om man ser till den reklam som produceras om Gotland.

Turismen, som tiotusentals Gotlands befolkning under sommaren, är mestadels svensk och i mycket stor utsträckning vit. Men inte helt. Även icke-vita svenskar semestrar förstås på ön och under sensommaren är närvaren av utländska turister påtaglig, inte minst med kryssningsfartygens ankomst till Visby. Gotland har visserligen lägst andel utrikesfödda i landet, 4,6 procent,<sup>93</sup> men en lång historia av etnisk och kulturell blandning. Under storhetsperioden på medeltiden talades många språk på ön. Tyska var dominerande. Migrationen från Ryssland och Baltikum har varit omfattande, liksom i dag från utomeuropeiska länder. Av såväl den etniskt blandade historien som av samtiden syns mycket lite i marknadsföringen av ön. I touristbroschyrenna är det uteslutande vita män som badar, vandrar, cyklar, rider och tittar på kyrkor. I 2013 års utgåva av *Gotlandsguiden*, en reklamfinansierad tidning, finns endast två färgade personer på de 212 sidorna: artisterna Sean Banan och Barbara Hendricks! Alla som på olika sätt tar del av vad ön har att erbjuda är vita. Många är blonda, liksom omslagsbildens cyklande mor och dotter.<sup>94</sup> Vithetens hegemoni gäller även i stort sett alla vykort och alla andra reklambilder, vare sig man letar på Region Gotlands hemsida eller i Svenska spels Kenoreklam. Människorna på ön, såväl gutter som turister, är vita som kalk.

Ambitionen i detta kapitel har varit att skriva om svenska landskap utan kontrasterande exempel, utan att använda bilder av hur vita avbildas i svarta landskap, exempelvis alla de skämtteckningar som gestaltar hur vita resenärer kokas i grytor av svarta afrikaner. Men en alltför hårdnackad hållning undergräver möjlichen argumentationen? Vagheten i den vita gestaltens kontur tenderar att framstå som en vaghet i resonemanget.

Därför ska jag avsluta med några andra slags exempel. Sällan har det svenska landskapets vithetsproducerande kapacitet framstått tydligare än i en serie målningar av Marianne Lindberg De Geer i serien *Jag tänker på mig själv* (2004–2005). I hörtorgsmålningar av svenska

Fig. 33

Fig. 11

increasingly diverse.<sup>92</sup> On holiday in other countries, the white Swedish identity is cast into relief by other cultures; travelling through Sweden, the landscape and cultural-historical milieus serve to confirm the white Swede's affinity to the country and its history.

This essay has picked a winding path through various representations of the Swedish landscape in different media and from different times. One lingering question is whether the linkage between white Swedishness and the Swedish landscape still pertains in contemporary visual culture, in 2013. The answer is an unequivocal ‘yes’, at least if you look at the adverts produced about the island of Gotland.

Tourism, which increases the island's population tenfold during the summer, is mostly Swedish and very largely white. But not entirely. Even non-white Swedes holiday there, of course, and in the late summer foreign tourists are very much in evidence, especially with the arrival of cruise ships in Visby. True, Gotland has the lowest proportion of foreign-born inhabitants in the country—4.6 per cent<sup>93</sup>—but equally it has a long history of ethnic and cultural mix. In its heyday in the Middle Ages, any number of languages were spoken on the island, and German was the dominant one. Migration from Russia and the Baltic states has been extensive, and continues today with immigration from non-European countries. Ethnically mixed its past and present may be, but very little of that is in evidence in the way the island is marketed. In tourist brochures, it is only white people who swim, hike, bike, ride horses, and look at churches. In the 2013 edition of *Gotlandsguiden* (‘The Gotland guide’), an advertiser-funded newspaper, there are only two people of colour in its 212 pages: the artists Sean Banan and Barbara Hendricks! Otherwise everyone shown enjoying of all that the island has to offer is white. Many are blond, like the cover picture of a mother and daughter out cycling.<sup>94</sup> And further, this hegemonic whiteness is true of all the postcards and all the other advertising images, whether the Region Gotland website or adverts for the Gotland-based Swedish Games’ Keno lottery. The people on the island, Gotlanders as well as tourists, are as white as the local limestone.

The aim of this essay has been to write about Swedish landscape without falling back on contrasting examples, and without using images of how white is depicted in a black landscape, as in all the cartoons that show white travellers being cooked in cauldrons by black Africans. But does too stubborn a stance risk undermining the case to be made? The vagueness of the white figure’s contours tends to be echoed in the vagueness of the reasoning.

landskap placerar hon svarta figurer, många klädda i kliniska, vita rockar. Figurerna baseras på afrikanska träskulpturer som föreställer olika yrken. De framstår som tillfälliga besökare, utan permanent hemhörighet i landskapen de befolkas. Detta är en följd av gestalternas statuariska hållning, att penselskriften inte anpassats till den bakomliggande målningens och att landskapen uppfattas som vita. Dessa är till stor del lugna insjöar, granskog och böljande jordbrukslandskap med röda lador. Sedda utan människor kan de uppfattas som spelplatser, scener, som väntar på att någon ska tråda in för att fiska i sjön, plocka blåbär eller slå hö. Men denna någon förväntas uppenbarligen vara vit och se stereotypt svensk ut – för Lindberg De Geers svarta människor skapar en chockverkan.

Det andra kontrasterande exemplet är hämtat från *Dagens Nyheter* den 12 juli 2012. Fotografiet, taget av Erland Segerstedt, föreställer Thadsanee Meerahannok. Hon har sökt sig till Sverige tillsammans med tusentals andra thailändare, vietnameser och bulgarer för att plocka bär. På bilden sitter hon på huk bland blåbärsrisen. Hundratals liknande bilder har visats i svenska tidningsserier, på bloggar och i tevenyheterna de senaste åren. Fotot kan se idylliskt ut men rubriken ”Tusentals bärplockare på väg till Sverige”, är hotfull. Invasionstemat har varit vanligt i medierna de senaste somrarna (“Bärplockarna är här–polisen är förberedd”, *Gävle Dagblad* 22 juli 2013) liksom artiklar om utnyttjande (“Bärplockare lever i misär”, *Svenska Dagbladet* 12 augusti 2013) samt missbruk av allemansrätten (“Ställningskrig i bärskogen. Markägare spärrar vägar för att slippa nedskräpning”, *Dagens Industri* 27 juli 2013). De två sistnämnda kategorierna illustreras ofta med fotografier av eländiga tätläger och högar av avfall i den svenska naturen.

Det finns ett vitt, svenskt och korrekt sätt att använda naturen. Man får campa men inte sätta upp tätläger, som diskuterades ovan i samband med uteliggarenatta. Kontrasterna mellan bilderna skulle kunna uttryckas i motsatspar som bruk/missbruk (av naturen; av allemansrätten), intresselöst njutande/komersiellt utnyttjande, fritid/arbete, men också: svenskt/osvenskt. I vår tid, när klass alltmer har kunnat börjat avläsas som hudfärg och globaliseringen fått fattiga att resa långväga i hopp om försörjning, har somliga bruk av naturen kodats vita och andra icke-vita. Det gäller inte minst bärplockning. Hundra år efter att den skrevs är det inte längre småländska flickor

For that reason, I will conclude with examples of another kind. Rarely has the Swedish landscape's whiteness-producing power been plainer than in a sequence of paintings by Marianne Lindberg De Geer in the series *I am Thinking About Myself* (2004–5). In kitschy paintings of Swedish landscapes, she places out black figures, many dressed in clinical white coats. Figures are based on African woodcarvings depicting various occupations. They appear to be occasional visitors, without permanent bonds with the landscapes they inhabit. This is a result of the characters' statue-like stance, the brushwork not matching that of the painting underneath, and the fact that the landscapes are perceived as being white: for the most part they are calm lakes, pine forest, and rolling countryside with red barns, and without the people would appear for all the world to be venues or scenes, waiting for someone's entrance to fish in the lake, pick blueberries, or make hay. But that someone is obviously expected to be white and to look stereotypically Swedish, otherwise Lindberg De Geer's black people would not come as such a shock.

Fig. 11

The other, contrasting example is taken from the *Dagens Nyheter* of 12 July 2012. The photograph, taken by Erland Segerstedt, is of Thadsanee Meerahannok. She came to Sweden along with thousands of other Thais, Vietnamese, and Bulgarians to work as a berry picker. In the photograph, she is squatting down among the blueberry bushes. Hundreds of similar images have been shown by Swedish newspapers, blogs, and the television news in recent years. The photo may appear idyllic, but the headline, ‘Thousands of berry pickers on their way to Sweden’, is ominous. An invasion theme has been common in the media in recent summers (‘Berry pickers are here—the police are ready’, *Gävle Dagblad* 22 July 2013), as have articles about exploitation (‘Berry pickers live in misery’, *Svenska Dagbladet* 12 August 2013), and abuse of the public right of access to private land (‘Trench warfare in the berry forest. Landowner blocked roads to avoid littering’, *Dagens Industri* 27 July 2013). The latter two categories are often illustrated with photographs of squalid camps and piles of rubbish out in the Swedish countryside.

There is a proper, white, Swedish way to use Nature. You can camp out, but you do not set up camp to live there, as discussed above in connection with Ascension Day Eve. The contrasts between the images could be expressed in terms of opposites: use/abuse (of nature, of the right of public access), personal enjoyment/commercial use, recreation/work, but also Swedish/un-Swedish. In our day and age, when class is

som trallande vandrar på lingonröda tuvor och villande mo.<sup>95</sup> Om Carl G Laurin företog en tågresan genom Småland i dag skulle han inte se några ”små lingula, blyga och blåögda flickor” sälja bär på stationerna.

Men också de småländska flickorna var en gång i tiden verksamma i bärindustrin. Och konflikter kring kommersiell bärplockning har funnits sedan slutet av 1800-talet när säsongsarbete i skogarna underlättades av järnvägens utbyggnad. Under början av 1900-talet utskeppades tusentals ton lingon årligen från de småländska ljunghedarna till inte minst Tyskland.<sup>96</sup> Med målsättningen att förbättra handelsbalansen uppmanade Folkhushållningskommissionen under första världskriget arbetslösa kvinnor i södra Sverige att åkta till Norrlands inland för att plocka blåbär. Stora mängder bär plockades också till det egna hushållet.

Bärens betydelse i framgår också av den frekvens med vilken de dyker upp i sekelskiftets barnkultur. Mest känd är måhända Elsa Beskows tecknade saga *Puttes äventyr i blåbärsskogen* (1901). Putte ger sig på egen hand ut i skogen för att plocka blåbär och lingon åt sin mor i namnsdagspresent, men snart tar förtvivlan över. Det finns inga bär. Då möter han blåbärsfar, kung av blåbärsskogen med långt vitt skägg och blåbärsmönstrad tunika. Tillsammans med blåbärsfars sju söner, blåbärspojkarna, samt lingonmamma och lingonflickorna, fylls snart Puttes bärkorgar. Den visuella gestaltningen av sagan är, som alltid hos Beskow, intrikat och mångbottnad. Puttes blå byxor, blårandiga skjorta och blå ögon förbindrar honom med det blå bären, medan hans gulblonda hår och röda mössa gör honom lik lingonflickorna. Han hör lika mycket hemma bland blåbär som bland lingon, bland pojkar som bland flickor. Men framför allt hör han hemma i den svenska skogen.

Långt efter att majoriteten av svenskarna flyttat till tätorter levde bruket att plocka bär till egen sylt och saft kvar. Men sedan 1970-talet har svenskarnas bärplockning till det egna hushållet minskat dramatiskt.<sup>97</sup> Istället har de svenska bärskogarna blivit försörjningsmöjlighet för bärplockare från andra länder. På 1980-talet kom de ofta från Polen, senare följt av Baltikum. Säsongsarbetarna plockar alla slags bär men sedan 1990-talet rör exporten främst blåbär och en ökande del går till Asien. Säsongen 2012 plockades 10 700 ton blåbär i Sverige varav cirka 9 000 ton exporterades.<sup>98</sup>

increasingly read as skin colour, and globalization forces the poor to travel immense distances in the hopes of livelihood, some uses of Nature have been encoded white and others non-white. This is certainly true of berry picking. A century after it was written, it is no longer the Småland girls of the famous song who walk singing across the lingonberry-red hills and boundless heath.<sup>95</sup> If Carl G. Laurin was to undertake a train journey through Småland today, he would not see any ‘small flaxen-haired, shy, and blue-eyed girls’ selling berries at the stations.

In truth, the Småland girls too once worked in the berry industry. And there have been conflicts about commercial berry picking since the late nineteenth century, when seasonal work in the forests was made possible by the expansion of the railways. During the early twentieth century, thousands of tonnes of lingonberries were shipped annually from the Småland moorlands, especially to Germany.<sup>96</sup> In an attempt to improve the balance of trade, the Swedish Commission of Supply during the First World War encouraged unemployed women in southern Sweden to travel north to the Norrland hinterland to pick blueberries. Large quantities of berries were picked for household use too.

The importance of berrying is also evident from the frequency with which it features in turn-of-the-century children’s culture. Perhaps best known is Elsa Beskow’s illustrated story *Puttes äventyr i blåbärsskogen* (1901, *Peter in blueberry land*). Putte goes into the woods on his own to pick blueberries and lingonberries for his mother as a name-day present, but soon begins to despair. There are no berries. Then he meets Father Blueberry, king of the blueberry forest, with a long white beard and blueberry-patterned tunic. With the help of Father Blueberry’s seven sons, the Blueberry Boys, and Mother Lingonberry and the Lingonberry Girls, Putte’s berry baskets are soon full. As always in Beskow’s work, the visual form of the tale is intricate and multi-layered. Putte’s blue trousers, blue striped smock, and blue eyes connect him with the blue berries, while his blond hair and red hat likens him to the Lingonberry Girls. He is as much at home among the blueberries as the lingonberries, among the boys as the girls. But above all, he belongs in the Swedish forest.

Long after the majority of Swedes had moved to the cities, the practice of picking berries to make one’s own syrups and preserves lived on. But ever since the 1970s, the number of Swedes picking berries for their own use has declined dramatically.<sup>97</sup> Instead, the Swedish forests have become a source of livelihood for berry pickers from other countries. In the 1980s

Fig. 12

Fig. 12

Efter arbetskraftsinvandringsreformen 2008 har bilden av bärplockning förändrats. En sökning på nätet ger huvudsakligen bilder av vietnameser och thailändare som sliter i skogarna, även om en och annan bärplockande lintott också dyker upp. Härigenom har bärplockning, i synnerhet som arbete, blivit alltmer icke-vitt kodat. Putte har fått sällskap av Phuoc i blåbärsskogen.

Någon likartad förändring har inte skett med svampplockning, även om också den kan bedrivas som yrkesarbete. Svampplockning visar en motsatt trend sedan 1970-talet. En allt större andel av den svenska befolkningen plockar svamp, men som fritidssyssla inte som säsongsarbete. Bärplockning bedrivs främst av landsbygdsbor, äldre, kvinnor samt personer med låg- eller medelinkomst, konstaterar Naturvårdsverket i en större studie 2013: ”När det gäller svampplockning finns inga tydliga könsskillnader, och personer med medelinkomst har högst deltagandegrad.”<sup>99</sup> En nätsökning på ”svampplockning” ger också ett helt annat resultat än ”bärplockning”. Dominerar gör vita män bland gula kantareller. Bland dem är jakten på herr Kantarell och hans mindre kända släktingar ett populärt sätt att använda naturen i 2000-talets Sverige.

---

they often came from Poland, followed later by the Baltic states. Seasonal workers pick all kinds of berries, but since the 1990s the main export has been blueberries, with an increasing share going to Asia. In the 2012 season, 10,700 tonnes of wild blueberries were picked in Sweden, of which about 9,000 tonnes were exported.<sup>98</sup>

Since Sweden's labour migration reform of 2008, the image of berry picking has changed. An Internet search mostly brings up images of Vietnamese and Thai people working hard in the forests, although the occasional towheaded berry picker turns up. Berry picking, especially the commercial kind, has increasingly been coded non-white. Putte has been joined by Phuoc in blueberry land.

A similar change has not been seen with mushroom hunting, although commercial picking does exist; in fact, since the 1970s, the trend has been very different, for a growing proportion of the Swedish population now pick mushrooms, but as a leisure activity, not as seasonal work. While berry picking is carried out mainly by the rural population, the elderly, women, and people on low and middle incomes, the Environmental Protection Agency in a large study in 2013 noted that ‘When it comes to picking mushrooms, there are no clear gender differences, and those on average incomes have the highest participation rate.’<sup>99</sup> An Internet search on ‘mushroom picking’ also gives a very different result to ‘berry picking’. White people dominate among the golden chanterelles. For them, the hunt for the Mr Chanterelle of the children’s song and his lesser-known relatives is a popular way of enjoying Nature to the full in twenty-first-century Sweden.

1. Jämför Martin A Berger, *Sight Unseen. Whiteness and American Visual Culture*, Berkely 2005, särskilt kapitel 2.
2. Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, Stockholm 1987.
3. Se vidare: Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA*, del 1, Hedemora/Möklinta 2008.
4. Lars Jönses, "Den patriotiska promenaden: Skansen och Svenska Turistföreningen i konstruktionen av det svenska territoriet", *Kulturarvens dynamik. Det institutionaliserade kulturarvets förändringar*, red. Peter Aronsson och Magdalena Hillström, Stockholm 2005, s. 67–77.
5. Johan Knutsson, *I "hemtrefnaden" tid. Allmoge och konstnärligt nyskapande i arkitektur, möbler och inredningar 1890–1930*, Stockholm 2012, s. 10–11.
6. Jakob Christensson, *Landskapet i våra hjärtan. En essä om svenskars naturumgång och identitetssökande*, Lund 2002, s. 56.
7. Orvar Löfgren, "Nationella arenor", *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förändringar*, Stockholm 1993, s. 93.
8. Qaisar Mahmood, *Jakten på svenskheten*, Stockholm 2012, s. 20.
9. Berger 2005; Berghahn 2005.
10. John Urry och Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, London 2011. Första upplagan av *The Tourist Gaze* utkom 1990.
11. Christensson 2002, s. 5.
12. Skidåkning beskrivs som ett nytt fenomen ("de sista tio åren") i nr 75 av Studentföreningen Verdandis småskrifter som ägnas skidåkning. L A Jägersköld, *Om skidor och skidlöpning*, Stockholm 1899, s. 3. Skidåkning för nöjes skull hade börjat slå igenom i borgerliga kretsar redan på 1870-talet. Marianne Larsson, "Hur skidåkerskan fick ta steget fullt ut", *Markeringar och maskeringar. Att visa eller dölja sin kropp*, red. Roger Qyarsell och Birgitta Svensson, Nordiska museet, Stockholm 2012, s. 115.
13. Larsson 2012, s. 118–120.
14. Gregor Paulsson, *Hur bo? Några ord om den moderna smakrikningen*, Stockholm 1934, s. 6–7.
15. Paulsson 1934, s. 46.
16. Paulsson 1934, s. 60.
17. Löfgren 1993, s. 52.
18. Christensson 2002, s. 9.
19. Christensson 2002, s. 23.
20. Sten Åke Nilsson, *1700-talets ansikte. Carl August Ehrensvärd*, Stockholm 1996, s. 65.
21. Nilsson 1996, s. 73.
22. Nilsson 1996, s. 74.
23. Nilsson 1996, s. 79.
24. Christensson 2002, s. 13.
25. Lars Wängdahl, "En natur för män att grubbla i." Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri, diss. Göteborgs universitet 2000, Göteborg 2000, s. 67–73.
26. Richard Bergh, "Svenskt konstnärsynne" (1899), *Om konst och annat*, Stockholm 1919, s. 155. Norrköpingsnäsa (dvs uppnäsa) finns dokumenterat i: August Strindberg, *Skärkarlslif*, Stockholm 1888. (SAOB)
27. Bergh 1919, s. 155.
28. Bergh 1919, s. 151.
29. Birgitta Jansson går i en C-uppsats igenom såväl dagspress som veckopress från tiden för målningarnas tillkomst utan att hitta mer än en notis i *Dagens Nyheter* från 1927-12-15 om att de invigts. Birgitta Jansson, *Stockholms Centralstations åtta monumentalmålningar över svenska landskap av John Ericsson och Natan Johansson*, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet 1993.
30. "Konst och kulturmiljöer på Stockholms centralstation", dokument erhållit från Jernhusen, odat. s. 3.
31. Jämför Jansson 1993, s. 2–3.
32. I samband med en restaurering 1969 av konsthistorikerna Jonas Gavel och Jan af Burén spändes målningarna upp på kilamar. Jansson 1993, s. 12.
33. *Stockholms centralstation. Dess historiska utveckling och ombyggnad under åren 1925–1927*, Stockholm, 1927, s. 35. "Över vart och ett av butiksfonstren är utsparat ett väggfält, avsett att utfyllas med

## NOTES

1. Cf. Martin A. Berger, *Sight Unseen: Whiteness and American Visual Culture*, Berkeley 2005, especially ch. 2.
2. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York 1982.
3. See also: Jeff Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA*, vol 1, Hedemora/Möklinta 2008.
4. Lars Jönses, 'Den patriotiska promenaden: Skansen och Svenska Turistföreningen i konstruktionen av det svenska territoriet', in *Kulturarvens dynamik: Det institutionaliserade kulturarvets förändringar*, eds. Peter Aronsson and Magdalena Hillström, Stockholm 2005, pp. 67–77.
5. Johan Knutsson, *I "hemtrefnaden" tid: Allmoge och konstnärligt nyskapande i arkitektur, möbler och inredningar 1890–1930*, Stockholm 2012, pp. 10–11.
6. Jakob Christensson, *Landskapet i våra hjärtan: En essä om svenskars naturumgång och identitets-sökande*, Lund 2002, p. 56.
7. Orvar Löfgren, 'Nationella arenor', *Försvenskningen av Sverige: Det nationellas förändringar*, Stockholm 1993, p. 93.
8. Qaisar Mahmood, *Jakten på svenskheten*, Stockholm 2012, p. 20.
9. Berger 2005; Berghahn 2005.
10. John Urry och Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, London 2011 (1st edn. 1990).
11. Christensson 2002, p. 5.
12. Skiing is described as a new phenomenon ('in the last ten years') in *Studentföreningen Verdandis småskrifter som ägnas skidåkning*, 75; L. A. Jägersköld, *Om skidor och skidlöpning*, Stockholm 1899, p. 3; skiing for pleasure first appeared in middle-class circles in the 1870s (Marianne Larsson, 'Hur skidåkerskan fick ta steget fullt ut', in *Markeringar och maskeringar: Att visa eller dölja sin kropp*, eds. Roger Qyarsell and Birgitta Svensson, Nordiska museet, Stockholm 2012, p. 115).
13. Larsson 2012, pp. 118–120.
14. Gregor Paulsson, *Hur bo? Några ord om den moderna smakrikningen*, Stockholm 1934, pp. 6–7.
15. Paulsson 1934, p. 46.
16. Paulsson 1934, p. 60.
17. Löfgren 1993, p. 52.
18. Christensson 2002, p. 9.
19. Christensson 2002, p. 23.
20. Sten Åke Nilsson, *1700-talets ansikte: Carl August Ehrensvärd*, Stockholm 1996, p. 65.
21. Nilsson 1996, p. 73.
22. Nilsson 1996, p. 74.
23. Nilsson 1996, p. 79.
24. Christensson 2002, p. 13.
25. Lars Wängdahl, 'En natur för män att grubbla i.' Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri, diss. University of Gothenburg 2000, Gothenburg 2000, pp. 67–73.
26. Richard Bergh, 'Svenskt konstnärsynne' (1899), *Om konst och annat*, Stockholm 1919, p. 155; the Norrköping, or snub, nose is mentioned in August Strindberg, *Skärkarlslif*, Stockholm 1888 (see: *Svenska Akademiens ordbok*, SAOB).
27. Bergh 1919, p. 155.
28. Bergh 1919, p. 151.
29. Birgitta Jansson has examined both the daily and weekly press starting from the time of the paintings' creation without finding more than a note in *Dagens Nyheter* on 15 December 1927 that they had been unveiled ('Stockholms Centralstations åtta monumentalmålningar över svenska landskap av John Ericsson och Natan Johansson', undergraduate diss., Department of Art History at Stockholm University 1993).

landskapsmålningar från periferiska inom landet belägna platser, som kunna nås med järnväg från Stockholms Centralstation.”

34. *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/kort/stilisera>, 2013-10-09.
35. Otto G Carlsund, ”Stig Blombergs relief”, *Konstrevy* nr 4 1940, s. 124.
36. Hans Henrik Brummer, ”De sista åren”, *Zorns självbiografiska anteckningar*, Stockholm 1982, s. 245.
37. SAOB, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, 2013-09-27.
38. Denna process sker inte homogent. Tvärtemot gängse uppfattningar fanns redan under viktoriansk tid i England de som uppskattade bronsfärgad hud. Men det är först en bit in på 1900-talet som folk i allmänhet började sträva efter att bli solbrända. Ian Littlewood, *Sultry Climates. Travel and Sex since the Grand Tour*, London 2001, s. 189–215.
39. Patrik Steorn, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, Stockholm 2006, s. 65.
40. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, s. 55.
41. Lars Stackell, *Den svenska västkustens havsbild*, En miljöstudie, diss. Göteborgs universitet 1974, Göteborg 1974. Uppgiften om Gustav IV Adolf återfinns på s. 36.
42. Stackell 1974, citat från Alfred Levertin 1885, s. 101. Om skydd mot solbränna se: Stackell 1974, s. 103.
43. Stackell 1974, s. 26.
44. Grandien 1987, s. 269–271.
45. Grandien 1987, s. 271.
46. [www.bohusgillet.se/ar1884.htm](http://www.bohusgillet.se/ar1884.htm), 2013-01-08.
47. Steorn 2006, s. 102.
48. Brummer 1982, s. 245.
49. Fotografierna av svenska kvinnor är tagna av Hélène Edlund (1858–1941) som i andra sammanhang även har dokumenterat samer och folkdräkter. Kontakten förmedlades via den svenska arkeologen, riksantikvarien och akademiledamoten Oscar Montelius. Carl Heinrich Stratz, *Die Rassenschönheit des Weibes*, Stuttgart (1902) 1923, s. 540.
50. Stratz 1923, s. 538–539.
51. Stratz 1923, s. 14–15.
52. Katarina Mattson och Katarina Pettersson, ”Crowning Miss Sweden. National Constructions of White Femininity”, *NORA. Nordic Journal of Women’s Studies* vol 15, nr 4, november 2007, s. 233–245.
53. Karl Asplund, *Anders Zorn. His life and work*, London 1921, s. 53.
54. Brummer 1982, s. 245.
55. Hans Henrik Brummer, *Anders Zorn. Till ögats fröjd och nationens förgyllning*, Stockholm 1994, s. 269–270.
56. Brummer 1982, s. 245; Herman Lundborg, *Svenska folktyper. Bildgalleri, ordnat efter rasbiologiska principer och försedd med en orienterande översikt*, Stockholm 1919.
57. Brummer 1982, s. 246.
58. Laurin 1920, s. 11.
59. Ivar Lo-Johansson, *Bara en mor*, Stockholm 1939.
60. Carl Laurin, *Sverige genom konströrsögon*, Stockholm 1920, s. 16–17.
61. Laurin 1920, s. 22.
62. Christensson 2002, s. 12. Carl Adolph Agardh, *Försök till en statsekonomisk statistik öfver Sverige*, Karlstad 1852.
63. Christensson 2002, s. 34. Källan är en artikel från en föreläsning av Magnus Martin af Pontin i *Svenska Trädgårdsföreningens Årsskrift*, 1841, s. 20.
64. Cecilia Lengefeld, ”Carl Larssons böcker i Europa”, *Carl och Karin Larsson. Skapare av ett svenskt ideal*, red. Michael Snodin och Elisabet Stavenow-Hidemark, Stockholm 1998, s. 203–204. I den tyska utgåvan saknas de rena inredningsmotiven samt Carl Larssons kritik av högreståndslivet. I text och bild betonas istället det lyckliga familjelivet.
65. Lengefeld 1998, s. 218.
66. Werner 2008, s. 395–402.
67. Prins Eugen, *Brevet berätta. Upplevelser och iakttagelser, åren 1886–1913*, Stockholm 1942, s. 191.
68. Laurin 1920, s. 45.
69. Kolbjörn Waern och Inger Ernstsson, *Slottsskogen. Kulturhistorisk bedömning, ingående i program för Slottsskogen*, Göteborg 2009, s. 9.
30. Jernhusen AB, ’Konst och kulturmiljöer på Stockholms centralstation’, n.d., p. 3.
31. Cf. Jansson 1993, pp. 2–3.
32. During a restoration in 1969, the art historians Jonas Gavel and Jan af Burén restretched the paintings on frames (Jansson 1993, p. 12).
33. *Stockholms centralstation: Dess historiska utveckling och ombyggnad under åren 1925–1927*, Stockholm, 1927, p. 35. ‘Over each of the shop windows stretches a panel intended to be filled with landscapes of places in the country’s periphery which can be reached by train from Stockholm Central Station.’
34. *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/kort/stilisera>, 9 October 2013.
35. Otto G. Carlsund, ’Stig Blombergs relief’, *Konstrevy* no. 4, 1940, p. 124.
36. Hans Henrik Brummer, ’De sista åren’, *Zorns självbiografiska anteckningar*, Stockholm 1982, p. 245.
37. SAOB, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, 27 September 2013.
38. This was not a uniform process, for contrary to common belief, there were Victorians who prized bronzed skin; however, it was not until well into the twentieth century that a broader public began to aspire to a tan (Ian Littlewood, *Sultry Climates: Travel and Sex since the Grand Tour*, London 2001, pp. 189–215).
39. Patrik Steorn, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, Stockholm 2006, p. 65.
40. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, p. 55.
41. Lars Stackell, *Den svenska västkustens havsbild*: En miljöstudie, diss. University of Gothenburg 1974, Gothenburg 1974, at p. 36 for Gustav IV Adolf.
42. Stackell 1974, quoting Alfred Levertin 1885, p. 101; for sun protection, see Stackell 1974, p. 103.
43. Stackell 1974, p. 26.
44. Grandien 1987, pp. 269–271.
45. Grandien 1987, p. 271.
46. [www.bohusgillet.se/ar1884.htm](http://www.bohusgillet.se/ar1884.htm), 8 January 2013.
47. Steorn 2006, p. 102.
48. Brummer 1982, p. 245.
49. The photographs of Swedish women were taken by Hélène Edlund (1858–1941), who elsewhere documented folk costumes and the Sami. Edlund and Stratz had been introduced by the Swedish archaeologist, director of the National Heritage Board, and member of the Swedish Academy, Oscar Montelius (Carl Heinrich Stratz, *Die Rassenschönheit des Weibes*, Stuttgart (1902) 1923, p. 540).
50. Stratz 1923, pp. 538–539.
51. Stratz 1923, pp. 14–15.
52. Katarina Mattson and Katarina Pettersson, ’Crowning Miss Sweden. National Constructions of White Femininity’, *NORA. Nordic Journal of Women’s Studies* vol. 15, no. 4, November, 2007, p. 233–245.
53. Karl Asplund, *Anders Zorn: His Life and Work*, London 1921, p. 53.
54. Brummer 1982, p. 245.
55. Hans Henrik Brummer, *Anders Zorn: Till ögats fröjd och nationens förgyllning*, Stockholm 1994, pp. 269–270.
56. Brummer 1982, p. 245; Herman Lundborg, *Svenska folktyper. Bildgalleri, ordnat efter rasbiologiska principer och försedd med en orienterande översikt*, Stockholm 1919.
57. Brummer 1982, p. 246.
58. Laurin 1920, p. 11.
59. Ivar Lo-Johansson, *Bara en mor*, Stockholm 1939.
60. Carl Laurin, *Sverige genom konströrsögon*, Stockholm 1920, pp. 16–17.
61. Laurin 1920, p. 22.

70. Waern och Erntsson 2009, s. 9; Catharina Nolin, *Tillstadsbornas nytta och förlustande. Den offentliga parken i Sverige under 1800-talet*, Stockholm 1999, s. 183–184.
71. Nolin 1999, s. 186.
72. Waern och Erntsson 2009, s. 10–11.
73. Sven Schånberg, *Slottsskogen i Göteborg*, Göteborg 1973, s. 49–51.
74. En omfattande genomgång av romska bosättningar i Göteborg finns i Erika Persson, *Romers kulturarv i Göteborg – en landskapsdimension*, kandidatuppsats vid Institutionen för kulturvårdsförvaltning, Göteborgs universitet 2012.
75. Schånberg 1973, s. 35–38.
76. Waern och Ernstsson 2009, s. 38.
77. Schånberg 1973, s. 38. Grindarna togs bort 1928. Waern och Ernstsson 2009, s. 30.
78. Karta öfver Slottsskogsparken 1892 i: Waern och Ernstsson 2009, s. 8.
79. Vykortet har tillhandahållits av Kolbjörn Waern som använde det som omslagsbild till den kulturhistoriska bedömningen 2009. Det är daterat till omkring 1900. Waern och Ernstsson 2009, s. 2.
80. Monica Bengtsson, ”Smålandsstugan på plats sedan hundra år”, *Göteborgs-Posten* 2005-06-28. Smålandsstugan var bebodd fram till 1965 och det fanns getter i getthagen. Waern och Ernstsson 2009, s. 38–39.
81. Schånberg 1973, s. 86.
82. Mahmood 2012, s. 128.
83. Handskriven beskrivning av tävlingsförslaget, signerad Ralph Lundqvist. Nämnden för Charles Felix Lindbergs donationsfond, Göteborgs Stad. Varianter på formuleringen finns i flera dokument, inklusive kontraktet för uppdraget, 1994-10-12.
84. Maria Rudberg, ”Hedrar invandrare”, *Göteborgs-Posten* 1995-08-02.
85. *Idétävling om konstnärlig utsmyckning med anknytning till invandrarna i Göteborg*, Nämnden för Charles Felix Lindbergs donationsfond, protokoll 1993-04-14, Göteborgs Stad.
86. *Idétävling om konstnärlig utsmyckning med anknytning till invandrarna i Göteborg. Etapp II*, Nämnden för Charles Felix Lindbergs donationsfond, 1994-03-09, Göteborgs Stad.
87. Byggnaden finns kvar men med kraftiga förändringar. Waern och Ernstsson 2009, s. 76.
88. Waern och Ernstsson 2009, s. 48.
89. Henrik Johnsson, ”Slottsskogens djurpark riktar in sig på nordiska arter”, *Värt Göteborg*, www.vartgoteborg.se, 2009-10-12.
90. *Program för Slottsskogen. Underlag och fördjupning. Samrådshandling juni 2010. Koncept 2010-04-01*, Stadsbyggnadskontoret Göteborg, citaten från s. 18–19.
91. Något tryck är inte angivet. Fotograf är Lars Ericsson, förlag DET i Partille. Förlaget är försatt i konkurs. Fotografen har inte gått att spåra genom Svenska Fotografers Förbund, eller på annat sätt.
92. Urry 2012, s. 71–73.
93. <http://www.migrationsinfo.se/regional-statistik/gotlands-ln/>, 2013-08-12.
94. Om det verkligen är en mor och dotter går inte att utläsa bilden. Enligt fotografen Michael Jönsson föreställer den ”Isabelle och Helena vid Norsta Auran på Färö”. <http://www.vegafoto.se/blog/bildpublicering-gotlands-guiden/>, 2013-08-11.
95. *Flickorna i Småland* skrevs 1912 av Karl Williams och Fridolf Lundberg.
96. Anna Sténs och Camilla Sandström, ”Divergent Interests and Ideas around Property Rights. The Case of Berry Harvesting in Sweden”, *Forest Policy and Economics*, vol. 33 (2013), s. 56–62. Dessa ljunghedar planterades senare med granskog.
97. Från 1977 till 2011 minskade bärplockning från 8–10 liter till 2 liter per bärplockare och år. Peter Fredman, Marie Stenseke, Klas Sandell och Anders Mossing, Rapport nr 27, *Friluftsliv i förändring*, Naturvårdsverket Stockholm 2013, s. 63–80.
98. *Guld i gröna skogar*, rapport från livsmedelsföretagen 2013, s. 4.
99. Peter Fredman, Marie Stenseke, Klas Sandell och Anders Mossing, Rapport nr 27, *Friluftsliv i förändring*, Naturvårdsverket Stockholm 2013, s. 67.

62. Christensson 2002, p. 12; Carl Adolph Agardh, *Försök till en statsekonomisk statistik öfver Sverige*, Karlstad 1852.
63. Christensson 2002, p. 34. The source is a lecture by Magnus Martin af Pontin published in: *Svenska Trädgårdsföreningens Årsskrift*, 1841, p. 20.
64. Cecilia Lengefeld, ‘Carl Larssons böcker i Europa’, *Carl och Karin Larsson: Skapare av ett svenskt ideal*, eds. Michael Snodin och Elisabet Stavenow-Hidemark, Stockholm 1998, pp. 203–204. The German edition omits the empty interiors and Carl Larsson’s critique of upper-class life, and instead emphasizes in both text and image their happy family life.
65. Lengefeld 1998, p. 218.
66. Werner 2008, pp. 395–402.
67. Prins Eugen, *Brevet berätta: Upplevelser och iakttagelser, åren 1886–1913*, Stockholm 1942, p. 191.
68. Laurin 1920, p. 45.
69. Kolbjörn Waern och Inger Ernstsson, *Slottsskogen: Kulturhistorisk bedömning, ingående i program för Slottsskogen*, Gothenburg 2009, p. 9.
70. Waern och Erntsson 2009, p. 9; Catharina Nolin, *Tillstadsbornas nytta och förlustande: Den offentliga parken i Sverige under 1800-talet*, Stockholm 1999, pp. 183–184.
71. Nolin 1999, p. 186.
72. Waern och Erntsson 2009, pp. 10–11.
73. Sven Schånberg, *Slottsskogen i Göteborg*, Gothenburg 1973, pp. 49–51.
74. See Erika Persson, ‘Romers kulturarv i Göteborg—en landskapsdimension’, undergraduate diss., Department of Conservation, University of Gothenburg 2012 for a comprehensive account of Roma homes in Gothenburg.
75. Schånberg 1973, pp. 35–38.
76. Waern och Ernstsson 2009, p. 38.
77. Schånberg 1973, s. 38; the gates were removed in 1928 (Waern och Ernstsson 2009, p. 30).
78. ‘Karta öfver Slottsskogsparken 1892’ [Map of Slottsskogsparken, 1892], in Waern och Ernstsson 2009, p. 8.
79. The postcard was made available to me by Kolbjörn Waern, who had used it as the cover image for the cultural-historical assessment report in 2009. It dates from around 1900 (Waern och Ernstsson 2009, p. 2).
80. Monica Bengtsson, ‘Smålandsstugan på plats sedan hundra år’, *Göteborgs-Posten* 28 June 2005. The Småland cottage was occupied until 1965 and there were goats in the goat pasture (Waern och Ernstsson 2009, pp. 38–39).
81. Schånberg 1973, p. 86.
82. Mahmood 2012, p. 128.
83. Handwritten description of the competition proposal, signed by Ralph Lundqvist (Göteborgs Stad, Nämnden för Charles Felix Lindbergs donationsfond); variations on this formulation are to be found in several documents, including the contract for the commission (12 October 1994).
84. Maria Rudberg, ‘Hedrar invandrare’, *Göteborgs-Posten* 2 August 1995.
85. Göteborgs Stad, Nämnden för Charles Felix Lindbergs donationsfond, protokoll 14 April 1993, ‘Idétävling om konstnärlig utsmyckning med anknytning till invandrarna i Göteborg’.
86. Göteborgs Stad, Nämnden för Charles Felix Lindbergs donationsfond, ‘Idétävling om konstnärlig utsmyckning med anknytning till invandrarna i Göteborg. Etapp II’, 9 March 1994.
87. The building remains, but has been considerably altered (Waern och Ernstsson 2009, p. 76).
88. Waern och Ernstsson 2009, p. 48.
89. Henrik Johnsson, ‘Slottsskogens djurpark riktar in sig på nordiska arter’, *Värt Göteborg*, www.vartgoteborg.se, 12 October 2009.

- 
- 90. Stadsbyggnadskontoret Göteborg, 'Program för Slottsskogen. Underlag och fördjupning. Samrådshandling juni 2010. Koncept 2010-04-01', quote at pp. 18–19.
  - 91. Undated postcard, published by the now bankrupt DET in Partille; the photographer, Lars Ericsson, has not proved traceable through the Association of Swedish Professional Photographers or by any other means.
  - 92. Urry 2012, pp. 71–73.
  - 93. <http://www.migrationsinfo.se/regional-statistik/gotlands-ln/>, 12 August 2013.
  - 94. Whether they really are mother and daughter cannot be determined from the photograph. According to the photographer, Michael Jönsson, it shows 'Isabelle and Helena at Norsta Auran on Fårö' (<http://www.vegafoto.se/blog/bildpublicering-gotlands-guiden/>, 11 August 2013).
  - 95. The song *Flickorna i Småland* ('Girls in Småland') was written in 1912 by Karl Williams and Fridolf Lundberg.
  - 96. Anna Sténs and Camilla Sandström, 'Divergent Interests and Ideas around Property Rights: The Case of Berry Harvesting in Sweden', *Forest Policy and Economics* no. 33 2013, pp. 56–62. The moor was later planted with firs.
  - 97. Between 1977 and 2011, berry picking fell from 8–10 litres to 2 litres per berry picker and year (Peter Fredman, Marie Stenseke, Klas Sandell and Anders Mossing, *Friluftsliv i förändring*, Rapport 27, Naturvårdsverket, Stockholm 2013, pp. 63–80).
  - 98. *Guld i gröna skogar: Bärplökning från självförsörjning till industri: En rapport från Livsmedelsföretagen* Livsmedelsföretagen 2013, p. 4.
  - 99. Peter Fredman et al. 2013, p. 67.



Fig. 34

Omslag till Gunnar Asplund et al., *acceptera*, Tiden, Stockholm 1931.

Gunnar Asplund et al., *acceptera* (Tiden: Stockholm 1931), cover.



Fig. 36

Sven Palmquist, svensk 1906–1984, graverad kristallvas, 1940.

Sven Palmquist, Swedish 1906–1984, engraved crystal vase, 1940.

Fig. 35

Sida (3) ur Gunnar Asplund et al., *acceptera*, Tiden, Stockholm 1931.

Gunnar Asplund et al., *acceptera* (Tiden: Stockholm 1931), 3.



#### Individen och massan . . .

Det personliga eller det allmängiltiga?

Kvalitet eller kvantitet?

— en olöslig frågeställning, ty vi kan icke komma ifrån kollektivetens faktum lika litet som vi kan komma ifrån individens fordran på självständigt liv.

Problemet heter i våra dagar:

kvantitet **och** kvalitet, massa **och** individ.

Det är nödvändigt att söka lösa det även i byggnads-

Fig. 37

Gobi (Margareta Lilly Uppenberg), svensk 1906–1967, ... och det ideala sällskapsrummet, "Hemtrivsel. Stor pristävling", Röster i radio nr 1 1951, s. 3.



Gobi (Margareta Lilly Uppenberg), Swedish 1906–1967, ... and the ideal drawing-room, "Hemtrivsel: Stor pristävling", Röster i radio no. 1 1951, p. 3.

BLOND DESIGN

Jag gick och drev längs huvudgatan till den stora Stockholmsutställningen 1930. Det var sommar och dirrande hett. Det nya decenniets sol sken på min hässa. En helt ny stad av stål, glas och betong var rest på slätten där det förut varit ett tomtom. Hus, restauranger och musikläktare liknade fåglar som lyfte med stela vingar. Runtom i massan talades det om den nya arkitekturen som skulle föda den nya livskänslan. Ett dörrhandtag, ett perspektivfönster, en saklig möbel skulle på kort tid påverka den familj som bodde i huset så att dess känslor och tankar blev öppna, genomskinligt klara. Utställningshallarnas blanka maskinlemmar krävde en ny poesi. Den höga stålmasten på utställningsområdet reste sig som en signal, som en ilning av lycka mot knallblå luft. Den funktionalistiska eran hade blåst in. Den nya tidens stil var just avskrapningen av stilar. Dess nakna språk hette fakta. Jag översatte direkt arkitekturens språk till litteraturens. Jag gick och såg mig omkring efter den nya människan.<sup>1</sup>

Men hur såg egentligen den nya människan ut som Ivar Lo-Johansson letade efter på Stockholmsutställningen? Eller rättare sagt: hur tänktes hon se ut? En hypotes för denna studie är att ett omärkt, vitt, svenska "vi" inte främst sker genom att detta "vi" speglar sig i andra, utan genom att detta "vi" rör sig i en materiell och visuell kultur som bekräftar dess normalitet. En kultur som gör detta "vi" tämligen osynligt.

Rum tar, enligt Sara Ahmed, "färg av de kroppar som bebor dem. Det är viktigt att notera att inte bara kroppar är orienterade. Rum tar också gestalt genom att orientera sig runt vissa kroppar mer än



BLOND DESIGN

I walked aimlessly down the main street to the great Stockholm Exhibition in 1930. It was summer, and blazingly hot. The new decade's sun beat down on my head. A brand new city of steel, glass, and concrete rose up on the plain where before had been a void. Houses, restaurants, and bandstands like birds soaring up on rigid wings. On all sides at the fair, there was talk of the new architecture that would give birth to a new sense of life. A door handle, a picture window, a no-nonsense piece of furniture would before long affect the family that lived in the house, so that their feelings and thoughts would become open, transparently clear. The exhibition halls' shiny, machined limbs demanded a new poetry. The tall steel mast in the exhibition area stood like a signal, like a thrill of happiness against the bright blue air. The modern era had swept in. The style of the new age was precisely the scraping away of styles. Its bare language was that of fact. I translated direct from architecture's language to literature's. I went to look around for the new man.<sup>1</sup>

So, what did that new man look like, the one Ivar Lo-Johansson was looking for at the Stockholm Exhibition? Or more correctly, what was it thought he looked like? One hypothesis in this study is that an unremarked, white, Swedish We is not primarily achieved by it being mirrored in others, but instead by its operation in a material and visual culture that confirms its normality—a culture in which that particular We goes largely unnoticed.

Spaces, as Sara Ahmed has put it, take on the 'colour of the bodies that inhabit them. It is important to note that it is not only bodies that are oriented. Spaces also take shape by orienting themselves around certain bodies more than others.<sup>2</sup> One of Ahmed's sources of inspiration, and

andra.”<sup>2</sup> En av Ahmeds, och mina, inspirationskällor är den amerikanska feministen bell hooks som visar hur rum kan analyseras utifrån hur de förknippas med klass, kön och ras, samt hur föreställningar om dessa klibbar fast vid dem.<sup>3</sup> Minoo Alinia diskuterar sin egen, och andras erfarenhet, av att röra sig i ett Sverige där vissa rum exkluderar henne på grund av hennes färg. Som i en affär i den vita innerstaden där hon behandlas nedlåtande och med misstänksamhet: ”Färgen som en markör för min icke-svenska härkomst och även för mina personliga egenskaper och min rumsliga tillhörighet talade om för [expediten] var jag inte skulle vistas och vilka rum jag inte fick beträda.”<sup>4</sup> I detta och i efterföljande kapitel är avsikten att undersöka hur design och arkitektur genom bruk och diskurser behäftas med föreställningar om ”naturliga kroppar”. Vilka kroppar normaliseras designen respektive främlinggör den?

Detta kommer att undersökas ur två perspektiv. Dels studeras hur föremålen och rummen synliggör vissa kroppar mer än andra. Dels analyseras hur viss design diskursivt kopplats till vithet och svenskhet. De medvetna försök att skapa en nationell arkitektur som skedde kring sekelskiftet 1900 lämnas här åt sidan. I någon mån berördes de i föregående kapitel om svenska landskap. Här fokuseras i stället på den moderna svenska design som etableras under mellankrigstiden.

Genom detta val sätts den mest normativa svenska designepoken i fokus. En period som fått stor uppmärksamhet såväl nationellt som internationellt under beteckningar som funktionalism, *Swedish Grace* och *Swedish Modern*.<sup>5</sup> Det är en design som omhuldas av museer och organisationer som Svensk Form, men som också utnyttjas kommersiellt av aktörer som Volvo och Ikea. Inte minst viktigt ur denna studies perspektiv är att det runt den svenska designen produceras en historieskrivning som knyter den till förment specifika svenska förhållanden som den svenska fattigdomen, de långa nordiska vintrarna och en rationalistisk anda. Visserligen förpassades de fornnordiska drakslingorna till historiens skräpkammare av företrädarna för den svenska modernismen men ut ur det förflyttas depåer plockades istället en retorik där klimat och folksjäl fick förnyad aktualitet.

Härigenom kunde den svenska designen, trots att den var en del av den internationella modernismen, framställas som något essentiellt svenskt. Dess anspråk var i hög grad universella: att skapa

---

indeed mine, is the American feminist bell hooks, who shows how spaces can be analysed according to how they are associated with class, gender, and race, and just how sticky such conceptions are.<sup>3</sup> Minoo Alinia discuss her own and others' experiences of an existence in Sweden where some spaces exclude her because of her colour. This is what happened in a shop in a white city centre, where she was patronized and treated with suspicion: ‘Colour as a marker of my non-Swedish origins and also of my personal qualities and my spatial affiliation told [the shop assistant] where I should not be and which spaces I should not enter.’<sup>4</sup> In this and subsequent essays, my intention is to examine how design and architecture, through use and discourse, are encumbered with notions of ‘natural bodies’. Which bodies does design normalize, and which does it alienate?

This will be examined from two perspectives. First, I will study how objects and spaces make some bodies more obvious than others; then I will analyse how certain types of design were discursively linked to whiteness and Swedishness. The conscious attempts in around 1900 to create a national architecture will be left to one side, having been touched on in the preceding essay on Swedish landscape. Instead, the focus will be on modern Swedish design as established in the interwar period—a choice that throws the spotlight on that most normative of Swedish design eras, and one that has received considerable attention both nationally and internationally, going under the names of *funktionalism*, *Swedish Grace*, and *Swedish Modern*.<sup>5</sup> It is a style of design much cherished by museums and organizations such as Svensk Form, but also one that has been commercially exploited by the likes of Volvo and IKEA. Equally important from the perspective of this study, this is the Swedish design that has been chronicled in terms of specifically Swedish conditions such as Swedish poverty, the long Nordic winters, and a rationalistic spirit. Norse dragon braids may have been consigned to the midden-heap of history by the advocates of Swedish modernism, but it was out of the repositories of the past that they then picked a rhetoric that gave a new relevance to such things as climate and *Volksgeist*.

This meant that, even though it was part of the international modernist mainstream, Swedish design could be portrayed as something essentially Swedish. Its claim was universal in the extreme: it would create modern, functional designs for the people of the modern age. At the same time, it was understood as springing from explicitly national circumstances, and was duly promoted as such. Both the modern Swede and the

modern, funktionell formgivning för den moderna tidens människor. Samtidigt kom den att avläsas och marknadsföras som sprungen ur givna nationella förutsättningar. Såväl den moderna svenska männskan som den universella tänktes som vita. Relationen mellan global västerländsk vithet och lokal svenskhet är av särskilt intresse och återkommer i diskussionen nedan.

## SKÖNHET

Blondhet, demokrati, enkelhet och funktionalitet är fyra nav som retoriken om den svenska designen kretsat kring under de senaste drygt ethundra åren. Skrifter som Ellen Keys *Skönhet för alla* (1899) och Gregor Paulssons *Vackrare vardagsvara* (1919) har blivit normbildande för förståelsen av svensk formhistoria. Det finns därför anledning att ännu en gång gå tillbaka till dem, nu för att sätta dem i ljuset av ett vithetsperspektiv.

Den inledande artikeln i *Skönhet för alla*, "Skönhet i hemmen", publicerades först i *Iduns* julnummer 1897. Den saknade då illustrationer, vilket inte är självklart eftersom *Idun* var en illustrerad tidskrift där bildmaterialet hade en framträdande plats. Inte heller i de två följande upplagorna av *Skönhet för alla* illustreras texten. Utformningen är densamma som i alla andra av Studentföreningen Verdandi småskrifter vid denna tid, med ett jugendinspirerat omslag signerat Carl Larsson.<sup>6</sup>

Men till den 4:e upplagan av *Skönhet för alla* 1908 sker en förändring.<sup>7</sup> Ramverket och typsnittet är detsamma, men mitt på omslaget reproduceras en klassisk skulptur från Vatikanmuseet i Rom, *Danaid*. Förändringen är betydelsebärande. Med *Danaid* knyts titelns "skönhet" till den nakna – eller i detta fall halvklädda – vita kvinnokroppen. Som bestraffning för att de hade dödat sina män på bröllopsnatten dömdes danaiderna att för evigt fylla ett otätt kärl med vatten. Skulpturen visar hur en av dem är på väg att lyfta ännu en skål. Samma reproduktion återkommer i inlagan som illustration till den första av Keys fyra uppsatser, "Skönhet i hemmen", i vilken hon

universal Everyman were thought of as white. The relationship between global Western whiteness and local Swedishness is of particular interest, and will be returned to later.

## BEAUTY

Blondness, democracy, simplicity, and functionality are the four themes that the rhetoric of Swedish design has been concerned with for the last century or so. Works such as Ellen Key's *Skönhet för alla* (1899, 'Beauty for all') and Gregor Paulsson's *Vackrare vardagsvara* (1919, 'Better things for everyday life') set the standard and direction of Swedish design history. There is thus every reason to revisit them in the light of a whiteness perspective.

The first essay in *Skönhet för alla*, 'Skönhet i hemmen' ('Beauty in the home'), was first published in the Christmas issue of *Idun* in 1897. It had no illustrations, which was unusual given that *Idun* was an illustrated magazine in which pictures played a prominent part. Neither was it illustrated in the next two editions of *Skönhet för alla*. The design is the same as in all the other pamphlets issued at the time by Studentföreningen Verdandi, an Uppsala-based student society, with an Art Nouveau-inspired cover by Carl Larsson.<sup>6</sup>

Nevertheless, come the fourth edition *Skönhet för alla* in 1908 there was a change.<sup>7</sup> The layout and font are the same, but in the centre of the cover is a classical sculpture in the Vatican Museum in Rome: *Danaid*. The change is significant. With *Danaid*, the 'beauty' of the title is linked to the naked—or in this case, semi-dressed—white female body. Legend said that as punishment for killing their husbands on their wedding night, the Danaides were condemned to filling a leaky vessel with water for all eternity. The sculpture shows one of them about to lift yet another a bowl. The same reproduction appears in the insert illustrating the first of Key's four essays, 'Skönhet i hemmen', in which she used Carl August Ehrensvärd's *De fria konsternas philosophi* (1786, 'The philosophy of the liberal arts') to discuss how a home should be decorated. *Danaid* is the only illustration in *Skönhet för alla*.

Med *Danaid* upphöjs antiken till ideal – skulpturens symbolik i övrigt tycks inte ha haft betydelse för valet, förutom att den förstärker bilden av hemmet som kvinnans domän. Föreställningen om antikens Grekland som en plats för skönhet och tankefrihet var stark hos Key. Ronny Ambjörnsson diskuterar hur Viktor Rydbergs *Den sista athenaren* (1859) påverkade henne som ung. Hos Rydberg kontrasteras det fria Grekland mot det auktoritära Österlandet, en del i den förändring av synen på antiken som diskuterades i kapitlet "Antikvitt". Historien före grekerna, skriver Key i sin nionde tankebok, "är för mig blott en enda lång otålig väntan..."<sup>8</sup>

Den grekiska schönheten, som för Key omfattade både kropp och själ, mötte hon under sina resor på Europas museer. 1873 besökte hon Louvren där Venus Milo fyllde henne med "skönhetslängtan". Hennes stora upplevelse var väl förberedd. Sex år tidigare hade hon som sjuttonåring mött det grekiska mästerverket som gipsavgjutning på det nyöppnade Nationalmuseum. Key kan sölunda tänkas som en av dem som vandrade runt och beundrade gipserna på den bild i *Ny Illustrerad Tidning* 1867 som analyserades i kapitlet "Antikvitt". "Den känsla [Venus Milo] inger är så öfverväldigande mäktig att jag stundom varit nära att sjunka på knä inför henne, denna evigt unga schönhetsgudinna som lik den eviga schönheten sjelf, utan armar omarmar verlden!", skriver Key.<sup>9</sup>

I samma andetag för hon in den jämlikhetsaspekt som är bärande i *Skönhet för alla*: "Om söndagen är i synnerhet museum fröjderikt att besöka, [...] jag alltid blir glad att se dessa knutna, bleka, af nöd eller arbetets öfvermått färade anleten... som nu få hvila, andas frisk luft och njuta af konstens skatter för intet. Det ger en liten försmak af tusenåriga riket..."<sup>10</sup> Detta skrevs vid en tid när besökssiffrorna vid museerna hade börjat stiga kraftigt. 1872 nådde Nationalmuseum 129 000 besök, vilket kan jämföras med Stockholms befolkning på 136 000 invånare.<sup>11</sup> En stor del av besökarna, i synnerhet på söndagar då det var fritt inträde, var arbetare.<sup>12</sup>

Museet var en plats för befolkningen att lära sig vad som är skönt och smakfullt.<sup>13</sup> Key kom också själv att använda utställningsmediet för att övertyga med visuella medel. Tillsammans med makarna

---

By using *Danaid*, antiquity is elevated to an ideal—the sculpture's symbolism in general seem not to have been the reason for the choice, except that it reinforces the image of the home as the woman's domain. The notion that ancient Greece was a place of beauty and freedom of thought was dear to Key. Ronny Ambjörnsson discusses how Viktor Rydberg's *Den sista athenaren* (1859, 'The last Athenian') influenced her as a child. Rydberg contrasted free Greece with the authoritarian East, reflecting the change in the perception of antiquity discussed above in the essay on 'Antique white'. History *before* the Greeks, Key wrote in her ninth commonplace book, 'is for me but a long impatient wait'.<sup>8</sup>

Greek beauty, which for Key encompassed both body and soul, was something she had met during her travels in Europe. In 1873, she visited the Louvre, where the Venus de Milo filled her with a 'yearning for beauty'. The ground had been well prepared for this intense experience. Six years earlier, at the age of seventeen, she had first seen the Greek masterpiece as a plaster cast at the newly opened Nationalmuseum in Stockholm. Key can thus be thought of as one of people walking around, admiring the plaster casts in the picture in *Ny Illustrerad Tidning* in 1867 that was analysed above in 'Antique White'. 'The feeling [the Venus de Milo] inspires was so overwhelming powerful that at times I was close to sinking to my knees before her, this ageless goddess of beauty who, like eternal beauty itself, without arms embraces the world!', wrote Key.<sup>9</sup>

In the same breath, she introduced the theme of equality that was central to *Skönhet för alla*: 'On Sundays it is particularly delightful to visit a museum, ... I am always glad to see these withdrawn, pale countenances, furrowed by excess of hardship or labour ... which may now rest, breathe fresh air, and enjoy the riches of art for free. It gives a small foretaste of the millennium to come'.<sup>10</sup> This was written at a time when museum visitor numbers had begun to rise sharply. In 1872, the Nationalmuseum had 129,000 visitors, at a time when Stockholm's population was 136,000.<sup>11</sup> Many of the visitors, especially on Sundays when entry was free, were workers.<sup>12</sup>

A museum was a place where people could learn what was beautiful and tasteful.<sup>13</sup> Key herself was to use exhibitions as a way to convince others by visual means. Along with the husband-and-wife team of Richard and Gerda Bergh, she arranged in 1899 a couple of home exhibitions at Stockholms arbetarinstitut (the Stockholm's Worker's Institute) to show how a working-class home could be furnished beautifully with simple

Gerda och Richard Bergh anordnade hon 1899 ett par hemutställningar på Stockholms arbetarinstitut för att visa hur ett arbetarhem kunde inredas vackert med enkla medel. Den första utställningens enrumslägenhet, ”Blå rummet”, innehöll bland annat blåmålade stolar och bord signerade Nils Kreuger. På väggarna hängde reproduktioner ur Carl Larssons *Ett hem*. Akvarellerna hade Key mött första gången på Stockholmsutställningen 1897. Hon upplevde dem som en befrielse. Äntligen ett hem där barnen fick vara barn. Ett hem som var ljus och lekfullt, med klara färger och hemvävda textilier. Hösten 1899 anordnade trojkan en ny förebildlig utställning med grönlaserade möbler av Carl Westman, det ”Gröna rummet”. Westmans ”arbetarmöbel” blev en försäljningsframgång – men hos ”förmöget folk”, konstaterar Key.<sup>14</sup> Enkla, målade trämöbler var det ideal som Carl Larsson lanserade i sina akvareller och böcker.

Carl Larsson satte själv tonen för hur hans konst och Karin Larssons heminredning skulle förstås. I inledningen till *Ett Hem* knyter han samman landskap och svenskhet med djupt rotad historia. Han berättar om hur vikingar en gång i tiden ankrat där strandkanten fördom gick. Och konstaterar att den svenska bondens rötter går så djupt att inte ”ens den sista amerikanska patentplogen kunnat rycka upp dem”.<sup>15</sup> Det är *Heimat* och *Blut und Boden* på svensk mark. Inredningen och dess färgsättning förknippas också med den specifika svenska kroppen:

[G]ör dig bohag som passar till din tunga kropp, och sätt på alltsammans de starka färger, ja, de s.k. bondgranna, vilka äro nödvändiga såsom motsättningar till den djupgröna furuskogen och den kallhvita snön, samt låt din hand otvingad på ditt bohag skära ut eller måla de snirklar han vill och kan.<sup>16</sup>

Så knyts folk, form, färg och klimatologiska förutsättningar samman.

I Tyskland kom under andra halvan av 1800-talet hemmet att förknippas med hemlandet, *Heimat*. Begreppet betecknar såväl hem som hembygd och fosterland, en känsla av tillhörighet och hemortsrätt liksom ett gemensamt förflutet på ett gemensamt stycke jord. Begreppet har blivit kraftigt kompromitterat men förmår ändå att kasta ljus på Carl Larssons värld. Hos Larsson finns, som ofta påpekats, engelsk påverkan från Arts and Crafts-rörelsen, men också ett släktskap med den tyska idévärlden.<sup>17</sup>

---

means. The first exhibition's one-room apartment, the 'Blue Room', contained such things as blue-painted chairs and a table designed by Nils Kreuger. On the walls hung reproductions from Carl Larsson's *Ett hem* (*A home*), watercolours that Key had seen for the first time at the Stockholm Exhibition in 1897, with a palpable sense of relief: finally, a home where the children got to be children; a home that was light and playful, with bright colours and hand-woven textiles. In the autumn of 1899, Key and the Berghs arranged a second model home exhibition with green-stained furniture by Carl Westman: the 'Green Room'. Westman's 'working-class furniture' became a bestseller—but with 'wealthy people', Key noted.<sup>14</sup> Simple, painted wooden furniture was the ideal that Carl Larsson launched in his watercolours and books.

Carl Larsson himself set the tone for how his art and Karin Larsson's home furnishings were to be understood. In the introduction to *Ett Hem*, he teamed the landscape and Swedishness with a deeply rooted history. He talked about how the Vikings had once anchored where the shoreline once ran. He noted that the Swedish peasant's roots ran so deep that not 'even the latest word in American ploughs could dig them up'.<sup>15</sup> It is all *Heimat* and *Blut und Boden*, but on Swedish soil. The decor and colour scheme were also associated with a specifically Swedish body:

Make yourself household furniture suited to the weight of your body, and paint it with all the bright colours, yes, even the so-called gaudy peasant colours, which are necessary as contrasts to the deep green pine forest and the cold, white snow, and let your hand unhindered carve or paint your household furniture with the ornamentation you want and can achieve.<sup>16</sup>

In this way, people, form, colour, and climate were linked together.

In Germany in the second half of the nineteenth century, the home began to be associated with the homeland, *Heimat*, a term that applied to home, homeland, and fatherland alike—a sense of belonging and of domicile, of a shared past on a shared piece of land. The concept has since been seriously compromised, but can still be used to shed light on Carl Larsson's world. In Larsson, as has often been pointed out, one sees the influence of the Arts and Crafts movement, but also a kinship with the German world of ideas.<sup>17</sup>

Neither Larsson took an especially reverential approach to old furniture, but repainted it white, red, and green. They had a huge influence on

Makarna Larsson hade inget särskilt pietetsfullt förhållande till gamla möbler, utan målade om dem i vitt, rött och grönt. De fick ett stort inflytande på svenska heminredningsideal och oräkneliga stolar och bord med mörk ädelträsimitation från 1800-talets mitt, målades om i början av 1900-talet. De möbler som nyttillsverkades i gustaviansk stil blev ofta vita eller grå, påverkade av att de gustavianska rummen på Gripsholms slott som invigdes 1897 fick sparsmakad, ljus inredning. Mer exklusiva möblemang i gustaviansk stil föll dock ur smaken. Under 1900-talet blev den svenska traditionen alltmer enkel, sparsmakad och ljus.

För Key är det enkla och funktionella vackert, medan det tillkonstlade och mörka är fult. ”Hur väl känner man sig ej till mods i ett rum, där de enkla ljuspolerade möblerna av alm eller björk visa det vackra träslaget självt...”<sup>18</sup> ”De äro raka motsatsen till de fula rum, vilka man nu finner i hundratusentals i vårt land, dem, där man ser en dammig turisk divan med brokigt möbeltyg, [...] där stolarna [...] äro av imiterad mahogny, bordet med sina dumt svängda fötter av imiterad valnöt, och byrån av imiterad ek...”<sup>19</sup>

Av avgörande betydelse för Key var läsningen av Carl Jonas Love Almqvists *Svenska fattigdomens betydelse*. Enligt Almqvist förlorade den ”kosmopolitiska” människan, genom att fjärma sig från folket, sin nationella känsla. Svenskheten låg för Key, inte i historien, utan ”i den svenska naturen, dess ton, dess doft, dess smak, dess former som dess färger, dess stolta fattigdom, dess försynta behaglust, dess underbara ljus och underbara mörker”. Det är allmogen, inte överklassen som bär upp den svenska kulturen.<sup>20</sup> Synsättet ligger som synes i linje med den moderna nationalism som utvecklas vid sekelskiftet 1900 och som diskuterades i samband med synen på den svenska naturen i föregående kapitel.

Den dammiga turisk divan, som det refereras till i *Skönhet för alla*, var ful också för att den inte var svensk. Inte på så sätt att Key enbart förespråkade svenska föremål – den engelska Arts and Crafts-rörelsen framhålls som föredöme av henne – men all inredning ska vara sprungen ur svenska förutsättningar och behov oavsett tillverkningsort. Det rent dekorativa, ”meningslösa lyxföremål”, grannlåt och icke-funktionella möbler hade inte i hemmet att göra, enligt Key.<sup>21</sup> Möbler av svenska träslag, utformade för att passa svenska kroppar, är sköna därför att de är sprungna ur enkelhet och lokala förutsättningar.

---

Swedish interior design, and countless dark hardwood chairs and tables from the mid nineteenth century were repainted in the early twentieth. New furniture made in the Gustavian style was often white or grey, guided by the Gustavian rooms at Gripsholm Castle, which had been redecorated in a restrained, bright style in 1897. The more exclusive furniture in the Gustavian style fell out of flavour, however. During the twentieth century, the Swedish tradition became increasingly simple, sober, and light.

For Key, all that was plain and functional was beautiful, while artifice and dark colours were ugly. ‘How much at ease one feels in a room where simple, brightly polished furniture in elm or birch shows off the beautiful wood from which it is made.’<sup>18</sup> ‘They are the very antithesis of those ugly rooms, which are to be found in their hundreds of thousands across our land; those where one sees a dusty Turkish divan in motley upholstery, ... where the chairs ... are of imitation mahogany, the table with its stupid bowed feet is of imitation walnut, and the bureau is of imitation oak.’<sup>19</sup>

The crucial moment for Key came when she read Carl Jonas Love Almqvist’s *Svenska fattigdomens betydelse* (“The significance of Swedish poverty”). According to Almqvist, ‘cosmopolitan’ man, by distancing himself from the common run, had lost his national sensibility. Swedishness for Key subsisted not in history, but ‘in Swedish Nature: in its tone, its smell, its taste, its forms, as in its colours, its proud poverty, its modest pleasures, its wonderful light and wonderful darkness.’ It was the common people, not the upper class, who sustained Swedish culture.<sup>20</sup> This approach was clearly in line with the modern nationalism that evolved at the turn of the twentieth century, as discussed above in the context of Swedish Nature.

The dusty Turkish divan Key referred to was also ugly because it was not Swedish. Not that Key only advocated Swedish products—she held English Arts and Crafts to be an exemplary movement—but she felt that all furnishings should to be born of Swedish conditions and needs, irrespective of where they were manufactured. The purely decorative, ‘useless luxury goods’, showy ornaments, and non-functional furniture had no business being in a home, according to Key.<sup>21</sup> Furniture made from Swedish wood, designed to suit Swedish bodies, was beautiful because it was rooted in simplicity and local conditions.

---

Kombinationen tradition och modernitet, allmoge och nytänkande, blev bärande i det unga 1900-talets reformsträvande. 1915 omorganiseras Svenska slöjdföreningen i syfte att föra konstnärerna och industrin närmare varandra. En viktig milstolpe för det förändrade uppdraget var Hemutställningen som visades på Liljevalchs i Stockholm 1917 och därefter i Göteborg och Malmö. Den kan ses som en fortsättning på de utställningar som Ellen Key och makarna Bergh hade anordnat, men det finns betydelsefulla skillnader. Till skillnad från Key betonar Svenska slöjdföreningen den industriella tillverkningens möjligheter och nödvändighet. Utan masstillverkning skulle det vara omöjligt att ”demokratisera smaken”, det vill säga göra god design tillgänglig också för arbetarklassen. Västerlandets tekniska utveckling går, i Svenska slöjdföreningens perspektiv, hand i hand med målsättningen att genomföra en estetisk revolution av hemmen.

Den industriella produktionen måste ske i samråd med estetiskt utbildade personer. Varken produktion, distribution eller konsumtion kunde lämnas helt utan uppsikt. Det hade den i föreningens ögon katastrofala utvecklingen under senare delen av 1800-talet visat. Genom goda argument skulle nu produktionen och distributionen förbättras, och genom goda föredömen skulle folkets konsumtionsmönster förändras. I Gregor Paulssons *Vackrare vardagsvara* (1919) formuleras dessa argument och rekommendationer som också fördes fram genom organisationer som Husmodersföreningen och Föreningen för Rationell Hushållning, båda bildade 1917.

Den turkiska divanen förekommer också i *Vackrare vardagsvara*. Intendenten på Nationalmuseum och snart Slöjdföreningens ordförande Gregor Paulsson anser i skriften att den industriella utvecklingen på ett sätt upphävt klassskillnaderna. Det som förr hade varit tillgängligt endast för överklassen kunde nu förvärvas av stora grupper i samhället. Tyvärr hade detta, enligt Paulsson, medfört att marknaden – och hemmen – svämmats över av imitationer. ”Våra maskiner kunna imitera det handgjorda, kunna hemma hos oss göra vad Ostindiska kompaniet måste hämta i Kina, vi kunna fourniera alla behov, kristallkronor åt grosshandlaren, gipshundar åt

## THE MIDDLE CLASS

The combination of tradition and modernity, country style and innovation, became the mainstay of the young twentieth-century reform effort. In 1915, Svenska slöjdföreningen (the Swedish Arts and Crafts Society) was reorganized in order to bring artists and industry closer together. The first important milestone under the new disposition was the Home Exhibition at Liljevalch's Art Gallery in Stockholm in 1917, and later in Gothenburg and Malmö. It can be seen as a continuation of the exhibitions that Ellen Key and the Berghs had organized, but with an important difference. Unlike Key, the Society emphasized the opportunities, nay the necessity, of industrial-scale manufacture. Without mass production, it would be impossible to ‘democratize taste’—make good design available to all, including the working class. Western technological development, in the Society's perspective, went hand in hand with the ambition to bring about an aesthetic revolution in the home.

Naturally, industrial production would have to take place in consultation with artistically trained people. Neither should the production, distribution, or consumption be left wholly unsupervised; to the Society's way of thinking, that much was demonstrated by the catastrophic developments in the latter part of the nineteenth century. By dint of well-argued points, production and distribution would be improved; by good example, the Swedish people's consumption patterns would be changed for the better. Gregor Paulsson had put these arguments in *Vackrare vardagsvara*, and the same recommendations were made by organizations such as Husmodersföreningen (the Women's Institute) and Föreningen för Rationell Hushållning (the Association for Rational Housekeeping), both founded in 1917.

Turkish divans are also mentioned in *Vackrare vardagsvara*. As a curator at Nationalmuseum, and soon to be chairman of the Arts and Crafts Society, Gregor Paulsson wrote that industrial development in one sense had succeeded in removing class distinctions. What formerly had only been available to the upper class could now be acquired by large sections of society. Unfortunately, according to Paulsson, this resulted in the market—and homes—being swamped by imitations. ‘Our machines are able to imitate the handmade, to make here what the East India Company had to

torparen, orientaliska mattor åt arbetarens bästa rum, turkiska divaner åt ungkarlen, stridsyxor åt bantunegrerna och dansmasker åt australvildarna.”<sup>22</sup>

Paulsson argumenterar visserligen utifrån ett svenskt perspektiv, det är den svenska industrin som ska fås att samarbeta med svenska konstnärer och det är den svenska handeln som ska förmås sälja dessa goda produkter, men det är inget nationalistiskt program. Inspirationskällorna kommer från utlandet, inte minst Deutscher Werkbund, och problematiken är internationell. Paulsson ironiseras över hur varor förses med etiketten ”svensk tillverkning” för att öka försäljningen. ”Endast där svenska varor stå före de utländska bör de utträffa dem. Det svenska i och för sig utan saklig grund har i detta sammanhang endast romantiskt berättigande.”<sup>23</sup>

Resultatet av att ”samhällets formspecialister, konstnärerna” får anställning i industrin kommer att bli bättre formgivna, industriellt tillverkade föremål, enligt Paulsson. Det finns en stark tilltro till specialister i boken, såväl på det estetiska området som på det industriella. Men i en rationellt ordnad produktion ska varje yrkesgrupp hålla sig till sitt specialområde. Konstnären ska ägna sig åt formgivning, ingenjören åt att utveckla produktionsmetoderna. ”Att konsthantverkarne, som nu mest är fallet, sitta och göra nips för ett intresserat eller förmöget fåtal, medan industriprodukterna få sina former av rent tekniska ritare kan knappast anses vara riktigt.”<sup>24</sup>

”Nips” i betydelsen onyttiga små prydnadsföremål var inget positivt begrepp 1919. Ordet, som är lånat från danskan, betecknar det slags pynt som det under slutet av 1800-talet blev populärt att dekorera hemmen med. Det kunde vara souvenirer, miniatyrer av bruksting utförda i porslin, figuriner och djurstatyetter. Särskilda möbeltyper med många hyllor, så kallade *étagère eller atenienn*, utformades för att ställa ut nips i fantasifulla konstellationer. Liksom kitsch och krimskram pekar nips bort från det vackra, funktionella och rationella, men också bort från det västerländska, manliga och vita.

*Vackrare vardagsvara* pekar både ut problemet och erbjuder dess lösning. Det var genom upplysning och propaganda som människor skulle förmås inreda sina hem modernt och funktionellt. Alla kunde dock inte förväntas vara lika mottagliga för råd om hur de skulle leva sina liv. I ett föredrag i New York 1927 pekar Paulsson ut den klass som skulle förändra designens framtid: det var inte företagarna,

---

bring back from China, and we are able furnish all needs: chandeliers for the wholesaler, plaster dogs for the crofter, oriental rugs for the worker's best room, Turkish divans for the bachelor, battle-axes for the Bantu negro, and dance-masks for the Australian savage.”<sup>22</sup>

Paulsson was arguing here from a Swedish perspective—it was Swedish industry that had to be made to work with Swedish artists, and it was Swedish trade that had to be persuaded to sell good products—but his was not a nationalist programme. Sources of inspiration were found abroad, not least in the Deutscher Werkbund (German Association of Craftsmen), and the problem itself was international. Paulsson remarked ironically on the fact that goods were labelled ‘Made in Sweden’ to boost sales: ‘Only where Swedish merchandise surpasses the foreign should it supplant it.’ Labelling something as Swedish without good reason ‘in this context has only a romantic justification’.<sup>23</sup>

Were ‘society’s design specialists, the artists’ to be employed in industry, the result would be better designed, industrially manufactured objects, wrote Paulsson. There was a strong faith in specialists in the book when it came to both aesthetics and industry. In rationally organized production, each occupational group would stick to its particular area of expertise, and thus the artist would concentrate on design and the engineer on developing production methods: ‘That craftsmen, as is now mostly the case, sit making gewgaws for an interested or wealthy few, while industrial products are designed by purely technical draftsmen, can hardly be considered correct’.<sup>24</sup>

The Swedish for gewgaws, ‘*nips*’, was a pejorative loanword from the Danish for the kind of showy ornaments that had become popular in the late nineteenth century. They might be souvenirs, miniatures tools made of porcelain, or figurines. A special piece of furniture with large numbers of open shelves, the *étagère* (or *atenienn* in Swedish), had been designed to display ornaments in fanciful arrangements. Like kitsch and knick-knacks, gewgaws diverged from all that was beautiful, functional, and rational, but also all that was Western, male, and white.

*Vackrare vardagsvara* not only pointed out the problem, it also provided the solution. It would be through information and propaganda that people would be persuaded to furnish their homes in a modern and functional manner. It could not be expected that all would be equally receptive to advice on how they should live their lives, of course. In a lecture in New York in 1927, Paulsson pinpointed the class that would change the

---

inte heller arbetarna, utan medelklassen. De förmögna kunde, enligt Paulsson, sällan skilja det vackra från det dyrbara. De flesta ur arbetarklassen försökte olyckligtvis härma de rika genom att köpa billiga imitationer. Därför riktade Slöjdföreningen in sig på medelklassen och den bildade delen av arbetarklassen.<sup>25</sup> Härvídag skiljer sig Paulsson från Key. Den sistnämnda tycks, enligt Ambjörnsson, ha känt en ”en instinktiv avsky för ’det normala’ som för henne sammanfaller med den bildade medelklass som enligt Heidenstam skall bärta upp det svenska.”<sup>26</sup>

Men för den svenska designrörelsen var medelklassen inte bara en målgrupp, utan även ett ideal. Ett nästan övertydligt exempel är en graverad kristallvas från 1940 av Sven Palmquist, som visar en naken man och kvinna som leker med två små barn på en strand. Motivet för tankarna till såväl den svenska nudist- och friluftsrörelsen, som praktpjäser med grekiska gudar. Men titeln på vasen är ”Medelklassfamilj på stranden”. Även om begreppet medelklass har använts i Sverige sedan 1700-talet fick det alltså andra konnotationer under denna tid.<sup>27</sup> Medelklasshemmet var – åtminstone potentiellt – det hem som var mest i takt med tiden.

Trots solbadandet gestaltas människorna på vasen som vita genom gravyrteknikens ljusa linjeteckning. Deras hår är lika blont som strandens sand. Den vita kroppens schönhet med rötter i den grekiska antikens marmorfigurer kopplas i vasen, onekligen en smula överraskande, samman med medelklassen som en idealbild av familjeliv, sommarnöje och svenskhet.

#### DEN MOBILA MASSAN

På omslaget till *acceptera*, de svenska funktionalisternas stridskrift från 1931 är massan oräknelig. Grotesken som titeln är satt i och dess avsaknad av versaler, signalerar otvetydigt modernitet, det samma gör den utfallande bilden som sträcker sig över bokens fram- och baksida.<sup>28</sup> Folkmassan omger texten i dess helhet – men vad är det för en massa funktionalismens företrädare visualiseras?

Fig. 36

Fig. 34

future of design: not the entrepreneurs, not the workers, but the middle class. The wealthy, he said, could rarely distinguish the beautiful from the expensive. Most of the working class unfortunately tried to imitate the rich by buying cheap imitations. For that reason, his Society addressed itself to the middle class and the educated working class.<sup>25</sup> In this respect, Paulsson differed from Key.<sup>26</sup>

For the Swedish design movement, the middle class were not only a target, they were also an ideal. An almost over-stated example is an engraved crystal vase from 1940 by Sven Palmquist, which shows a naked man and woman playing with two small children on a beach. The design brings to mind both the Swedish nudist and open air movements and the magnificent showpieces with Greek gods. But the title given to the vase was *Middle-Class Family on the Beach*. Although the Swedish term for middle class had been in use since the eighteenth century, it was around this time it acquired different connotations.<sup>27</sup> It was the middle-class home that, at least potentially, was the home most in tune with the times.

Despite the sunbathing, the family on the vase were portrayed as white using the engraving technique’s clear lines. Their hair is as blond as the sand of the beach. In this vase, the beauty of the white body, with its forebears in the ancient Greek marble figures, is, admittedly rather surprisingly, linked with the middle class as an ideal of family life, summer fun, and Swedishness.

#### THE MOBILE MASSES

Turning to *acceptera*, the Swedish Modernists’ manifesto of 1931, one is met by an image of the countless masses. The cover, with its title set sans serif and without capital letters, unambiguously signals modernity, as does the bleed that wraps around front and back.<sup>28</sup> The masses envelop the text in its entirety—but who exactly made up the crowd that the advocates of Modernism have visualized?

According to Anders Åman, the photograph shows spectators at a sports event.<sup>29</sup> Conceivably in Sweden. It is possible to distinguish men and women of various ages. Everyone wears headgear—hats, student

Enligt Anders Åman föreställer fotografiet en idrottspublik.<sup>29</sup> Kanske är det i Sverige. Det går att urskilja män och kvinnor i olika åldrar. Alla bär huvudbonader, hattar och studentmössor, så fotografiет är säkerligen taget utomhus. Publiken ser förstås helvit ut, något annat vore knappast möjligt om bilden är tagen i Sverige kring 1930 och knappast heller på så många andra platser vid denna tid om det handlar om idrott. De flesta har sin uppmärksamhet riktade mot kameran. Några ler, nästan alla förefaller upprymda.

Fotografiet av folkmassan liknar textuttan under bokens titel. Både för att båda har en liggande rektangulär form och för att myllret av människor påminner om myllret av bokstäver. Texten, som är ett utdrag ur inlagan, är svårläst eftersom namnen på bokens författare placerats ovanpå den: Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl och Uno Åhrén. Till det som går att tyda hör den första meningens: ”acceptera den föreliggande verkligheten – endast därigenom har vi utsikt att behärska den, att rå på den för att förändra den och skapa en kultur som är ett smidigt redskap för livet.” De sex männen är textens författarkollektiv.

Även på titelsidan finns en bild av en folkmassa. I ett fotomontage avtecknar sig en yngling i grova kläder mot massan, med en estetik som påminner om den som gällde i Sovjetunionen. I bildtexten slås fast att lösningen för byggnadskonsten och konstindustrin hette ”kvantitet och kvalitet, massa och individ”<sup>30</sup> Förhållandet mellan kollektivet och individen tillhörde mellankrigstidens mer omdiskuterade frågor och kom att spetsas till av utvecklingen i de totalitära staterna.<sup>31</sup> Det fanns utbredda föreställningar om behovet av ledare som skulle leda massan bort från maskin- och masskulturens negativa följer, men också de som betraktade ledarkulten med obehag.<sup>32</sup> Författarna till *acceptera* intar här en ambivalent position. De har skrivit boken kollektivt – vem som har bidragit till vad är omdiskuterat – men framhäver sina namn med röd skrift på omslaget. Och till skillnad från bokens titel används versaler i deras namn.

I fotomontaget möter ynglingen betraktarens blick. I ena handen håller han sin keps medan den andra greppar om byxlinningen. Han utstrålar självskräck och målmedvetenhet och befinner sig i rörelse bort från folkhavet bakom sig. Det är svårt att urskilja några detaljer men folkmassan är tydligt vänt bort från betraktaren, åt höger, och därmed ansiktslös. De flesta tycks vara medelålders män, de

Fig. 35

caps—so the photograph was certainly taken outdoors. The crowd appears to be completely white, of course; anything else would hardly be likely if the picture was indeed taken in Sweden in around 1930, and probably not in many other countries if it was a sports event. Most of the crowd have their attention focused on the camera. Some are smiling; almost everyone seems excited.

The photograph of the crowd is echoed by the text box printed under the title: not only do both have a landscape rectangular shape, but the throng of people is reminiscent of the throng of letters. The text, which is an excerpt from the manifesto, is difficult to read because the names of the authors have been superimposed: Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, and Uno Åhrén. From what can be made out, the first sentence runs: ‘accept the present reality—only in that way do we have a chance to master it, to get the better of it in order to change it and create a culture that is a convenient tool for life.’

On the title page there is again a picture of a crowd. A photomontage shows a young man in work clothes silhouetted against the mass of people, with an aesthetic evocative of the sort favoured in the Soviet Union. The caption states that the solution for architecture and the art industry was ‘quantity and quality, the masses and the individual’.<sup>30</sup> The relationship between the collective and the individual was one of the interwar period’s more controversial issues, and became even more pertinent with the rise of the totalitarian states.<sup>31</sup> There was a widespread belief that leaders were needed who would lead the masses away from the machine and mass cultures’ negative consequences, but there were also those who eyed the leadership cult with foreboding.<sup>32</sup> It was a point on which the authors of *acceptera* adopted an ambivalent position. The six were the joint authors and written the book collectively—exactly who contributed what is controversial—but they then splashed their names in red across the cover. And unlike the title, their names were printed using capital letters.

In the title-page photomontage, the youngster meets the reader’s gaze. He is holding his cap in the one hand, while the other is tucked into his waistband. He exudes confidence and determination, and is walking away from the vast crowd behind him. It is difficult to make out any details, but the crowd is clearly looking right, facing away from the reader, and is thus faceless. Most seem to be middle-aged men; they are wearing suits but not hats, which indicates that the photograph was taken indoors. The photomontage gives the individual a face while the masses remain

bär kostym men saknar huvudbonader vilket indikerar att fotografiет är taget inomhus. Fotomontaget ger individen ett ansikte medan massan förblir opersonlig. Ynglingen träder fram som ett ideal som fylls med egenskaper som maskulinitet, arbetarklass, vithet och ungdom. Ansiktslösheten och konturlösheten förstärker upplevelsen av en anonym massa, samtidigt som den unga mannen blir en representant för massan genom sin uniformsliknande klädsel. Att klä sig uniformt, i betydelsen likartat, var en följd av masskulturen och klädbranschens industrialisering. Det gäller männen i kostym likväl som arbetare i arbetskläder eller soldater i uniform.

*acceptera* inleds med en märklig utvikning kring mänskligetens historia, med familjebildningen i fokus. Poängen är att framgångar för olika vetenskapliga förklaringsmodeller bestäms av andra intressen än de rent vetenskapliga. ”Brist på objektivitet förvränger sociala frågors lösning”, slår författarna fast.<sup>33</sup> Som illustrationer återges tre familjer: en suddig bild av svarta infödingar som sitter framför en hydda, en för fotografering uppsträckt borgerlig familj framför ett draperi samt en familj som campar i ett tält bredvid sin bil. Det råder ingen tvekan om att bildsekvensen uttrycker utveckling och modernisering. Den sista bilden förmedlar ett ”nu”, ett mobilt och funktionsellt sätt att leva. Bredvid tältet står ett uppfällt paraply och ett likaså uppfällt bord. Maten lagas på ett portabelt kök. Bakom tältet reser sig björkar vid ett vattendrag. Längre ut syns en segelbåt. Den nya tekniken ger tillgång till frisk luft och närbild till naturen oavsett rådande väderlek.

Det moderna bruket av naturen får en framträdande plats i boken. Mycket av argumentationsutrymmet används också till att motarbeta ”romantiska” föreställningar om boendet, vare sig det rör sig om små röda stugor eller stora herrgårdar. Arkitekturen måstestå i samklang med både tiden och funktionen. Till det som döms ut hör Göteborgs konstmuseum som ”döljer sitt ändamål bakom en tung, igenmurad romersk akveduktform” och Stockholms stadsbibliotek, som visserligen är ”en mycket demokratisk institution, [men som] har den yttre formen av ett antikt kastell”.<sup>34</sup> I föregående kapitel (“Det blågula landskapet”) citerades Gregor Paulsson från 1934 om det moderna skidmodet. I *acceptera* finns en likartad retorik om skidarkitekturen. Som förebildlig visas en funktionalistisk fjällstuga på en bergstopp. ”Sportstuga, icke ’schweizerstil’” förtydligar bildtexten.<sup>35</sup>

impersonal. The youngster is revealed as the ideal-brimful with such qualities as masculinity, working-classness, whiteness, and youth. The facelessness and vagueness reinforces the sense of the anonymity of the mass, at the same time as the young man remains a representative of the masses because of his uniform-like clothing. Dressing uniformly, in a similar fashion to others, was a product of mass culture and the industrialization of the clothing industry. This was as true of men in suits as workers in working clothes or soldiers in uniform.

*acceptera* opens with a strange digression into human history, and more particularly family formation. The point being made was that the success of various scientific explanations was determined by interests other than the purely scientific. ‘Lack of objectivity vitiates a solution to social questions’, the authors announced.<sup>33</sup> Three families are presented by way of illustration: a blurred image of black natives sitting in front of a hut; a bourgeois family, all dressed up for the photograph, standing in front of a curtain; and a family camping in a tent next to their car. There is no doubt that the sequence is meant to show development and modernization. The last picture conveys a sense of ‘now’, a mobile and functional way to live. Next to the tent are a folded umbrella and table. The food is cooked on a portable stove. Behind the tent, birch trees overlook a stream. Further out there is a sailing boat. The new technology offers access to fresh air and close contacts with Nature, whatever the weather.

The modern enjoyment of Nature has a prominent place in the book. Much of the argument is spent in counteracting the ‘romantic’ notions of housing, whether it be small red cottages or large mansions. Architecture must be in keeping with both its function and the times. Among the things the authors reject are the Gothenburg Museum of Art, condemned for ‘concealing its purpose behind a heavy, bricked-up Roman aqueduct’, and Stockholm Public Library, which while certainly ‘a very democratic institution, has the external form of an ancient citadel’.<sup>34</sup> Earlier, in the essay on the Swedish landscape, I quoted Gregor Paulsson writing about modern ski fashions in 1934. In *acceptera* one finds a similar rhetoric used about ski architecture. The model to aspire to is a Modernist mountain hut, high on a summit: ‘Ski hut, not in the “Swiss style”’ the caption explains.<sup>35</sup> The modern version emphasizes activity in the choice of name: one’s leisure time was supposed to be spent doing a sport.

African tribal society therefore stands for the past; the fair-skinned campers, the present. However, modern man is not so uniformly white

Det afrikanska stamsamhället får alltså representera det förgångna, de ljushyllta camparna det moderna, men den moderna mänskan är inte entydigt vit i *acceptera*. Visst är hen underförstått vit i de allra flesta sammanhang – detta är trots allt en publikation från en tid när den svenska självbilden var kritvit. Men det finns ett intressant undantag i boken. I den första bilden är det alltså en yngling i arbetskläder som representerar det moderna. I den andra bilden är det den nyss omnämnda campande familjen. Det tredje tillfället där den nya människotypen pekas består av två fotografier. En mindre bild av en traditionellt klädd japansk kvinna i kimono kontrasteras mot en större av en modern japansk i blazer, skjorta och slips.<sup>36</sup> 1931 stod Japan inte för modernitet – tvärtom – men japansk kultur hade länge varit förebildlig för arkitekter och formgivare. Bildkonstellationen vill förmödligens säga är att även mångtusenåriga högkulturer som den japanska kan, och måste, moderniseras. Den moderna kvinnan låter sig inte begränsas av vare sig nationsgränser eller omoderna kläder – så varför skulle hon låta sig begränsas av ett omodernt boende?

Den japanska kvinnan är trots allt ett undantag i *acceptera*. På de två hundra sidorna är det annars den västerländska kulturens modernisering som gestaltas. Påtagligt många bilder visar fysiska friluftsaktiviter; förutom camping visas gymnastikpass i det fria, jogging, segling, solbadande, häckhoppning, simhopning och scouting. Till och med vardagslivet präglas av hastighet. I en bildkonstellation kontrasteras 1700-talets långsamma spatserande med samtidens raska promenad. Att den moderna mannen representeras av nazisternas propagandachef Joseph Goebbels är, som Lena Johannesson påpekar, ett tecken i tiden men också ett orosmoment.<sup>37</sup>

Den som väntar sig en bok om arkitektur blir förvånad, skriver Anders Åman. Här hänger allt ihop!<sup>38</sup> Inte minst hänger den vita kroppen ihop med den vita, funktionalistiska arkitekturen. Om man på de bilder som enbart visar arkitektur eller design föreställer sig någon som befolkar rummen eller använder möblerna är denna någon vit. Detta konstrueras i boken genom att de enda icke-vita som avbildas, med undantag från japanskorna, är de svarta infödingarna framför hyddan, men också genom att vita visas när de tar den moderna arkitekturen och designen i bruk i arbete och på fritiden. Vithet

---

in *acceptera*. Yes, he is implicitly white in most contexts—after all, the publication dates from a time when the Swedish self-image was purest white—but there is an interesting exception in the book. First off, it is the young man in work clothes who represents modernity. Then it is the camping family. But the third instance, where the new type of person is identified, consists of two photographs. A small picture of a traditionally dressed Japanese woman in a kimono is contrasted with a larger one of a modern Japanese woman in a blazer, shirt, and tie.<sup>36</sup> In 1931, Japan was not associated with modernity—quite the contrary—but Japanese culture had long been held up as an example for architects and designers. Together, the photographs seem to say that even an advanced, thousand-year-old culture like Japan's can and must be modernized. Modern woman will not let herself be limited, whether by national borders or unfashionable clothes, so why would she allow herself to be limited by an outmoded housing?

Yet when all is said and done, the Japanese woman remains the exception in *acceptera*. Of its two hundred pages, all are otherwise given over to the modernization of an emphatically Western culture. A significant number of pictures depict open-air recreation of some kind: as well as camping, there are gymnastics in the open, jogging, sailing, sunbathing, hurdle jumps, diving, and scouting. Even everyday life is characterized by speed. One group of pictures contrasts the eighteenth century's slow walk with the present's brisk stride. The fact that the modern man is represented by the Nazis' propaganda chief Joseph Goebbels is, as Lena Johannesson points out, both a sign of the times and a worry.<sup>37</sup>

Anyone who reads *acceptera* expecting just a book on architecture will be surprised, writes Anders Åman. In these pages, everything is connected with everything else!<sup>38</sup> Not least, the white body is connected with white, Modernist architecture. Wherever the pictures show only architecture or designs, if one envisions someone to populate the rooms or use the furniture, they are invariably white. This is engineered by the book, for not only are the only non-white people to be shown, apart from the Japanese women, the black natives in front of the hut, but all people used in the images of modern architecture and design in use, whether for work or for play, are white. Whiteness is associated in *acceptera* with modernity, youth, and rationality. To the extent that there was a potential for a non-white modernity, it was only extended to Asia and not to Africa, in a way that held good for the entire twentieth century.

---

förknippas i acceptera med modernitet, ungdom och rationalitet. I den mån det finns en potential för en icke-vit modernitet omfattar den, på ett sätt som präglat hela 1900-talet, Asien men inte Afrika.

## EN MER MODERAT MODERNISM

Funktionalisternas idéer fick ett betydande genomslag i 1930-talets diskussion om arkitektur och formgivning, men det var inte den internationella modernismens mer strikta uttryck som kom att dominer i Sverige. Istället utvecklades en mer moderat form av modernism som, inte minst inom formområdet, blev ytterst framgångsrik, såväl nationellt som internationellt. På världsutställningarna i Paris 1937 och New York 1939 blev *Swedish Modern* ett av de stora samtalsämnen. Det var inte längre enbart det svenska glaset som tilldrog sig uppmärksamhet, även svenska möbler och textilier fick internationellt beröm. Mjukare former, ljusa färger och blonda träslag blev ett framgångsrecept. Svensk design framstod som ett undantag av återhållsamhet och förfnuft, i en värld som höll på att gå överstyr. Den var inte lika strängt estetiskt avskalad som Bauhaus-estetiken. Men estetisk stränghet och maskinestetik var inte heller vad som efterfrågades i en tid när hela världen tycktes vara på väg mot sin undergång.

Det drag som tydligast identifierade en möbel som *Swedish Modern* var bruket av ljusa träslag, inte minst björk, och avsaknaden av ornamentik. Den var möjlig att tillverka industriellt och priserna skulle – åtminstone i teorin – kunna hållas nere. Detta innebär också att det var ett formspråk som var lätt att efterlikna. I USA inleddes i slutet av 1930-talet en omfattande produktion av *Swedish Modern*, ritad av amerikanska formgivare, och producerad i amerikanska fabriker av amerikanska träslag.<sup>39</sup> I februari 1938 rapporterade den amerikanska tidskriften *House and Garden* att varje designer som reste till Sverige eller Paris 1937 på jakt efter nya influenser kom hem sprickfärdiga av entusiasm för vad Sverige gjorde inom modern design.<sup>40</sup> *Swedish Modern* må låta svenskt, men stilens förklaras av tidskriften vara sant internationell, i betydelsen att den inte ser till

The Modernists' ideas had a considerable impact on the Thirties' discussion of architecture and design, but as it turned out it would not be international modernism in its strictest expression that would dominate in Sweden. Instead, a more moderate form of modernism evolved which, particularly in the field of design, was to prove extremely successful both nationally and internationally. At the world fairs in Paris in 1937 and New York in 1939, the Swedish Modern movement was one of the big topics of conversation. It was no longer only Swedish glass that was attracting attention; now Swedish furniture and textiles were also garnering international praise. Softer shapes, bright colours, and blond woods were a recipe for success. Swedish design stood out as the epitome of moderation and reason in a world that was about to topple. True, it was not as severely stripped-down as the Bauhaus aesthetic. But aesthetic rigour and a machine aesthetic were not what were called for at a time when the whole world seemed to be racing to the brink.

The traits that most clearly identified a piece of furniture as Swedish Modern were the use of light-coloured wood, especially birch, and a lack of ornamentation. It was possible to make on an industrial scale so that prices could be kept down, at least in theory. This also meant that there was a design idiom that was easy to imitate. In the late 1930s, the extensive production of Swedish Modern began in the US, designed by American designers, and made in American factories using American wood.<sup>39</sup> In February 1938, the American magazine *House and Garden* reported that 'every designer who went to the Paris Exposition [in 1937], or to Sweden last season with a weather eye out for new influences, came back bursting with inspiration and enthusiasm for the things Sweden was doing with the modern theme'.<sup>40</sup> Swedish Modern might sound Swedish, but, as the magazine explained, the style was truly international in the sense that it transcended national borders and was happy to draw inspiration from different places. This meant that it could easily be adapted to American conditions. The style was neutral enough to fit in almost anywhere. In a later issue, Swedish Modern was described as 'a new version of Modern—a mainstream trend off to a good start'. It was simple and unaffected, executed in unpainted wood.<sup>41</sup> As a style, it was geared

nationella gränser och gärna plockar upp inspiration från olika håll. Detta gjorde att den enkelt lätt sig anpassas till amerikanska förhållanden. Stilen var neutral nog att passa in nästan var som helst. I ett senare nummer beskrivs *Swedish Modern* som ”a new version of Modern – a main stream trend off to a good start”. Den är enkel och oaffekterad, utförd i omålatträ.<sup>41</sup> Den svenska stilen är anpassad efter massorna, inte för en liten elit. Den beskrivs som en medelväg för den som inte kan eller vill välja mellan modernitet och tradition, europeiskt eller amerikanskt. Den är modern utan att vara obrukbar, ny utan att känna främmande.

För den svenska designvärlden kändes detta paradoxalt nog som en förlämpning. I dess ögon hade *Swedish Modern* kopierats av amerikanska företag med enda syfte att tjäna pengar. Svenska formgivare och ledande företrädare för Svenska slöjdföreningen ansåg att amerikanerna avideologiserade *Swedish Modern*. I tidens svenska språkbruk förvandlades *Swedish Modern* från att vara en rörelse till att bli en stil. Därför inleddes en motattack med syfte att göra *Swedish Modern* än mer svensk.

För de amerikanska tillverkarna, såsom SJ Campbell, Widdicombe och Valentine Seaver, var politiska kopplingar till det svenska folkhemmet, välfärdspolitik eller socialdemokratin fullständigt ointressanta. *Swedish Modern* var för dem en av flera stilar som samtidigt fanns med i deras produktsortiment. Den fanns kvar så länge som det fanns en marknad för den, men när trendvindarna vände var det inga större problem att ersätta den med andra produktlinjer.

Självklart fanns det också i Sverige olika uppfattningar om vad *Swedish Modern* egentligen stod för. Men tveklöst uppfattade ledande personer att det förelåg ett starkt samband mellan *Swedish Modern* och det moderna Sverige, mellan nyskapande design och omdanande politik, mellan att formge ett bord och omforma samhället. Möbelformgivaren G A Berg tillhörde dem som var tidigt ute för att, som han såg det, rätta till bilden.<sup>42</sup>

I en studie som den här, inriktad på att försöka få syn på normaliteten, är det förstås intressant med formgivning som uppfattas som utpräglat neutral. Hur såg egentligen den moderna människa ut som förväntades ta möblerna i bruk? I en artikel om ”klasslösa, vackra standardmöbler” i *Form* 1939 vidareförmedlas G A Bergs idéer:

---

to the masses, not tailored to a small elite. It was described as the middle course for those unable or unwilling to choose between modernity and tradition, European or American. It was modern without being unusable, new without feeling strange.

Paradoxically, for the Swedish design world this was a real insult. In their eyes, Swedish Modern had been copied by American companies with the sole purpose of making money. Swedish designers and leading representatives of the Swedish Arts and Crafts Society felt that the Americans were de-ideologizing Swedish Modern. In common Swedish parlance, Swedish Modern had gone from being a movement to being a style. This prompted a counter-attack in the hope of making Swedish Modern even more Swedish.

For the American manufacturers—S. J. Campbell, Widdicombe, and Valentine Seaver—the political connections with the Swedish welfare state, welfare policy, or social democracy were completely uninteresting. Swedish Modern for them was just one of several styles currently included in their product ranges. It would remain there as long as there was a market for it, but when trends changed there was no particular problem with replacing it with other product lines.

Of course, there were different ideas of what Swedish Modern really stood for in Sweden too, but undoubtedly the leading figures felt there was a strong correlation between Swedish Modern and modern Sweden, between innovative design and reformist politics, between designing a table and transforming society. The furniture designer G. A. Berg was among the first to set out to correct the image of Swedish Modern as he saw it.<sup>43</sup>

In a study like the present one, focused on trying to pin down normality, it is certainly interesting to consider design that was perceived as decidedly neutral. What sort of person was the modern man who was expected to use this furniture? An article on ‘classless, handsome standard furniture’ in *Form* in 1939 enlarged on G. A. Berg’s ideas:

The home should form the backdrop to the man: the walls, the furniture, all the permanent colour elements must be kept neutral, using pale washed-out colours if you want to leave sufficient room for people’s colour in their hair, skin, and clothing ... With this in mind, Aby has been so made that in line and colour it is the humble servant of the people of today in what we call invisible furniture.<sup>43</sup>

Hemmen ska vara bakgrunden till människan: väggarna möblerna, alla de permanenta färginslagen skall hållas neutrala, i ljusa, svaga färger om man vill ge tillräckligt spelrum åt färgerna hos människorna, i deras hår, hy och kläder [...] Med detta för ögonen har Aby arbetats ut till i linje och färg anspråkslösa tjänare åt nutidsmänniskor till vad vi kallar osynliga möbler...<sup>43</sup>

Bleka svenskar försinner mot en alltför färgstark fond, tycks Berg mena. De blir osynliga i en kraftigt mönstrad soffa. Den blonda svenska designen harmonierar med den blonda, bleka svensken. Det kan förstås diskuteras om det verkligen fungerar så i praktiken, om inte vita personer framstår som ännu blekare i en vit modernism, men G A Berg sätter i citatet ord på ett samband mellan design och hudfärg som annars sannolikt var underförstått.

En till G A Berg kontrasterade uppfattning hade en annan av den svenska moderna designens portalfigurer, Josef Frank. Frank var, när han emigrerade som judisk flykting undan nazismen från Österrike till Sverige 1934, redan en internationellt etablerad arkitekt och formgivare. Under tjugotalet hade han fungerat som en viktig förmedlare av modernistiska idéer från den tyskspråkiga delen av Europa till Sverige. Genom att hans hustru, Anna Sebenius, kom från Sverige hade han skäl att ofta besöka Norden.

Hans inredningsdesign för Svenskt Tenn, som med tiden blev hans viktigaste arbetsfält, har klara referenser till Biedermeier och engelskt 1700-tal. Mot slutet av tjugotalet kritiserade han den modernistiska rörelsens mer maskinestetiskt orienterade arkitekter och formgivare för att inte ta hänsyn till de mänskliga aspekterna av byggande och formgivning. Året efter att han flyttade till Sverige skrev han en artikel i *Form* som direkt vände sig mot funktionalismen. I stället hyllar Frank icke-geometrisk formgivning med mått och former anpassade efter människan. Till och med metersystemet får sig en släng av kritiken, eftersom det till skillnad från tum och fot inte utgår från människans proportioner.<sup>44</sup>

G A Berg, Bruno Mathsson och andra ledande svenska formgivare anslågs sig också utgå från människans behov och proportioner. Men medan Berg och Mathsson experimenterade med sittkurvor i fåtöljer direkt formade efter den ideala kroppen, inte sällan klädda med hygienisk naturfärgad sadeljord, lät Frank klä sina stoppade möbler med stormönstrande och färgglada tyger. I en fåtölj ritad av Berg eller Mathsson sitter man ergonomiskt på ett av formgivaren bestämt sätt, i en av Frank sitter man

---

Pale Swedes will disappear against an overly colourful backdrop, is Berg's point. They become invisible against a heavily patterned sofa. Blond Swedish design harmonizes with the blond, pale Swedes. It can indeed be asked whether that is really how it worked in practice—whether white people would not appear even paler in a white modernist space—but G. A. Berg seems to have put his finger on a correlation between design and colour that otherwise was just implicit.

A very different approach to G. A. Berg's was taken by another of the prominent figures in modern Swedish design, Josef Frank. When he fled, a Jewish refugee, from the Nazis from Austria to Sweden in 1934, Frank was already an internationally recognized architect and designer. In the Twenties, he had served as an important communicator of modernist ideas from the German-speaking parts of Europe to Sweden. As his wife, Anna Sebenius, came from Sweden, he had reason to visit the Nordic countries frequently.

His work for the design company Svenskt Tenn, which in time would become his main employer, had clear references to Biedermeier and the English eighteenth century. Towards the end of the Twenties, he criticized the modernist movement's more machine-aesthetic-oriented architects and designers for not taking into account the human aspects of construction and design. The year after he fled to Sweden, he wrote an article in *Form* that openly attacked International Style. Instead, he embraced non-geometric design with dimensions and shapes adapted to the human form. Even the metric system was roundly criticized, because, unlike feet and inches, it is not based on human proportions.<sup>44</sup>

G. A. Berg, Bruno Mathsson, and other leading Swedish designers considered that their work too was based on human needs and proportions. Yet while Berg and Mathsson experimented with curving the seats of armchairs to suit the ideal body, often working with hygienic, undyed webbing, Frank had his furniture upholstered with colourful, bold fabrics. In an armchair designed by Berg or Mathsson, you sit ergonomically in a manner determined by the designer; in one of Frank's, you sit how you want to sit. The story of how Mathsson threw himself into a snowdrift to use the impression to produce an ergonomically correct curve for his reclining chair underlines how the design process was based on dogged, but also innovative, research. It also links the reclining chair to a specific Nordic male body type and to the Nordic climate.

---

som man själv vill. Historien om hur Mathsson slängde sig i en snödriva för att genom kroppens avtryck få fram en ergonomiskt riktig kurvatur på vilstolen understryker hur formgivningen bygger på enträgen men också innovativ forskning. Den knyter också vilstolarna till en specifik nordisk, manlig kropp och till det nordiska klimatet.

I den polariserade svenska designdebatten kom Frank att inta outsiderns position. Liksom traditionalisterna sökte han sig gärna till historien som inspirationskälla, men med sin bakgrund som flykting från Österrike var han vaccinerad mot deras nationalistiska övertoner. Han delade funktionalisternas kosmopolitiska världssyn, men inte deras sociala agenda. ”Samarbetet med Svenskt Tenn [gav] honom en exklusiv stämpel som inte [passade] in i Slöjdföreningens eller SAR:s engagemang i socialt bostadsbyggande och pedagogik om den ljusa praktiska hemmiljön”, skriver Hedvig Hedkvist.<sup>45</sup> Antipatierna var ömsesidiga. Josef Frank talade om ”svenska slöjdföreningstråkigheten”.<sup>46</sup> Slöjdföreningen var kritisk mot det osvenska i Franks och Svenskt Tenns sortiment. På 1930-talet utnämndes Svenskt Tenns direktör Estrid Ericson av konstkritikern Nils Palmgren till ”mästarinna i bric-à-brac”.<sup>47</sup>

”Svenskhets” hade alltså blivit en av de viktigaste ingredienserna i såväl självförståelsen som marknadsföringen av svensk design, nationellt och internationellt, trots den internationella hållningen i *Vackrare vardagsvara* och *acceptera*. Men vad var svenskt och hur förhöll det sig till internationella strömningar? Kritikerna, däribland möbelformgivaren Carl Malmsten, ansåg att funktionalismen var anonymisande, att den inte gjorde någon skillnad mellan hem och arbete, och saknade förankring i den svenska formtraditionen. Därtill var funktionalismen utländsk import. Möblerna skulle enligt honom uttrycka känslor, vara maskulina eller feminina.<sup>48</sup> Förespråkarna för den nya stilens pekade på hur den bottnade i svenska värden som rationalitet, stramhet och standardisering.<sup>49</sup> Den svenska funktionalismen kunde skrivas in i en nationell formkänsla med ljushet och enkelhet som framträdande drag. Inte minst den gustavianska tiden lyftes fram som en förebild i den inhemska formtraditionen. *Swedish Modern* förenade alltså svenska traditioner med svensk framåtanda och visade hur en nationell känsla för det sparsmakade och funktionella låt sig kombineras med svensk innovationskraft och den moderna teknikens möjligheter. På detta sätt sammankopplas nationell självförståelse med västerlandets

---

In the polarized Swedish design debate, Frank was to take the position of outsider. Like the traditionalists, he was happy to turn to the past for inspiration, but, with his background as an Austrian refugee, he was immune to its nationalist overtones. He shared the Swedish Modernists' cosmopolitan worldview, but not their social agenda. ‘The collaboration with Svenskt Tenn [gave] him an exclusive stamp that did not [fit] with the Arts and Crafts Society's or SAR's commitment to social housing and education about the bright, practical home environment’, writes Hedvig Hedkvist.<sup>45</sup> The antipathy was mutual. Josef Frank spoke of the ‘Swedish Arts and Boredom Society’.<sup>46</sup> The Society in turn was critical of how un-Swedish Frank's and Svenskt Tenn's range was. In the 1930s, the art critic Nils Palmgren voted Svenskt Tenn's director Estrid Ericsson ‘the champion of bric-à-brac’.<sup>47</sup>

‘Swedishness’ had thus become one of the key ingredients in both the self-understanding and marketing of Swedish design, nationally and internationally, despite the international stance evident in *Vackrare vardagsvara* and *acceptera*. But what was Swedishness, and where did it stand in relation to international trends? Critics, including the furniture designer Carl Malmsten, felt that Modernism was anonymizing; that it did not distinguish between home and work; and that it had no roots in the Swedish design tradition. To cap it all, Modernism was a foreign import. It was his view that furniture should express emotions, and should be masculine or feminine.<sup>48</sup> Proponents of the new style pointed out that it was grounded in Swedish values such as rationality, rigour, and standardization.<sup>49</sup> There was a place for Swedish Modernism in a national sense of form, with lightness and simplicity as its principal characteristics. The Gustavian period in particular was the model of choice, and one in Sweden's own design tradition at that. Swedish Modern thus united Swedish tradition and Swedish enterprise, and showed how a national liking for the restrained and functional combined readily with Swedish innovation and the opportunities presented by modern techniques. In this way, national self-understanding was linked to the West's continuous process of modernization. In the construction of whiteness, writes Katarina Mattsson, ‘things local, national, or global are not arranged in a hierarchical manner. Instead, it is the national constructions of communities as being white that is a prerequisite for whiteness as a global power’.<sup>50</sup> Although whiteness operates globally, it is constituted locally.

---

oavbrutna moderniseringssprocess. I konstruktionen av vithet, skriver Katarina Mattsson, är ”det lokala, nationella eller globala inte ordnade på ett hierarkiskt sätt. I stället är de nationella konstruktionerna av gemenskaper som vita en förutsättning för vithet som global maktposition”.<sup>50</sup> Även om vitheten agerar globalt, konstitueras den lokalt.

Betoningen av designens ”svenskhet” fick konsekvenser också för formgivare som inte kunde ifrågasättas på grund av utländsk börd eller religiös tillhörighet. Mark Ian Jones uppmärksammar i sin avhandling om Vicke Lindstrand vad av glasformgivarens produktion som låt sig inordnas i den nationella designretoriken och som utsågs att representera Sverige internationellt. För de internationella utställningarna valdes de föremål ut som bäst passade in i den nationella självbilden av *Swedish Modern*. Detta skedde på olika nivåer. Man undvek att ta med föremål vars former, dekor och motiv hade uppenbara icke-svenska och exotiska förebilder, men också objekt där själva tekniken pekade bort från Sverige.

De bidrag från Lindstrand som inte togs med på den mycket viktiga utställningen *Design in Scandinavia* som turnerade runt i Nordamerika 1954–1957 illustrerar hur urvalet gick till. Utsorterade blev objekt med helt abstrakt dekor som refererade till utländska förebilder som surrealism och abstrakt konst, exempelvis serien *Abstracta* från 1951 med tydliga referenser till Jackson Pollocks *action paintings*.<sup>51</sup> Avskrivna från agendan blev också föremål med mer näraliggande inspirationskällor som finske Tapio Wirkkala, liksom glas som använde italiensk *sommerso*-teknik, eller avbildade icke-svenska motiv som tjurfäktning. Däremot valdes vasen *Fisknät* ut att representera svensk design. Den har ett folkligt, ruralt motiv, nämligen en kvinna som tar hand om fiskeredskap.<sup>52</sup> Glaset är ofärgat och det graverade motivet framträder som tecknat i vitt. Tekniken anknyter till traditionen från *Swedish Grace*, men formen hos kvinnan och näten är stiliserade vilket förlänar dem ett samtida uttryck.

Även i samtidens sprids föreställningen om blond, svensk design nationellt och internationellt. Det handlar om allt från tidningarnas inredningsreportage till prestigfulla svenska satsningar på världsutställningar och ambassadbyggen. Sammankopplingen mellan vita, svenska kroppar och svensk design görs också av ”svenska” kommersiella företag, inte minst Volvo och Ikea.<sup>53</sup>

---

The emphasis on design’s ‘Swedishness’ also had consequences for designers who could not meet the criteria because of their foreign birth or religious affiliation. Mark Ian Jones has noted in his dissertation on Vicke Lindstrand which pieces from the glass designer’s oeuvre were felt eligible for inclusion in the national design rhetoric, and which were chosen to represent Sweden abroad. For international exhibitions, the items which best fitted the national self-image of Swedish Modern were chosen. This took place on different levels. The pieces that were avoided were those whose shapes, decoration, and design had obviously non-Swedish or exotic models, but also those where the techniques themselves pointed elsewhere than Sweden.

The pieces by Lindstrand that were not included in the very important exhibition *Design in Scandinavia*, which toured North America in 1954–1957, illustrates how the selection was made. The rejects were items with wholly abstract decoration that referred to foreign prototypes such as surrealism and abstract art: hence the omission of the *Abstracta* series from 1951, with its clear references to Jackson Pollock’s action paintings.<sup>51</sup> Also struck from the list were pieces inspired by people closer to home, such as the Finn Tapio Wirkkala, along with glass made using the Italian *sommerso* technique, or that had non-Swedish designs such as bullfighting. Meanwhile, the vase *Fishing nets* was chosen to represent Swedish design. It has the homely, rural motif of a woman looking after fishing gear.<sup>52</sup> The glass is colourless and the engraved motif appears to be drawn in white. The technique is linked to the Swedish Grace tradition, but the shapes of the woman and the nets are stylized, which gives them a contemporary look.

Even today, the idea of blond, Swedish design still has currency, nationally and internationally. It turns up in everything from newspaper articles about interior design to prestigious Swedish projects, representing the country overseas at world fairs and in embassy buildings. The connection between white Swedish bodies and Swedish design is also one made by ‘Swedish’ commercial enterprises, not least Volvo and IKEA.<sup>53</sup>

1951 utkom Lilly Arrhenius *Det levande hemmet*. Arrhenius var Stockholms stads bosättningskonsult och därmed en auktoritet på hur ett hem ska inredas på bästa sätt. *Det levande hemmet* fick förmödligent ett stort genomslag eftersom den utgjorde handbok till en serie radioprogram som sändes under hösten 1951 och våren 1952. De ingick i serien "Husmorsskolan" och behandlade olika aspekter av "heminredning och hemtrevnad".<sup>54</sup>

Det första programmet gick ut i etern den 11 september 1951 och hade som tema "vad menas med hemtrivsel?" I radiostudion satt redaktionskommittén, arkitekterna Göran Curman och Lennart Holm, radiojournalisterna Ingrid Samuelsson och Maud Reuterswärd, samt Arrhenius. Det följdes av ytterligare knappt trettio program på teman som "sovplatsen", "var sak på sin plats" och "mera ljus". Serien földe på en pristävling om "hemtrivsel" som genomförts våren 1951 i samarbete med *Röster i Radio*. "Hur har ni ordnat det i ert hem för att få det så trivsamt och praktiskt som möjligt, när ni / sover / äter / arbetar / leker och umgås?" Tidningen efterfrågade skisser, fotografier och berättelser. "En jury bestående av sakkunniga kommer att granska och bedöma tävlingsbidragen", upplyste tidningen.<sup>55</sup> I juryn satt, förutom Arrhenius och Samuelsson, intendent Bengt Segerstedt vid Sveriges Radio, och Brita Åkerman som 1941 publicerat den första sociologiska undersökningen om hemarbete och familjeliv. Åkerman var en av få kvinnor med en maktposition inom socialdemokratin. Hon hade arbetat vid Hemmens forskningsinstitut under krigsåren. Men hennes idéer var omstridda. Delar av kvinnorörelsen ansåg att hon cementerade en traditionell kvinnoroll.<sup>56</sup>

Utdriften av tävlingen illustrerades med tre teckningar av Gobi, pseudonym för Lilly Margareta "Margit" Uppenberg (1906–1967), serietecknare och illustratör. De var avsedda att vara sko-jiga – skämtteckningar hade en framträdande plats i tidskriften under 1950-talet – men de bygger också vidare på mellankrigstidens dröm om den moderna bostaden. Teckningarna parodierar det automatiserade hemmet, med robotar som bäddar sängen och lagar mat. I vardagsrummet finns all modern teknik inbyggd, som

Fig. 37

## THE LIVING HOME

In 1951, Lilly Arrhenius published *Det levande hemmet* ('The living home'). Arrhenius was the City of Stockholm's housing consultant, and thus an authority on how homes could be decorated to best effect. *Det levande hemmet* was a roaring success, probably helped by the fact that it was a radio tie-in book for a series broadcast in the autumn of 1951 and spring of 1952 as part of the 'School for Housewives' series, which dealt with various aspects of 'home furnishing and homeliness'.<sup>54</sup>

The first programme was aired on 11 September 1951 and took as its theme 'What is home comfort?' In studio were the editorial team, consisting of the architects Göran Curman and Lennart Holm, the radio journalists Ingrid Samuelsson and Maud Reuterswärd, and Arrhenius. This was followed by almost thirty programmes on topics such as 'The bedroom', 'Everything in its place', and 'More light'. The series followed on from a radio competition, 'Home Comfort', that had been run in the spring of 1951 together with the magazine *Röster i Radio* ('Radio voices'). 'How have you arranged your home to make it as pleasant and convenient as possible when you sleep/eat/work/play and socialize?', the magazine asked, and called for sketches, photographs, and stories, with the promise that 'A jury of experts will review and judge the entries'.<sup>55</sup> In addition to Arrhenius and Samuelsson, that jury included Bengt Segerstedt, a controller at Swedish Radio, and Brita Åkerman, who in 1941 had published the first sociological study of housework and family life in Sweden. Åkerman was one of few women in a position of power in the social-democratic movement, and had worked at Hemmens forskningsinstitut (the Home Research Institute) during the War. But her ideas were controversial. Some of the women's movement felt that she cemented traditional female roles.<sup>56</sup>

The advert for the contest was illustrated with three drawings by Gobi, the *nom de plume* of the cartoonist and illustrator Lilly Margareta 'Margit' Uppenberg (1906–1967). They were intentionally funny—cartoons had a prominent place in the magazine during the 1950s—but they also built on the interwar dream of the modern home. Thus they parodied the automated home, with robots making beds and doing the cooking. The living room has every modern convenience, with all of it built in—the radio in the sofa, the movie projector in the ceiling. The furniture

radion i soffan och filmprojektorn i taket. Möblerna är moderna, liksom människorna med smäckra kroppar. Det finns ingen friktion i bilderna, kropparna harmonierar fullständigt med inredningarna och robotarna. Teckningarna blir därigenom lika mycket utopi som skämtbild. ”Vad är det som skapar hemtrevnad?”, hade *acceptera* frågat tjugo år tidigare och självskärt svarat: att bostaden ”svavar mot dess invånares behov”.<sup>57</sup> Det är inte stilhistoriska imitationer och romantiska kulisser som skapar trivsel utan ett funktionellt utformat hem i takt med tiden. Gobi illustrerade just detta, men med ett leende på läpparna.

Hemtrivselstävlingen kan ses som en förlängning av de utställningar och utbildningar som skulle lära människor att rätt möblera och sköta sina hem, som reformsinnade krafter genomfört sedan Ellen Keys dagar. Det tidiga 1900-talets bo-utställningar kompletterades från och med slutet av 1930-talet med bo-kurser i syfte att verkligen få människor att inrätta och inreda sina hem i överensstämmelse med den nya tidens ideal. Den första hölls för textilarbetskor i Skene 1938. 1942 startade Nordiska korrespondensinstitutet med Gregor Paulsson som initiativtagare kursen ”Möbler, bostad, inredning” med Elias Svedberg som författare av kursmaterialet.<sup>58</sup> Massan, också den bildade medelklassen, behöver guidning och instruktioner, är den underförstådda utgångspunkten.

1950-talet var husmorsprogrammens tid i Sveriges Radio. Cirka trehundra program sändes årligen.<sup>59</sup> Ett av dessa var serien Husmorskolan som i allmänhet gick på tisdagsmorgnar, mellan 8.15 och 9.00. Säsongen 1950–1951 handlade programmen om köpkunskap åtföljda av boken *Vi går och handlar*.<sup>60</sup> 1952–1953 var temat ”Vi och våra varor”. Men säsongen därefter, som här står i fokus, handlade alltså om heminredning.

De folkbildande ambitionerna under 1950-talet har av senare tider forskare beskrivits som paternalistiska. Avsikten var att bilda och att uppmotivera, att sprida god kultur, god smak och goda värderingar. I sina radioapparater kunde svenska folket höra experter som delgav de senaste rönen inom vetenskap och forskning på en rad olika samhällsområden. Radioprogrammen präglades också av ett konsensusperspektiv. Man undvek kontroversiella frågor och betonade gemensamma värdegrundar.<sup>61</sup> De utgör sälunda ett lämpligt källmaterial för en studie som söker efter den omarkerade normaliteten.

---

is modern; the people are slender. There is no friction in the pictures, for the bodies harmonize completely with the interiors and the robots. The effect is as much utopia as joke. ‘What makes for homeliness?’ *acceptera* had asked twenty years before, and had confidently replied that it was a home that ‘meets the needs of its residents’.<sup>57</sup> It was not reproduction furniture or romantic décor that made things comfortable, but rather a functionally designed home in keeping with the times. This was exactly what Gobi drew, but with a smile on her face.

The competition can be seen as an extension of the exhibitions and programmes intended to teach people how to furnish and maintain their homes properly—something the reform-minded had been intent on ever since Ellen Key’s day. The early twentieth-century ideal home exhibitions were joined in the late 1930s by home-making courses, designed to persuade people to set up and decorate their homes in keeping with the ideals of the new age. The first course was held for textile workers in the town of Skene in 1938. In 1942, Nordiska korrespondensinstitutet (the Nordic Correspondence Institute), at the prompting of Gregor Paulsson, began a course on ‘Furniture, home, interior design’, with course material written by Elias Svedberg.<sup>58</sup> The masses—which included the educated middle class—needed guidance and instruction: that was the implicit premise.

The 1950s was the age of housewives’ programmes on Swedish Radio. Approximately three hundred programmes were broadcast annually.<sup>59</sup> Among them was the ‘School for Housewives’ series, which generally was broadcast on Tuesday mornings between 8.15 and 9.00. For the 1950–1 season, all the programmes were about shopping, with the tie-in book *Vi går och handlar* (‘We go shopping’).<sup>60</sup> In 1952–3 the theme was ‘Vi och våra varor’ (‘We and our shopping’). But the season in between, the focus here, was about home furnishing and decoration.

The educational ambitions of the 1950s have in more recent years been described by researchers as having been paternalistic. The intention was to educate; to spread good culture, good taste, and good values. The Swedish people could hear experts on the radio discussing the latest advances in science and research across a whole range of social issues. The radio programmes also bore the stamp of consensus—they avoided controversial issues and emphasized shared values<sup>61</sup>—and are thus prime source material for a study looking at unremarked normality. However, to describe the programmes’ ethos as paternalistic risks making listeners appear more passive than they actually were. The pundits on the radio

Beskrivningen av programkulturen som paternalistisk riskerar emellertid att framställa lyssnarna som mer passiva än vad de i själva verket var. Experterna i radion må ha uppfattats som auktoriteter, men i omsättningen i det verkliga livet av vad de sagt var det lyssnarna som var den aktiva parten.

Målgruppen för boken *Det levande hemmet* var, av texten att döma, medelklasskvinnor. Heminredning var en kvinnlig domän och det var medelklassen som ansågs ha både medel och intresse att skapa moderna hem. Alla inredningsbilder i *Det levande hemmet* var tagna i verkliga hem, där ibland flera som kom till redaktionens kännedom genom den ovan nämnda tävlingen. På detta sätt återkopplades till lyssnarna, som görs till medskapare av det moderna hemmet och det moderna Sverige. Dessa autentiska hem kompletteras med föremålsbilder som möbelbranschen tillhandahållit. Det är produkter från välkända och i svensk designhistoria normgivande leverantörer som Carl Malmsten, Svenskt Tenn, Futura, Dux, Kooperativa, Karl Andersson & Söner, BodaFors, Karl Mathsson och Triva. Lågpriskedjan Epa representeras av ett rullbord i furu och förvaringsbackar som kan skjutas in under barnens säng. Alla möbler förefaller vara tillverkade i Sverige och alla representerade leverantörer är svenska. Det moderna hemmet byggs på nationell grund.

Att hemmet skulle vara ”levande” innebar bland annat att det skulle finnas utrymme för barnens lek, men också för de vuxnas – främst männen – hobbies. ”Husmödrarnas stora hobby är vävningen”, som dock av platsbrist sällan låter sig utföras i lägenheter. Arrhenius gör också en distinktion mellan hemtrevnad och hemtrivsel. Det förstnämnda ”är stillaståndets lugn och ro”, medan ”hemtrivseln är fruktbar – det är något som växer i den”.<sup>62</sup> Det moderna hemmet befinner sig sårunda i en ständig rörelse framåt. Det är med sin tid – en tid i ständig förändring – och knyts härigenom samman med hela det moderna projektet. Också hemmets invånare tycks i ständig aktivitet under dygnets vakna timmar. De leker, studerar, stickar, snickrar, städar och lagar mat. Möblerna är till för att ge bästa möjliga stöd till dessa aktiviteter. De är hygienska i betydelsen lättstäda, eftersom alla aktiviteter i hemmet riskerar att lämna spår efter sig. Vad som helt saknas i bildmaterialet är skrymslen och vrår för att avskilt ägna sig åt just ingenting. Det finns inga pösiga ottomaner, inga inneslutande länsfåtöljer. Det moderna livet levs i fullt dagsljus.

---

may have been perceived as authority figures, but, in translating what they said into action, it was the listeners who took the active part.

Judging by the text, the target audience for the book *Det levande hemmet* was middle-class women. Home furnishing was a female domain, and it was the middle class who were believed to have both the means and the interest to create modern homes. All the interior shots in *Det levande hemmet* were photographed in real homes, including several that came to the editors' attention in the competition. This audience feedback meant that listeners were the co-creators of the modern home and modern Sweden. The images of authentic homes were complemented by product photographs supplied by the manufacturers; products from well known and, in terms of Swedish design history, benchmark companies such as Carl Malmsten, Svenskt Tenn, Futura, Dux, Kooperativa, Karl Andersson & Söner, BodaFors, Karl Mathsson, and Triva. The low-price chain Epa was represented by a serving trolley in pine and under-bed storage boxes for children's rooms. All the furniture appears to have been manufactured in Sweden, and all the suppliers included were Swedish. The modern home was to be built on national foundations.

For a home to be ‘living’ meant that there was space for children to play, but also for the adults’—and mostly the husband’s—hobbies. ‘The housewife’s great hobby is weaving’, which for lack of space for the loom could rarely be undertaken in apartments. Arrhenius also made a distinction between *hemtrevnad*, homeliness, and *hemtrivsel*, home comfort: where homeliness was ‘the peace and quiet of idleness’, home comfort was ‘fruitful—there is something growing there’.<sup>62</sup> The modern home was thus in constant forward motion. It was of its time—a time of constant change—and thus was bound up with the broader modern project. It has to be said that Arrhenius seemed to expect the occupants of the modern home to be active every waking moment of the day. Studying, knitting, doing carpentry, cleaning, and cooking: the furniture was designed to be of the greatest possible assistance in the household’s activities. It was hygienic, in the sense of being easy to clean, since all activities in the home were likely to leave traces. What were completely missing from the illustrations were quiet corners where one could do absolutely nothing. No deep sofas to sink into, no comfortable armchairs. Modern life was to be lived to the full, in full daylight.

The fact that the competition was named ‘Home comfort’ is significant from a different perspective too. The ideals that inform Arrhenius’

---

Att ovan nämnda tävling fick rubriken ”Hemtrivsel” är signifikativt också ur ett annat perspektiv. De heminredningsideal som löper genom boken kan förstås som en halv reträtt från funktionalismen. 1940-talets krigsår präglades av en återgång till mer traditionella värden och former. Men, varnar bokens författare, det finns en risk att reaktionen går så långt att man ”riskerar att från den nya sakligheten hamna i den nya smaklösheten”. Det är viktigt att inte glömma bort ”det berättigade och bestående i funktionalismen – kravet på luft och ljus och utrymme.”<sup>63</sup> Lite annorlunda läst är detta ett krav på modernitet med moderation. Det är också ett försvar för svensk måtta och sans, för att inte okritiskt köpa den internationella modernismen, Bauhausestetiken, med stålörsmöbler som typiskt uttryck. ”Swedish sanity” hade varit den svenska designrörelsens internationella motto sedan slutet av 1930-talet.

Modernisterna hyste en antipati för hemmet.<sup>64</sup> Den moderna bostaden skulle vara lika maskinlikt effektiv som båtar och bilar, enligt den schweiziske arkitekten Le Corbusier. Pynt och dekoration jämfördes med brott av österrikaren Adolf Loos. Men liksom den svenska designens materialval och formspråk kan ses som en nationell moderation av den avantgardistiska, internationella modernismen, är också dess retorik anpassad till lokala förhållanden. Hemtrevnad må föra tankarna tillbaka till 1800-talets dammiga sallonger, men hemtrivsel måste få finnas i ett land som inte tillåter lika mycket utomhusliv som södra Europa.

Charles Baudelaires flanör, arktypen för den moderne mannen, skydde hemmet och förbannade de stunder han tvingades vistas inomhus.<sup>65</sup> Skribenterna bakom *acceptera* är mer ambivalenta. Å ena sidan framhålls, som visats ovan, friluftsaktiviteter som idrott, scouting och camping. Men å andra sidan, konstaterar författarna, lockar den nya tekniken den moderna människan att vara hemma: ”Bilen och filmen drar henne därifrån, radion håller henne kvar, den senare ersätter den avskaffade aftonlampan. En ännu större betydelse i den senare rikningen kommer måhända televisionen att få.”<sup>66</sup> Den nya tekniken ledde alltså till aktivitet inom hemmets väggar, exempelvis ett aktivt lyssnande på radioprogram som ”Husmorsskolan”. Genom såväl arkitektur som medier öppnades hemmet för världen.

Bilderna i *Det levande hemmet* är strukturerade efter en tänkt livscykel. Boken börjar med den enkla möbleringen i studentlyan, ”ett

---

book can be understood as a partial retreat from Modernism. The War years had seen a return to more traditional values and designs. But, she warned, there was a danger that the reaction would go so far that they would ‘risk jumping from the new objectivity into the new tastelessness’. It was important not to forget ‘all that was legitimate and permanent about Modernism—the demand for air and light and space’.<sup>63</sup> Read just a little differently, hers was a demand for modernity and moderation. It was also a defence of Swedish restraint and level-headedness, of the refusal to buy uncritically into the Bauhaus aesthetic of international modernism, with its emblematic tubular steel furniture. ‘Swedish sanity’ had been the Swedish design movement’s international slogan since the late 1930s.

The modernists were generally averse to the home.<sup>64</sup> The modern home ought to demonstrate the same machine-like efficiency as boats and cars, thought the Swiss architect Le Corbusier. Ornaments and decoration were equated with crimes by the Austrian Adolf Loos. However, much as Swedish design’s choice of materials and idiom can be seen as a tempering of avant-garde, international modernism, so its rhetoric was adapted to local conditions. Homeliness might bring to mind the dusty parlours of the nineteenth century, but home comfort was needed in a country that did not permit as much of an outdoor life as in southern Europe.

Charles Baudelaire’s *flâneur*, that archetype of the modern man, shunned home and cursed the hours he was forced to stay indoors.<sup>65</sup> The writers behind *acceptera* were more ambivalent. On the one hand, they did indeed advocate outdoor activities such as sports, scouting, and camping; but on the other, as the authors said, the new technologies tempted modern man to remain at home: ‘The car and the film drag him away, the radio keeps him at home, the latter replacing the discarded evening lamp. Television will perhaps be of even greater significance to the same effect.’<sup>66</sup> The new technology thus led to greater activity within the four walls of home, with active listening to radio series such as ‘School for Housewives’. Thanks to both architecture and the media, the home opened up to the world.

The pictures in *Det levande hemmet* are structured according to an imaginary life cycle. The book begins with the simple furnishings of a student flat, ‘a student marriage’.<sup>67</sup> Then follows ‘the newlyweds’ house dreams’, the ‘one-child family’, the ‘two-child family’, and the ‘multiple-child family’. Hardly surprisingly, it is strictly heteronormative, but also decidedly middle-classy.<sup>68</sup> And, naturally, it is tacitly understood to be white.

---

studentäktenskap".<sup>67</sup> Därefter följer "nygifta med villadröm", "familj med ett barn", "familj med två barn" och "mångbarnsfamiljen". Det är föga förvånande strängt heteronormativt, men också uttalat medelklassigt (ett begrepp från 1924).<sup>68</sup> Outtalat är det givetvis vitt.

I boken diskuteras olika rum och olika möbeltyper. Om flickrummet får läsaren veta att "flickors intresse för heminredning gör sig ofta gällande på ett tidigt stadium, och det är klokt att låta dem få vara med om att inreda sina egna rum..." På följande uppslag visas "det fullkomligt 'rättvisa' pojkrummet för två ungefärligen jämnåriga bröder", symmetriskt arrangerat med sängar, bokhyllor, läxbord och pinnmöbler. Flickor dekorererar, pojkar studerar. I ett rum för två tonårsdöttrar finns bilder av filmstjärnor på väggarna och en krukväxt i bokhyllan. På motstående sida avbildas ett rum som tillhör "en ung studerande". Även om den tillhörande texten i hög utsträckning diskuterar olika sängkonstruktioner – uppenbarligen ett ämne som lämpligen kan diskuteras i anslutning till ett manligt kodat rum – är fotografiet det första som visar utländska produkter. Mannen visar sig ha besökt Portugal och tagit med sig ett bord och två karmstolar hem, till synes utförda i mörkt trä med blommönstrad klädsel. Detta kombineras med "svenska standardmöbler", det vill säga möbler av blonda träslag.<sup>69</sup> Det råder ingen tvekan om att rummet är svenskt, det portugisiska inslaget bildar snarast en accent, ett tecken för modernt liv vid en tid när allt fler svenskar fick möjlighet att resa utomlands. Inredningen balanserar på den korrekta sparsmakade sidan av linjen som skiljer den från småborgerlighetens ackumulering av bric-à-brac.

Nästan samtliga bilder i boken är folktomma – de få undantagen visar lekande barn. De tonårsdöttrar, nyliga och tvåbarnsfamiljer som rummen bebos av måste sålunda tänkas. Möblerna blir indikatorer för var dessa brukar sitta, äta, arbeta och sova, men också för hur de ser ut. Den vanligaste möbeltypen är pinnstolen. Överhuvudtaget domineras det synliga träet på bekostnad av stoppade möbler. "Man ska inte låta sig duperas av mjuka sitsar och svällande former", upplyser texten.<sup>70</sup> De fåtöljer och soffor som finns med är förhållandevis strama i formen och reser sig över golvet på blonda ben. De flesta sofforna har lösa dynor för att underlätta renhållningen. Undantaget är några äldre emmasoffor. Dessa indikerar svensk tradition, tillsammans med trasmattor och golvur. De som

The book discusses different rooms and different types of furniture. When it comes to the girls' room, the reader is told that 'girls' interest in home furnishing is often evident at an early stage, and it is wise to let them be involved in decorating their own room.' The next spread shows 'the perfectly "fair" boys' room for two brothers of similar age', symmetrically arranged with beds, bookcases, desks, and wooden furniture. Girls decorate, boys study. In a room for two teenage daughters, there are pictures of film stars on the walls and a potted plant on the bookshelf. On the facing page is a room belonging to 'a young student'. Although the accompanying text is largely concerned with various bed designs—clearly an appropriate topic to discuss in conjunction with a male-coded room—the photograph is the first to show foreign products. The man turns out to have visited Portugal, and had brought home a table and two armchairs, apparently made of dark wood with flowery upholstery. This has been combined with the 'Swedish standard furniture', the furniture in blond wood.<sup>69</sup> There can be no doubt that the room is Swedish, as the Portuguese elements are more an accent than anything else; a sign of modern life at a time when more and more Swedes had the opportunity to travel abroad. The décor falls on the correct side of the line of good taste that separated off the petty bourgeoisie's accumulation of bric-à-brac.

Almost all of the rooms photographed for the book are deserted—the few exceptions show children playing—leaving the teenage daughters, newlyweds, and two-child families who inhabited them to be imagined by the reader. The furniture becomes an indication of where they usually sat, ate, worked, and slept, but also of what they looked like. The most common type of furniture is the wooden chair. In general, visible wood dominates at the expense of upholstered furniture ('Do not be taken in by soft seats and bulging forms', the text warns).<sup>70</sup> The armchairs and sofas that are included are relatively austere in form, and sit clear of the floor on blond legs. Most of the sofas have loose cushions to make cleaning easy, the exception being a few older easy chairs. These are the markers of Swedish tradition, along with rag rugs and grandfather clocks. The people who inhabit these rooms are modern, but they have not forgotten their history. They sit on their sofas and sleep in their beds, unless they have a sofa bed to save space of course. They want a bright home that is easy to clean, with only thin curtains at the windows.

bebor dessa rum är moderna, men de har inte glömt sin historia. De sitter i soffan och sover i sängen, om det inte är en bäddsoffa för att spara plats. De är måna om att ha det ljust och lättstädat, endast tunna gardiner inramar fönstren.

*Det levande hemmet* inleds med en av Carl Larssons ”soliga akvareller”, vilket ger anledning att återknyta till den inledande diskussionen i detta kapitel. Arrhenius skriver att Larssons bilder ”gav oss redan som barn ett bestående intryck av detta odefinierbara man vill kalla svensk hemtrevnad”. På samma sida visas också ett foto ”från ett svenskt konstnärshem” som sägs utstråla en liknande atmosfär. ”Vita, lätta möbler, ljusa och glada textilier och blommor i fönstren!”<sup>71</sup> Hur skulle då ett osvensk, otrevligt hem se ut? Det är förstås inget som tas upp i en skrift vars syfte är att verka förebildlig, men antitesen torde vara mörka, tunga möbler, orientaliska mattor och tjocka gardiner för fönstren, det vill säga det rådande heminredningsidealet före modernismen. Också detta ideal har Carl Larsson skildrat, nämligen i en akvarell från Pontus och Göthilda Fürstenbergs hem 1885.

Jonas Gavel har i en lyhörd och nyanserad närläsning av akvaren diskuterat den i förhållande till Pontus Fürstenbergs judiska börd. I akvarellens förgrund studerar Pontus Fürstenberg konst på papper med ”halvslutna ögon och ett leende spelande på läpparna [...] på en gång liksom kännande, smakande, luktande, lyssnande på och reflekterande över bilden”. I bakgrunden sitter Göthilda Fürstenberg, visuellt forbunden med sin man genom färg- och närhetsrelationer. Hon är i färd att porträtteras av Ernst Josephson, som tar ”ett knände danssteg för att fixera en detalj hos modellen”.<sup>72</sup> Mellan de tre svartklädda figurerna speglar sig Per Hasselbergs skulptur *Snöklackan* i Raphaël Collin’s monumental painting *Sommaren*. De bleka kvinnokropparna i målningen och Hasselbergs marmorvita flicka utgör en anslående visuell kontrast till de levandes klädda men också lite tunga kroppar. Skönheten är uttalat ung, feminin och vit i akvarellen.

Gestaltningen av Pontus Fürstenberg, med den framträdande näsan och de halvslutna ögonen, bär släktskap med tidens nidbilder av judar.<sup>73</sup> Det gör också sättet som Carl Larsson framställer Ernst Josephsson på, till synes mitt i ett nigande steg som påminner om det feminiseringande sätt som judar ofta framställdes på. Dragen är inte accentuerade – vilket förstås inte skulle ha varit möjligt i en bild som denna – men är ändå omöjliga att bortse från. Gavel sätter

Fig. 13

*Det levande hemmet* opens with one of Carl Larsson’s ‘sunny watercolours’, which harks back to the opening discussion of the present essay. Arrhenius wrote that Larsson’s pictures ‘gave us even as children a lasting impression of this indefinable thing called Swedish homeliness.’ The same page also has a photograph ‘of a Swedish artist’s home’ that is said to exude a similar atmosphere. ‘White, light furniture, bright, cheerful fabrics, and flowers in the windows!’<sup>71</sup> So what did an un-Swedish, un-homely home look like? Of course, there was nothing published that was consistent with a deterrent purpose, but presumably the antithesis would have been dark, heavy furniture, oriental rugs, and heavy curtains at the windows—in other words, the ideal décor before modernism. This ideal too was one Carl Larsson had portrayed, in a watercolour of Pontus and Göthilda Fürstenberg’s home in 1885.

Fig. 13 Jonas Gavel, in a sensitive and nuanced analysis of Larsson’s watercolour, discusses the matter of Pontus Fürstenberg’s Jewish descent. In foreground, Fürstenberg is studying some art on paper with ‘half-closed eyes and a smile playing on his lips ... at once sensing, tasting, smelling, listening to, and reflecting on the picture’. In the background sits Göthilda Fürstenberg, visually linked to her husband by colour and proximity. She is about to be drawn by Ernst Josephson, who is skipping forward to ‘correct some detail about the model’.<sup>72</sup> Between the three black-clad figures, Per Hasselberg’s sculpture *The Snowdrop* is reflected in Raphaël Collin’s monumental painting *Summer*. The pale women’s bodies of the painting and Hasselberg’s marble-white girl offer a striking visual contrast to the clothed, but also a slightly heavy, bodies of the living. Beauty in the watercolour is emphatically young, feminine, and white.

The portrayal of Pontus Fürstenberg, with prominent nose and half-closed eyes, has more than a little of the caricature Jew about it.<sup>73</sup> The same is true of the way Larsson has painted Ernst Josephson, caught apparently mid-stoop, in a pose reminiscent of the feminizing way that Jews were often pictured. These features are not accentuated—to do so would have been unthinkable in a picture like this—but are nevertheless impossible to ignore. Gavel sees them in the context of Larsson’s friendship with August Strindberg, who by this time was a pronounced and open anti-Semite. ‘Strindberg’s virulent attacks were launched on three fronts, against what might be called the wheedling, mercenary Jew, the aristocratic Jew, and the national Jew’, writes Gavel.<sup>74</sup> If Josephson is portrayed as the first type, Fürstenberg falls into the other two categories. The national

dem i samband med Larssons vänskap med August Strindberg som vid denna tid framträddes som uttalad antisemit. ”Strindbergs hätska angrepp skedde på tre fronter, mot vad som kan kallas den lismande krämarjuden, den aristokratiska juden och den nationelle juden”, skriver Gavel.<sup>74</sup> Om Josephsons gestaltas som den förstnämnda typen passar Fürstenberg in i de två andra kategorierna. Den nationella juden sökte assimilera sig i Sverige genom att visa intresse för svensk kultur. Fürstenbergs stöd till den svenska opponentgenerationen kan av illasinnade läsas som ett exempel på detta.

Carl Larsson var i hög grad inblandad då det Fürstenbergska hemmet överflyttades till Göteborgs Museum 1903. Uppenbarligen, skriver Hans-Olof Boström, ”fann Carl Larsson inredningen och dekoren i Fürstenbergska galleriet överlastad och brackig. Han själv hade ju i Sundborn tillsammans med hustrun Karin förverkligat ett enkelt och sparsmakat stilideal, som står i bjärt kontrast mot den *klunkehjemsstil* som präglade Fürstenbergs bostad och konstgalleri.”<sup>75</sup> Vid förflyttningen till Göteborgs Museum genomgick de Fürstenbergska miljöerna en vitifiering. Det mesta av bric-à-brac placeras i den nedre våningen, medan de tre överljussalarna fick en mer sparsam möbleering jämfört med hemmet vid Brunnsparken. Även en del av hemmets fasta dekor, som inte uppskattades av Carl Larsson, lämnades kvar.

Senare tiders omgörningar av det Fürstenbergska galleriet, som 1925 flyttades över till den nya konstmuseibyggnaden vid Götaplatsen, har fört det ännu längre bort från sitt ursprungliga utseende.<sup>76</sup> 1900-talets museihängningar har blivit alltmer utglesade, alltmer avskalade från möbler och dekorativa element och alltmer frikopplade från associationer till världen utanför konsten. Den dominande ideologin, ofta benämnd den vita kubens estetik, är att konstverken kommer bäst till sin rätt i neutralt utformade rum, utan några störande inslag i form av möbler eller prydnadsföremål som förankrar dem i en tid eller en samlares personliga smak.<sup>77</sup> Som ett led i detta målades på 1950-talet väggarna i det Fürstenbergska galleriet pärlgrå.<sup>78</sup> Även om de senare återfått sin röda färg har utglesningen av verk och reduktionen av möbler och prydnadsföremål neutraliserat hängningen. I senare tiders förändringar sammanfaller sålunda den vita kubens estetik med den vita kulturens estetik.

---

Jew sought to assimilate by showing an interest in Swedish culture. To a malicious mind, Fürstenberg's support of the Swedish Opponents could be read as an example of this.

Carl Larsson was heavily involved in the removal of the contents of the Fürstenberg's home to the Gothenburg Museum in 1903. Apparently, writes Hans-Olof Boström, ‘Carl Larsson found the furnishings and décor of the Fürstenberg Gallery over-ornamented and philistine. After all, at Sundborn he and his wife Karin had achieved a simple and sparse style, which stood in stark contrast to the Klunkehjem style that distinguished the Fürstenbergs' home and picture gallery.’<sup>75</sup> Upon their transfer to the Gothenburg Museum, the Fürstenbergs' possessions underwent a whitening. Most of the ornaments were relegated to the museum's lower floor, while the three top-lit galleries were furnished more sparsely than their home in Brunnsparken had been. Some of their home's permanent décor, which Carl Larsson had little time for, was even left behind.

The more recent rejiggings of the Fürstenberg Gallery, which in 1925 was moved across to the new museum building in Götaplatsen, have left it an even further cry from its original appearance.<sup>76</sup> Its nineteenth-century museum-style hangings have been increasingly thinned out, pared of furniture and decorative elements, and decoupled from its associations with the world beyond art. The dominant line, often referred to the aesthetic of the white cube, is that artworks appear at their best in neutrally appointed rooms, with no distracting elements in the shape of furniture or ornaments that might tie them to a particular date or a collector's personal taste.<sup>77</sup> This was the reason the walls of the Fürstenberg Gallery were painted pearl grey in the 1950s.<sup>78</sup> Although they have later regained their original red colour, the depopulation of the gallery and the reduction in the quantity of furniture and ornaments has neutralized the collection. In the more recent changes, a white cube aesthetic coincided with white culture's aesthetics.

1. Ivar Lo-Johansson, *Författaren*, Stockholm 1957, s. 5.
2. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, s. 135–136.
3. bell hooks, *Feminist Theory. From Margin to Centre*, London 2000, s. 56.
4. Minoo Alinia, "Invandraren, 'förrorten' och maktens rumsliga förankring. Berättelser om vardags-rasism", *Den segregerande integrationen. Om social sammanhållning och dess hinder*, SOU 2006:73, s. 63.
5. Jag har behandlat retoriken kring och den amerikanska receptionen av svensk design mer utförligt i: Jeff Werner, *Medelvägens estetik*, del 1–2, Hedemora/Möklinta 2008.
6. Ellen Key, *Skönhet i hemmet*, Stockholm 1899, s. 2.
7. Detta är resultatet av en förändring i alla Verdandi's småskrifter som skedde 1906. Innanför det gemensamma ramverket har varje nummer däremot en bild som anknyter till ämnet. Ofta är det reproduktioner av konstverk men det förekommer även fotografier och ritningar. Bilden på omslaget återkommer regelmässigt på den första textsidan i inläggen.
8. Ronny Ambjörnsson, *Ellen Key. En europeisk intellektuell*, Stockholm 2012, s. 370.
9. Ambjörnsson 2012, s. 371.
10. Ambjörnsson 2012, s. 371.
11. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Nationalmuseum, Stockholm 1992, s. 380–383.
12. Bjurström 1992, s. 127.
13. Key 1913, s. 35.
14. Ambjörnsson 2012, s. 437–438.
15. Carl Larsson, *Ett Hem*, (1899) Höganäs 1998, s. 2.
16. Larsson 1998, s. 4.
17. Gillian Naylor, "Hemkänsla och designreform. Det europeiska sammanhanget", *Carl och Karin Larsson. Skapare av ett svenskt ideal*, red. Michael Snodin och Elisabet Stavenow-Hidemark, Stockholm 1998, s. 80–81.
18. Ellen Key, *Skönhet i hemmet*, 5:e utgåvan, Stockholm 1913, s. 12.
19. Key 1913, s. 13.
20. Ambjörnsson 2012, s. 403.
21. Key 1913, s. 13–14.
22. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm 1919, s. 9.
23. Paulsson 1919, s. 45.
24. Paulsson 1919, s. 37.
25. Gregor Paulsson, *Swedish Contemporary Decorative Arts*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1927, s. 3.
26. Ambjörnsson 2012, s. 404.
27. Medelklassfamilj finns noterat från 1890, medelklassliv 1906 och medelklasshem 1931, www.saob.se, 2013-02-16.
28. Lena Johannesson, "Funkis utan hus. Om den grafiska funktionalismen och arbetarrörelsens publicistiska formspråk", i Lena Johannesson, Ulrika Kjellman, Birgitta Skarin Frykman, *Arbetarrörelse och arbetskultur. Bild och självbild*, Stockholm 2007, s. 240.
29. Anders Åman, "Om acceptera – efterskrift till 1980 års upplaga", *acceptera*, red. Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl och Uno Åhrén, Stockholm 1980, s. 203.
30. *acceptera* 1980, s. 3.
31. Synen på massan i *acceptera* diskuteras av Johannesson 2007, s. 323–326.
32. Jeff Werner, "Nils Nilsson, individen och kollektivet", *Fram trärder arbetaren. Arbetarkonst och industri-samhällets bilder i Norden*, red. Kjersti Bosdotter och Maths Isaacson, Stockholm 2009, s. 210–215.
33. *acceptera* 1980, s. 9.
34. *acceptera* 1980, s. 155. Anders Åman förmodar att det är Gunnar Asplund, arkitekten bakom stadsbiblioteket, som står för formuleringen. Åman 1980, s. 201.
35. *acceptera* 1980, s. 154.
36. "en ny människotyp", *acceptera* 1980, s. 21.
37. Lena Johannesson, "Demokratins symbolrum. Bild och självbild", *Demokratins estetik*, red. Erik Amnå och Lena Johannesson, SOU 1999:129, s. 21–22.
38. Åman 1980, s. 203.

## NOTES

1. Ivar Lo-Johansson, *Författaren*, Stockholm 1957, p. 5.
2. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, Hägersten 2011, pp. 135–136.
3. bell hooks, *Feminist Theory: From Margin to Centre*, London 2000, p. 56.
4. Minoo Alinia, "Invandraren, 'förrorten' och maktens rumsliga förankring: Berättelser om vardagsrasism", *Den segregerande integrationen: Om social sammanhållning och dess hinder*, SOU 2006:73, p. 63.
5. I have considered the rhetoric and the American reception of Swedish design in greater detail in Jeff Werner, *Medelvägens estetik*, 2 vols., Hedemora/Möklinta 2008.
6. Ellen Key, *Skönhet i hemmet*, Stockholm 1899, p. 2.
7. This resulted from a change to all Verdandi's pamphlets in 1905, after which point each issue had a picture that related to the topic. Often, they were reproductions of artworks, but there were also photographs and drawings. The cover picture is frequently repeated at the head of the first article.
8. Ronny Ambjörnsson, *Ellen Key: En europeisk intellektuell*, Stockholm 2012, p. 370.
9. Ambjörnsson 2012, p. 371.
10. Ambjörnsson 2012, p. 371.
11. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Stockholm 1992, pp. 380–383.
12. Bjurström 1992, p. 127.
13. Ellen Key, *Skönhet i hemmet*, 5<sup>th</sup> edn., Stockholm 1913, p. 35.
14. Ambjörnsson 2012, pp. 437–438.
15. Carl Larsson, *Ett Hem* (1899), Höganäs 1998, p. 2.
16. Larsson 1998, p. 4.
17. Gillian Naylor, 'Hemkänsla och designreform: Det europeiska sammanhanget', in *Carl och Karin Larsson: Skapare av ett svenskt ideal*, eds. Michael Snodin and Elisabet Stavenow-Hidemark, Stockholm 1998, pp. 80–81.
18. Key 1913, p. 12. Here and hereafter all translations are my own. There are English translations of Ellen Key's and Gregor Paulsson's essays in their entirety in: *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, eds. Lucy Creagh, Helena Kåberg, and Barbara Miller Laune, New York 2008.
19. Key 1913, p. 13.
20. Ambjörnsson 2012, p. 403.
21. Key 1913, pp. 13–14.
22. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm 1919, p. 9.
23. Paulsson 1919, p. 45.
24. Paulsson 1919, p. 37.
25. Gregor Paulsson, *Swedish Contemporary Decorative Arts*, New York 1927, p. 3.
26. Ambjörnsson 2012, p. 404.
27. The Swedish for 'middle-class family' is known from 1890, 'middle-class life' from 1906, and 'middle-class home' from 1931 (www.saob.se, accessed 16 February 2013).
28. Lena Johannesson, 'Funkis utan hus: Om den grafiska funktionalismen och arbetarrörelsens publicistiska formspråk', in *Arbetarrörelse och arbetskultur: Bild och självbild*, eds. Lena Johannesson, Ulrika Kjellman, and Birgitta Skarin Frykman, Stockholm 2007, p. 240.
29. Anders Åman, 'Om *acceptera* – efterskrift till 1980 års upplaga', in *acceptera*, eds. Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl and Uno Åhrén, Stockholm 1980, p. 203.
30. *acceptera* 1980, p. 3.
31. The view of the masses taken in *acceptera* is discussed in Johannesson 2007, pp. 323–326.

39. Amerikansk tillverkad *Swedish Modern* diskuteras mer utförligt på svenska i Werner 2008 del 1, s. 367–389, och på engelska i Jeff Werner, "What was so Swedish about Swedish Modern Anyway?", *Mind and Matter – Selected papers of Nordik 2009 Conference for Art Historians*, red. Johanna Vakkari, Helsingfors 2010, s. 254–261.
40. "every designer who went to the Paris Exposition [1937], or to Sweden last season with a weather eye out for new influences, came back bursting with inspiration and enthusiasm for the things Sweden was doing with the modern theme". "Swedish Modern", *House and Garden* vol. 73, februari 1938, s. 50.
41. *House and Garden* vol. 73, februari 1938, s. 53.
42. G A Berg, "What is Swedish Modern?", *American Home* vol. 22, juli 1939, s. 22.
43. Kaj Anderson, "Nya standardmöbler. Betydelsefulla experiment på tre olika håll visa strävanden mot enkla, klasslösa, vackra standardmöbler", *Form* vol. 35 1939, s. 151.
44. Josef Frank, "Rum och inredning", *Form* vol. 30, 1934, s. 217–225.
45. Hedvig Hedqvist, *1900–2002. Svensk Form internationell design*, Stockholm 2002, s. 68. SAR står för Sveriges Arkitekter.
46. Kristina Wängberg-Eriksson, "Inredningskonstnären", *Estrid Ericson. Orkidé i vinterlandet*, red. Monica Boman, Stockholm 2000, s. 104.
47. Margareta Lindahl Åkerman, "Ett arbetsliv", i Boman 2000, s. 51.
48. Kerstin Wickman, *Orrefors. Ett hundra år av svensk glaskonst*, vol. 1, Stockholm 1998, s. 210.
49. Eva Rudberg, "Den tidiga funktionalismen, 1930–40", *Att bygga ett land*, red. Claes Caldenby, Stockholm 1998, s. 92.
50. Katarina Mattsson, "Genus och vithet i den intersektionella vändningen", *Tidskrift för genustvetenskap* nr 1–2 2010, s. 10–11.
51. Mark Ian Jones, *On the Periphery. An Examination of Mid-Twentieth Century Swedish Design and the Reception of Vickie Lindstrand*, diss. University of New South Wales 2011, Sydney 2011, s. 265–266.
52. Jones 2011, s. 269–270.
53. Werner 2009.
54. Lilly Arrhenius, *Det levande hemmet*, Stockholm 1951, s. 5.
55. "Hemtrivsel. Stor pristävling", *Röster i radio* nr 1 1951, s. 3.
56. Per Wirtén, *Där jag kommer från. Kriget mot förorten*, Stockholm 2010, s. 250.
57. acceptera 1980, s. 97.
58. Wickman 1998, s. 214.
59. Ulla B Abrahamsson, *I allmänhetens tjänst. Faktaprogram i radio och television 1955–1995*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige, skrift 11, Stockholm 1999, s. 173.
60. *Vi går och handlar. Köpkunskap för hem och familj. Handbok till Husmorsskolan i radio*, Stockholm 1950.
61. Abrahamsson 1999, s. 15.
62. Arrhenius 1951, s. 16–17.
63. Arrhenius 1951, s. 19. Den nya sakligheten användes som beteckning för modernistisk arkitektur och design.
64. *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, red. Christopher Reed, New York 1996.
65. Reed 1996, s. 8.
66. acceptera 1980, s. 34.
67. Arrhenius 1951, s. 22.
68. "En högst aldaglig och medelklassig sängkammare", *Svenska Dagbladet* 1924-08-23.
69. Arrhenius 1951, s. 45–49.
70. Arrhenius 1951, s. 87.
71. Arrhenius 1951, s. 21.
72. Jonas Gavel, "Carl Larsson och Pontus Fürstenberg", *Carl Larsson*, red. Torsten Gunnarsson, Nationalmuseum, Stockholm 1992, s. 250.
73. Ett omfattande jämförelsematerial och en ingående diskussion finns i Lars M Andersson, *En jude är en jude är en jude. Representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930*, diss. Lunds universitet 2000, Lund 2000.
74. Gavel 1992, s. 250.
75. Hans-Olof Boström, "Fürstenbergska galleriet", *Skiascope 5. Fädda och försämda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, Göteborg 2012, s. 248. Klunketiden är en i Danmark populär benämning på historicismen under 1870- till 1890-talet.

32. Jeff Werner, 'Nils Nilsson, individen och kollektivet', *Fram träder arbetaren: Arbetarkonst och industriens hällets bilder i Norden*, eds. Kjersti Bosdotter och Maths Isacson, Stockholm 2009, pp. 210–215.
33. acceptera 1980, p. 9.
34. acceptera 1980, p. 155. Anders Åman (1980, p. 201) suggests it was Gunnar Asplund, the architect who designed the library, who was responsible for this wording.
35. acceptera 1980, p. 154.
36. 'en ny människotyp', acceptera 1980, p. 21.
37. Lena Johannesson, 'Demokratins symbolrum: Bild och självbild', in *Demokratins estetik*, eds. Erik Amnå och Lena Johannesson, SOU 1999:129, pp. 21–22.
38. Åman 1980, p. 203.
39. American-made Swedish Modern design is discussed at greater length in Werner 2008, pp. 367–389 (in Swedish) and in Jeff Werner, 'What was so Swedish about Swedish Modern Anyway?', *Mind and Matter – Selected papers of Nordik 2009 Conference for Art Historians*, eds. Johanna Vakkari, Helsinki 2010, pp. 254–261 (in English).
40. 'Swedish Modern', *House and Garden* 73 February 1938, p. 50.
41. *House and Garden* 73 February 1938, p. 53.
42. G. A. Berg, 'What is Swedish Modern?', *American Home* 22 July 1939, p. 22.
43. Kaj Anderson, 'Nya standardmöbler: Betydelsefulla experiment på tre olika håll visa strävanden mot enkla, klasslösa, vackra standardmöbler', *Form* vol. 35 1939, p. 151. Aby was presumably a line of furniture.
44. Josef Frank, 'Rum och inredning', *Form* 30 1934, pp. 217–225.
45. Hedvig Hedqvist, *1900–2002. Svensk Form internationell design*, Stockholm 2002, p. 68. SAR is Sveriges Arkitekter (the Swedish Association of Architects).
46. Kristina Wängberg-Eriksson, 'Inredningskonstnären', in *Estrid Ericson: Orkidé i vinterlandet*, ed. Monica Boman, Stockholm 2000, p. 104.
47. Margareta Lindahl Åkerman, 'Ett arbetsliv', i Boman 2000, p. 51.
48. Kerstin Wickman, *Orrefors. Ett hundra år av svensk glaskonst*, Stockholm 1998, p. 210.
49. Eva Rudberg, 'Den tidiga funktionalismen, 1930–40', in *Att bygga ett land*, ed. Claes Caldenby, Stockholm 1998, s. 92.
50. Katarina Mattsson, 'Genus och vithet i den intersektionella vändningen', *Tidskrift för genustvetenskap* no. 1–2 2010, pp. 10–11.
51. Mark Ian Jones, *On the Periphery. An Examination of Mid-Twentieth Century Swedish Design and the Reception of Vickie Lindstrand*, diss. University of New South Wales, Sydney 2011, pp. 265–266.
52. Jones 2011, pp. 269–270.
53. Werner 2009.
54. Lilly Arrhenius, *Det levande hemmet*, Stockholm 1951, p. 5.
55. 'Hemtrivsel. Stor pristävling', *Röster i radio* no. 1 1951, p. 3.
56. Per Wirtén, *Där jag kommer från: Kriget mot förorten*, Stockholm 2010, p. 250.
57. acceptera 1980, p. 97.
58. Wickman 1998, p. 214.
59. Ulla B. Abrahamsson, *I allmänhetens tjänst. Faktaprogram i radio och television 1955–1995*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige 11, Stockholm 1999, p. 173.
60. *Vi går och handlar. Köpkunskap för hem och familj. Handbok till Husmorsskolan i radio*, Stockholm 1950.
61. Abrahamsson 1999, p. 15.
62. Arrhenius 1951, pp. 16–17.
63. Arrhenius 1951, p. 19. The 'new objectivity' was a term used of Modernist architecture and design.
64. *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, ed. Christopher Reed, New York 1996.

76. Boström 2012, s. 268–293.
77. Jeff Werner, "Häng dom högt", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 58–231. Jeff Werner, "Samlingar och samlande", *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012, s. 52.
78. Hans-Olof Boström, "Fürstenbergska galleriet", *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012, s. 240; Alfred Westholm, "Konstmuseet", *Göteborgs Museum. Årstryck 1951–1952*, Göteborg 1952, s. 213.

- 
65. Reed 1996, p. 8.
66. *acceptera* 1980, p. 34.
67. Arrhenius 1951, p. 22.
68. The term 'middle-classy' dates from 1926, the Swedish equivalent dates from two years before ('En högst alldaglig och medelklassig sängkammare', *Svenska Dagbladet* 23 August 1924).
69. Arrhenius 1951, pp. 45–49.
70. Arrhenius 1951, p. 87.
71. Arrhenius 1951, p. 21.
72. Jonas Gavel, 'Carl Larsson och Pontus Fürstenberg', *Carl Larsson*, ed. Torsten Gunnarsson, Stockholm 1992, p. 250.
73. For extensive sources and a detailed discussion, see: Lars M. Andersson, *En jude är en jude är en jude: Representationer av 'juden' i svensk skämtpress omkring 1900–1930*, diss. Lund University, Lund 2000.
74. Gavel 1992, p. 250.
75. Hans-Olof Boström, 'Fürstenbergska galleriet', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Gothenburg 2012, p. 248. *Klunketiden* is a popular Danish term for the historicism of the 1870s to 1890s.
76. Boström 2012, pp. 268–293.
77. Jeff Werner, 'Häng dom högt', in *Skiascope 1: Permanent Hangings–Temporary Exhibitions – On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Gothenburg 2009, pp. 59–231; Jeff Werner, 'Collections and collecting', in *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Gothenburg 2012, p. 53.
78. Hans-Olof Boström, 'The Fürstenberg Gallery', in *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Gothenburg 2012, pp. 269–293; Alfred Westholm, 'Konstmuseet', *Göteborgs Museum: Årstryck 1951–1952*, Gothenburg 1952, p. 213.



Fig. 38

Jens S Jensen, svensk f. 1946, *Utsikt över Hammarkullen*, ur *Hammarkullen*, 1974, fotografi, 30 x 40 cm, Hasselbladstiftelsen, inköpt.

Jens S. Jensen, Swedish b. 1946, *View over Hammarkullen*, from *Hammarkullen*, 1974, photograph, 30 x 40 cm, Hasselblad Foundation, purchase.



Fig. 39

Jens S Jensen, svensk f. 1946, *Entrévestibulen är en samlingsplats*, ur *Hammarkullen*, 1974, fotografi, 30 x 40 cm, Hasselbladstiftelsen, inköpt.

Jens S. Jensen, Swedish b. 1946, *The Entrance Vestibule Is a Meeting Place*, from *Hammarkullen*, 1974, photograph, 30 x 40 cm, Hasselblad Foundation, purchase.

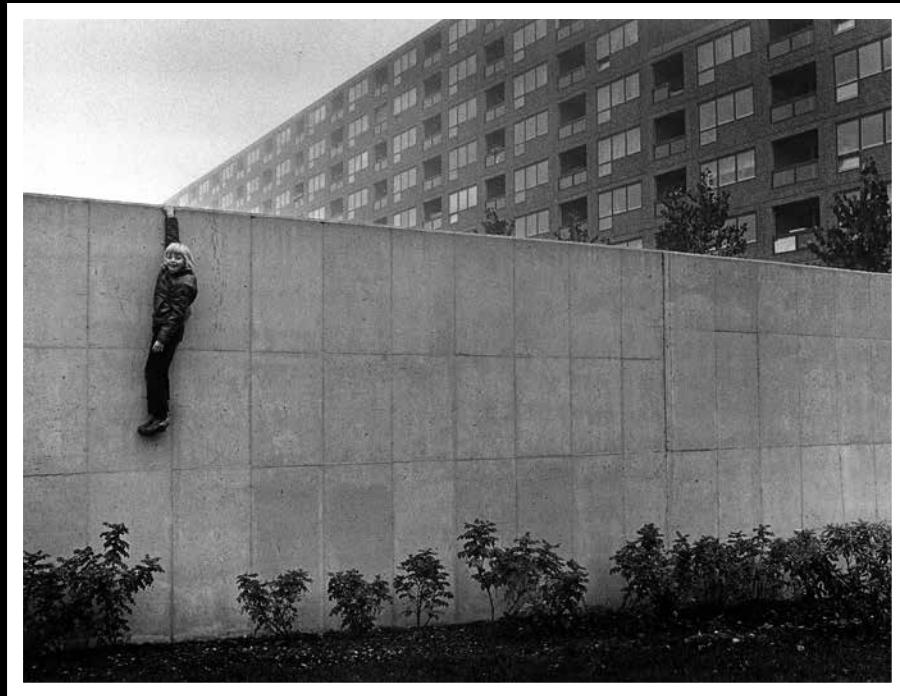


Fig. 40

Jens S. Jensen, svensk f. 1946, *Fotografera mig*, ur *Hammarkullen*, 1974, fotografi, 30 x 40 cm, Hasselbladstiftelsen, inköpt.

Jens S. Jensen, Swedish b. 1946, *Take a Picture of Me*, from *Hammarkullen*, 1974, photograph, 30 x 40 cm, Hasselblad Foundation, purchase.



Fig. 41

Stillbild från tv-serien *Hammarkullen*, skapad av Peter Birro, Giraffilm AB, SVT Drama 1997.

Still from the TV series *Hammarkullen*, created by Peter Birro, Giraffilm AB, SVT Drama 1997.

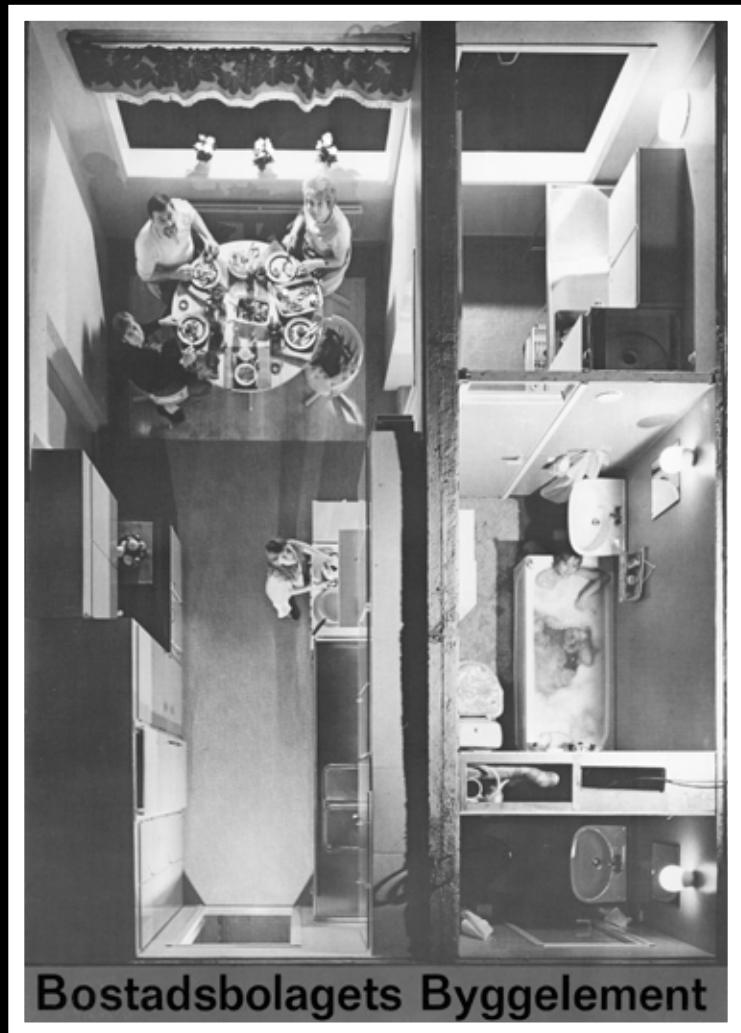


Fig. 42

Omslag till broschyren *Bostadsbolagets Byggelement*, odat, Göteborgs stads bostadsaktiebolag, Regionarkivet Vänersborg.

*Bostadsbolagets Byggelement*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag undated brochure, cover, Vänersborg Regional Archive.

Fig. 43

Fotografi från Elementfabriken i Linnarhult, odat, Bostadsbolagets Byggelement, Regionarkivet Vänersborg.

Photography from the Element factory in Linnarhult, undated, Bostadsbolagets Byggelement, Regional archive in Vänersborg.



Fig. 44

Radhus ur Bostadsbolaget årsredovisning 1997.

Terraced housing from Bostadsbolaget's annual report, 1997.



Trångboddheten var ett återkommande tema i *Det levande hemmet* (1951) som undersöktes i föregående kapitel. Trots ett intensifierat bostadsbyggande under 1950-talet – 45 procent av alla göteborgare bodde 1960 i hus uppförda efter kriget – var 40 procent av alla lägenheter i Göteborg på ett rum och kök eller mindre. Nästan hälften hade inte eget badrum.<sup>1</sup> Bostadsfrågan debatterades flitigt också på nationell nivå. På den socialdemokratiska partikongressen 1964 antogs målsättningen att bygga en miljon bostäder på tio år, en handlingsinriktning som bekräftades med följande års statsbudget. Genomförandet låg till stor del på kommunerna som efter kommunreformen 1952 fått större befogenheter. Statens insats låg huvudsakligen i att erbjuda fördelaktiga lån. För att lyckas handlade det om att få till ett rationellt byggande, ofta i nyanlagda förorter. Städernas centrala delar uppfattades som nedslitna, omoderna och smutsiga. På jungfrulig mark kunde allt göras rätt från början, från trafikseparation till lägenheternas planform.

Bilden som har etablerats av miljonprogrammets arkitektur är av höga skivhus byggda i betong. I själva verket var hälften av bostäderna som uppfördes under perioden småhus, som villor, parhus och radhus. Bland flerfamiljshusen har bara en fjärdedel sex eller fler våningar. Stommarna var oftast av betong men fasadmaterialet varierar. I Stockholm blev puts vanligt. Även tegel är flitigt förekommande.



Overcrowding was a recurring theme in *Det levande hemmet* (1951, ‘The living home’), the book examined in the previous essay. Despite the intensified construction of housing in the 1950s—45 per cent of all people in Gothenburg in 1960 lived in houses built after the War—40 per cent of all flats in Gothenburg were one room and a kitchen, or smaller. Almost half did not have their own bathroom.<sup>1</sup> The housing issue was much debated at the national level too. The Social Democratic Party congress in 1964 adopted the goal to build one million homes within ten years, a course of action that was confirmed in the following year’s government budget. Its implementation was largely left to municipalities, which after the municipal reform of 1952 had greater powers. The state’s contribution came mainly in the shape of favourable loans. Success would depend on rational constructions, often in newly built suburbs. City centres were thought to be run down, out-dated, and dirty. On greenfield sites everything could be done properly from the start, from traffic separation to the layout of the individual flats.

Say ‘Million Programme’, as it came to be known, and the architecture most people think of is concrete blocks of flats. Yet, in fact, half the homes built during the period were single-occupancy houses—detached, semi-detached, and terraced. Of the blocks of flats, only a quarter had six or more storeys. The shell of the buildings was usually made of concrete, but facade materials varied. In Stockholm, plaster was usual. Brick was also widely used. But the picture engraved on the collective memory, particularly in Gothenburg, is of facades made up of precast concrete units, with exposed concrete aggregate finished with brownish-grey pebbledash.

Men den bild som etsat sig fast, i synnerhet i Göteborg, är fasader av betongelement med frilagd ballast av brungrå sjösten.

Stadsplanerna för de nya förorterna var utformade för största möjliga effektivitet vid byggandet. Placeringen av husen földe lyftkranarnas körbanor. Men det fanns också en idé om säkra och effektiva kommunikationer för de boende. Olika trafikslag separerades.<sup>2</sup> Medan gårdarna mellan husen reserverades för fotgängare och cyklister anlades mattor av parkeringsplatser runt dessa områden med hus. Förorterna blev rena sovstäder, med få arbetsplatser och lite service. ”Tensta, Rinkeby, Hallunda, Botkyrka i Storstockholm, Bergsjön, Gårdsten, Hammarkullen i Göteborg, Rosengård, Kroksbäck, Holma i Malmö blev till idealtypiska monument över sin tid och ett program som ideologiskt havererade redan 1968 men fortsatte av bara farten”, skriver Claes Caldenby.<sup>3</sup>

I detta kapitel ska ett av dessa miljonprogramsområden studeras ur vithetsperspektiv: Hammarkullen i nordöstra utkanten av Göteborg. Sannolikt hade en undersökning av något av de andra av dessa miljonprogramsområden gett liknande resultat. Skälen till att Hammarkullen valts är huvudsakligen två: dels finns en omfattande visuell kulturproduktion om Hammarkullen, dels är det den förort där jag själv växte upp. Det är bland annat erfarenheter därifrån som gjort mig till den jag är och som fått mig att skriva denna text.

I föregående kapitel har den vita, omärkta positionen undersökts ur en rad olika synvinklar. I dagens Hammarkullen är den vita kroppen synlig. I de mångfärgade miljöer som många miljonprogramsområden blivit är vit en hudfärg bland andra. Men för den som är van att gå omärkt genom livet är upplevelsen av att få sin färg synlig gjord påtaglig.

I början av 1960-talet, när denna undersökning tar sin början, var förort en neutral benämning på kommuner runt storstäderna, med egna centra, men som befann sig i en stark interaktion med storstaden. Det gäller också Angered som Hammarkullen tillhör. Det fanns ett centrum med affärer och företag i Agnesberg, liksom några trevåningshus.

---

City plans were drawn up to achieve maximum efficiency in construction. The location of the houses was determined the access for mobile cranes. But there was also the notion of safe and efficient transportation for the residents. Different types of traffic were separated.<sup>2</sup> While the courtyards between the buildings were reserved for pedestrians and cyclists, bands of parking spaces were laid around the estates with houses. The suburbs became clean dormitory towns, with few jobs and little in the way of services. ‘Tensta, Rinkeby, Hallunda, and Botkyrka in Greater Stockholm, Bergsjön, Gårdsten, and Hammarkullen in Gothenburg, Rosengård, Kroksbäck, and Holma in Malmö became typical monuments to a time and a programme that ideologically was a wreck in 1968, but continued under its own momentum’, writes Claes Caldenby.<sup>3</sup>

In this essay, one of those Million Programme estates will be studied from a whiteness perspective: Hammarkullen, on the north-eastern outskirts of Gothenburg. Probably, an investigation of any of the other Million Programme projects would have yielded similar results. The reasons for choosing Hammarkullen are twofold: there is a thriving visual culture that depicts Hammarkullen, and it was the suburb where I grew up. Those experiences made me who I am and prompted me to write this text.

In the previous essay, the white, unremarked position was examined from a variety of angles. In today’s Hammarkullen, the white body is most definitely visible. In the diverse environments that many of the Million Programme estates have become, white is one colour among many. But for those who are used to going through life unnoticed for that reason, the experience of having their colour made visible is unmistakable.

In the early 1960s, when this study begins, a suburb was a neutral term for the satellite municipalities around the major conurbations; each had its own centre, but existed in a strong symbiosis with its parent city. This was the case with Angered, of which Hammarkullen is a part. There was a town centre with shops and businesses in Agnesberg, as well as some three-storey buildings.

1962–1963 hade Göteborgs kommun genom bulvaner köpt upp mark i den norra grannkommunen Angered. Generalplanen från 1968 räknade med att det skulle bo 150 000 invånare i den nya stadsdelen, varav 75 procent också skulle arbeta där. Det planerades för vägar, minst en ny bro till Hisingen, järnväg samt kommersiella och kulturella verksamheter. I de mest storstilade planerna förväntades Angered bli ett andra centrum i ett växande Göteborg som år 2000 förväntades ha 1 miljon invånare.

I teveprogrammet *I förbifarten* 1963 beskrivs Göteborgs expansionsplaner. Industrin gick på högvarv och efterfrågan på arbetskraft var stor. Samma år invigdes Götaverkens nya varv i Arendal, Volvo hade byggt en ny produktionsanläggning i Torslanda, SKF expanderade i Gamlestaden och den nya Skandiahamnen var under planläggning. Genom införlivandet med Torslanda, Tuve, Säve, Angered och Bergum skulle stadens yta öka med 156 procent och därmed bli större än Stockholm. Även om ingen ansvarig politiker eller tjänsteman vill tillstå att man tävlar med huvudstaden vittnar tevereporterns slutord om de drömmar som fanns: "Göteborg. Ska det bli Sveriges största stad? Kanske. Kanske inte. En sak är i alla fall säker. Den slipper att gå samma öde till mötes som alltför många andra storstäder. Den förslummas inte. Den kvävs inte av sina förorter."<sup>4</sup> Skräckscenariet var ännu vid denna tid innerstadens förslumning och död. Förrorten stod som en symbol för framtiden.

I Angered kunde man bygga utan att inkräkta på flygets, varvens eller Volvos expansionsplaner på Hisingen. Det gav möjlighet att uppföra bostäder i en sund miljö. Även om det också planerades för industrier i den nya stadsdelen skulle dessa ligga separat från bostadsområdena. Det fanns gott om bevarade grönytor och de boende kunde röra sig på gång- och cykelbanor skilda från biltrafiken. Stora delar av Vättefjällsområdet sparades för fritidsändamål. Där finns, skriver Bostadsbolaget i en broschyr 1967, "förutsättningar för trevliga promenadstråk och sjöarna skall kunna utnyttjas för bad, fiske, båtsport och vintertid för skridskoåkning".<sup>5</sup> Det var alltså bilden av

In 1962–1963, Gothenburg Municipality used frontmen to buy up land in the neighbouring municipality of Angered, to the north-east of the city. The city's comprehensive plan of 1968 reckoned that there would be 150,000 residents in the new district, of whom 75 per cent would also work there. Roads were planned, at least one new bridge to Hisingen to the west, a railway, and commercial and cultural ventures. In the most grandiose plans, Angered was to have become a second centre in a growing Gothenburg, which was expected to have 1 million inhabitants by 2000.

In the television programme *I förbifarten* ('In passing') in 1963, Gothenburg's planned expansion was described. Industry was booming and the demand for labour was considerable. That same year, the ship-builders Götaverken opened a new yard in Arendal, Volvo built a new production plant in Torslanda, the bearing manufacturer SKF expanded in Gamlestaden, and a new harbour, Skandiahamnen, was being planning. By incorporating Torslanda, Tuve, Säve, Angered, and Bergum, the city would increase by 156 per cent in size, leaving Gothenburg larger than Stockholm. While no responsible politician or official was prepared to admit that they were competing with the capital, the television reporter's closing remarks are testimony enough to the dreams they were entertaining: 'Gothenburg. Should it become Sweden's largest city? Perhaps. Perhaps not. One thing is certain, at any rate. It will not have to meet the same fate of all too many other big cities. It is not turning into a slum. It is not being suffocated by its suburbs.'<sup>4</sup> The nightmare scenario even back then was that the city centre would degenerate into slum and die. The suburb was a symbol of the future.

It was going to be possible to build in Angered without encroaching on the planned expansion of the aviation industry, shipyards, or Volvo across the valley on Hisingen. There was the opportunity to build homes in a healthy environment. Although there were plans to have industry in the new district, it was going to be separate from the residential areas. Plenty of green space would be retained, and residents would be able to move about on footpaths and bicycle lanes, separate from motor traffic. Large parts of the Vättefjäll area, the hills above Angered, were set aside for recreational purposes. As Bostadsbolaget (the Municipal Housing

ett aktivt bruk av naturen som målades upp, i linje med den tradition som utvecklades i Sverige kring sekelskiftet 1900.

I *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1962 beskriver en av Göteborgs starka män, kommunalrådet och ordföranden för Göteborgs arbetarkommun Torsten Henriksson (S) att avsikten är att i Angered bygga en av Västsveriges vackraste städer: ”Området kommer förmödligt att bli den jämt Brasiliens nya huvudstad Brasilia största nyplanerade staden i världen.” På första sidan sätter tidningen Henriksson som pendang till Gustav II Adolf när han utbrister ”Här ska staden ligga!!!” En tredje bild visar lantbrukare F Ljungberg som tittar ut över det böljande jordbrukslandskapet som snart ska bli stad.<sup>6</sup> Henriksson var medveten om den kritik som riktats mot nya förorter, inte minst i Stockholm, men anser att misslyckandena berodde på tidsnöd. I Göteborg fanns tid att göra rätt. Associationen till Brasilia är givetvis ett uttryck för modernitet. Den nyanlagda brasilianska huvudstaden stod som en symbol för framtidsoptimism. Tankegången var också ett uttryck för internationella ambitioner. Nationell isolering stod inte högt i kurs med andra världskriget i färskt minne.

Henrikssons uttalande om att det fanns tid att göra rätt motsägs av verkligheten. Såväl planeringen som byggnadsarbetena började i högt tempo redan före införlivningen av Angered med Göteborg. Sedan markköpen offentliggjorts 1962 hade de båda kommunerna samarbetat. Kartläggnings- och planeringsarbetet för den nya ”staden” inleddes redan på hösten 1962 och de första gatuarbetena startade hösten 1965.<sup>7</sup> Eftersom Stadsbyggnadskontoret saknade resurser att ta hand den gigantiska uppgiften togs externa konsulter som Allmänna Ingenjörsbyrån och Vattenbyggnadsbyrån in, ett i sig inte ovanligt förfarande.<sup>8</sup>

Kritiska röster om de nya förorterna började höras redan före miljonprogrammets införande. Per Svensson noterar ett par artiklar redan kring 1962 som uttrycker kritik mot de nya förorterna i Stockholm.<sup>9</sup> Detsamma gäller Göteborg. Stockholmare, advokat Tor Lindgren hävdade i *Göteborgs-Posten* 1962 att göteborgarna inte vill ”ha ett Angereds Manhattan eller ett Grönköpings Brasilia”.<sup>10</sup> Men han talade för döva öron. Framtidsoptimismen var ännu stor. Det första spadtaget i Hjällbo den 29 augusti 1966 – som alltså togs före det att Angered blivit en del av Göteborg – beskrivs i *Göteborgs-Posten* som ett historiskt ögonblick i det största byggområdet i Europa.<sup>11</sup>

---

Corporation) said in a pamphlet in 1967, there was every prospect of ‘pleasant paths and lakes to be used for swimming, fishing, and boating, and in winter for ice skating’.<sup>5</sup> The image painted was very much one of the active use of Nature, in line with the tradition that had developed in Sweden at the turn of the twentieth century.

In *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (the Gothenburg Trade and Shipping Gazette) in 1962, one of Gothenburg’s leading figures, the alderman and chairman of Göteborgs Arbetarkommun (the Gothenburg Labour Commune) Torsten Henriksson (Social Democrat) said that the intention with Angered was to build one of West Sweden’s most beautiful cities: ‘Next to the new Brazilian capital Brasília, the area will probably be the largest planned city in the world’. On the front page, the newspaper had Henriksson posed as counterpart to Gustavus Adolphus, as if exclaiming like the king: ‘Here shall the city lie!’ Another photo shows a farmer, one F. Ljungberg, looking out over the rolling farmland that will soon become a town.<sup>6</sup> Henriksson was aware of the criticism levelled against the new suburbs in other parts of Sweden, and especially in Stockholm, but believed that the deficiencies were due to a shortage of time. In Gothenburg, there was time to do things properly. The mention of Brasília is obviously an expression of modernity. The newly founded Brazilian capital was a shining symbol of optimism. To invoke it was to voice Gothenburg’s international ambitions. National isolation was not at a premium with the Second World War so fresh in the memory.

Henriksson’s pronouncement that the city had time to do it properly was contradicted by the reality. Both the planning and construction work began at a high tempo even before Angered was officially incorporated into Gothenburg, with the two municipalities collaborating from the moment the land purchases had been made public in 1962. The mapping and planning of the new ‘city’ began in the autumn of 1962, and the first road works started in the autumn of 1965.<sup>7</sup> Since the City Planning Department lacked the resources to deal with the gigantic task, it brought in outside consultants such as Allmänna Ingenjörsbyrån and Vattenbyggnadsbyrån, not in itself something unusual.<sup>8</sup>

Voices critical of the new suburbs were raised even before the implementation of the Million Programme got underway. Per Svensson notes that there were a couple of articles as early as 1962 that were openly critical of the new Stockholm suburbs.<sup>9</sup> The same was true of Gothenburg. The lawyer Tor Lindgren, a Stockholmer, claimed in *Göteborgs-Posten* in

---

Sättet att bygga Hammarkullen var hypermodernt. I Linnarhult, mitt i Angered, anlade Bostadsbolaget en fabrik där modulerna till bostadshusen skulle färdigställas enligt lopandebandsprincipen. "Elementfabriken är en milstolpe i bolagets historia", slår Bostadsbolaget fast i en minnesbok som lämpligen gavs ut samma år som fabriken stod klar, 1968.<sup>12</sup> I ett flödesschema med fotografier från Angered skildras förloppet "från betong till färdig produkt".<sup>13</sup> Den 25 januari 1968 sattes det första fabrikstillverkade köket på plats i Hjällbo.<sup>14</sup> Bostadsbolagets elementfabrik tilldrog sig också tv:s uppmärksamhet. 1970 visades i *Direkt Göteborg* hur Hammarkullen uppförs enligt nya, rationella principer. Genom att i fabriken färdigställa standardmoduler som transporterades med lastbil till byggarbetssplatsen och därefter lyftes på plats med lyftkranar effektiverades byggprocessen. Rationaliteten jämförs i teveprogrammet med hur den moderna verkstadsindustrin organiserar arbetet.<sup>15</sup> Det var ett modernt sätt att bygga, som stod i bjärt kontrast till äldre tiders traditionella tekniker, den senaste utvecklingen av den industriella revolutionen som tagit fart tvåhundra år tidigare. Därmed var det ett i självförståelsen mycket svenskt projekt – Sverige som med sina tekniska innovationer som skiftnyckeln och det sfäriska kullagret vunnit världsrykte. Det var också en del av det vita västerlandets aldrig sinande förmåga till modernisering, i kontrast till vad som uppfattades som stagnerade samhällen i underutvecklade länder. Detta var just det byggande som lyftes fram i *acceptera* 1931 (se kapitlet Blond design): Med Henry Fords lopande band som förebild propagerades i boken för en standardisering och industrialisering av byggandet och i fotografier visas hur lyftkranar lyfter standardiserade väggblock på plats i Frankfurt am Main.<sup>16</sup>

Elementfabriken tilldrog sig även internationell uppmärksamhet och Bostadsbolaget gav ut en engelskspråkig broschyr.<sup>17</sup> Den uppehåller sig framför allt vid tekniska och ekonomiska aspekter. Omslagsbilden i färg visar en lägenhet uppifrån, med taket avlyft som ett dockskåp. Lägenheten är inredd och bebodd av en familj med tre barn. Alla tittar upp mot betraktaren, också pojken i badkaret. Bilden, som är arrangerad på fabriken, visar en lycklig normalfamiljs boende i en rationellt byggd och utformad lägenhet, om än lite liten för deras behov med endast ett sovrum. Det är givetvis frågan om en blond, vit familj, inte någon av de

Fig. 43

1962 that Gothenburgers did not want to 'have an Angered Manhattan or a Grönköping Brasília'.<sup>10</sup> But his words fell on deaf ears. Optimism about the future was still unshaken. The ground was broken in Hjällbo on 29 August 1966—in other words, before Angered had become an official part of Gothenburg—which was described in *Göteborgs-Posten* as a historic moment in the largest urban development in Europe.<sup>11</sup>

The chosen way of building Hammarkullen was hyper-modern. In Linnarhult, in the centre of Angered, Bostadsbolaget built a factory where the modules for the residential blocks could be built on an assembly line.

'The prefabrication factory is a milestone in the company's history', Bostadsbolaget proclaimed in a commemorative book that appropriately was published in 1968, the same year that the factory was completed.<sup>12</sup> In a flow chart, the progression 'from concrete to finished product' was illustrated with photographs from Angered.<sup>13</sup> On 25 January 1968, the first prefabricated kitchen was put into place in Hjällbo.<sup>14</sup> Bostadsbolaget's prefabrication factory did not escape the notice of the television news. In 1970, *Direkt Göteborg* ('Gothenburg direct') showed how Hammarkullen was being constructed according to new, rational principles. Because the factory produced standard modules that were transported by truck to the construction site and then lifted into place by cranes, the building process was made more effective. This streamlining was compared in the television programme with how the modern engineering industry had reorganized its production methods.<sup>15</sup> It was a modern construction method, which stood in stark contrast to the traditional techniques of the past—and it was the most recent development in the Industrial Revolution, which had begun two centuries earlier. Thus in their understanding it was very much a Swedish project—a Sweden which with its technical innovations such as the adjustable spanner and the spherical ball bearing had gained worldwide renown. It was also part of the white West's never-ending ability to modernize, in contrast to what was perceived as the stagnant communities of underdeveloped countries. This was the very construction method highlighted in *acceptera* in 1931 (see the essay on 'Blond Design', above). With Henry Ford's assembly line as its model, the book had called for a standardization and industrialization of construction methods, and illustrated the point with photographs showing cranes lifting standard wall panels into place in Frankfurt am Main.<sup>16</sup>

The prefabrication factory also attracted sufficient international attention to warrant Bostadsbolaget issuing an English-language brochure.<sup>17</sup> It

Fig. 42

arbetarkraftsinvandrare som bodde i trånga och omoderna lägenheter i bland annat Gamlestaden.

När efterfrågan på byggnadselement minskade vid mitten av 1970-talet gjordes insatser mot exportmarknaden. Byggnadselement till tre slakterier i Polen producerades och bolaget var nära att säkra ett kontrakt om radhus med Island.<sup>18</sup> Men 1975 lades fabriken ned. En viss bitterhet anas från de ansvariga, både för att kommunen styrde över till andra producenter och för att man fått klä skott för ett slags arkitektur som ingen ville ha. ”Vi beklagar inte att vi lojalt ställde upp, kanske alltför lojalt på de ambitioner och krav, som stat och kommun formulerade. [...] Vi beklagar heller inte att elementfabriken byggdes. [...] Vi vet inget om framtiden, men vad vi vet är, att många som dömer ut vad som skett, idag är med om att forma det som andra kommer att kalla för misslyckanden i morgon.”<sup>19</sup>

Hammarkullen marknadsfördes inte enbart som ett modernt bostadsområde. Även närheten till naturen användes, som framgått ovan, som försäljningsargument. På omslaget till en broschyr utgiven av Bostadsbolaget 1969 syns en kattuggla och hallon bredvid avbildningar av hammare från stenåldern till samtiden. I en annan broschyr, 1973, beskrivs området i mitten av Hammarkulletorget som ”en vacker naturpark”.<sup>20</sup> Den som önskar längre promenader kan söka sig till ”Vättlefjälls stora fritidsreservat”, meddelar säljtexten. Färgbilderna visar gröna gräsmattor och gröna björkar mellan husen. Beskrivningen av grönatan mellan höghusen på Hammarkulletorget som en naturpark ansluter till förra sekelskiftets idéer om Slottsskogen (se kapitlet Blågula landskap). Det gör också förbindelsen till historien. Hammarna på omslaget från 1969 anknyter både till namnet på området och till en arkeologisk utgrävning som visade att området fått sina första bosättare för 3500 år sedan.<sup>21</sup> Göteborgs Historiska Museum hade i samband med de första spadtagen 1966 visat en utställning om Angered med både arkeologiska föremål och framtidsplaner. Så knöts historia och framtid samman. Liksom de mäniskor som efter förra istiden vandrat norrut och erövrat landet med stenyxor, intogs nu Hammarkullen med dynamit och grävskopor.

dwells mainly on the technical and economic aspects. The front cover has a colour photograph showing a flat from above, with the roof lifted off like a dollhouse's. The flat is furnished, and inhabited by a family with three children. Everyone is looking up at the reader, including the boy in the bathtub. The picture, which was set up at the factory, shows a happily normal family living in a rationally designed and built apartment, albeit one that was rather small for their needs given that it only had one bedroom. Naturally, the family in question are white and blond, not labour migrants who lived in the cramped, out-dated flats in places just like Gamlestaden.

When the demand for prefabricated modules declined in the mid-1970s, efforts were made to find an export market. Modules were produced for three slaughterhouses in Poland, and they were close to securing a contract for terraced housing in Iceland,<sup>18</sup> but in 1975 the factory closed down. There was definite sense of bitterness among the management, both because the municipality had gone to other manufacturers and because they had had to take the blame for a type of architecture that nobody wanted:

We do not regret that we loyally, perhaps too loyally, met the aspirations and requirements of the State and local government. ... Neither do we regret that the prefabrication factory was built. ... We know nothing certain of the future, but what we do know is that many who condemn what happened, are today involved in shaping what others will call a failure tomorrow.<sup>19</sup>

Hammarkullen was not only marketed as a fashionable residential area: its proximity to Nature was also used as a selling point, as seen earlier. On the cover of a brochure published by Bostadsbolaget in 1969, pictures of a tawny owl and raspberries are juxtaposed with hammers from the Stone Age to the present. In another brochure dating from 1973, the area in the centre of Hammarkulletorget, the main square, was described as ‘a beautiful nature park’.<sup>20</sup> Anyone wishing to take a longer walk should head up to ‘Vättlefjäll’s large recreation area’, the sales pitch continued. Colour pictures showed verdant lawns and green birch trees between the houses. The description of the green spaces between Hammarkulletorget’s blocks of flats as a nature park harked back to previous century’s ideas about Slottsskogen (discussed in the essay ‘A blue-and-yellow landscape’, above). It also made the connection to history. The hammers depicted in

Hammarkullen blev inflyttningsklart våren 1969. Då hade opinionen till stora delar svängt. Skivhusen symboliserade inte längre entydigt den ljusnande framtiden. Och värre skulle det bli några år senare. Efter en kraftig ökning av Sveriges BNP mellan 1968 och 1973 vände konjunkturen brant nedåt med det som brukar kalla den första oljekrisen snart följd av en omfattande varvskris. Det blev aldrig någon substansiell inflyttning av industrier eller annan näringsverksamhet till Angered. En bred väg drogs till förorten, men aldrig någon järnväg. Snabbspårvagnslinjen nådde först endast till Alelyckan, senare enbart till Hjällbo varifrån man fick ta buss till de andra stadsdelarna. Hammarkullens spårvagnshållplats öppnades 1972 men än idag är det buss som gäller om man vill till Gårdsten, Lövgärdet och Rannebergen. Trots att medelinkomsten i Hammarkullen var lägre än i övriga Göteborg var bilinnehavet större – något annat rationellt sätt att ta sig till arbetet eller till affärer fanns inte. Att varje hyresgäst disponerade över en numrerad parkeringsplats var också ett försäljningsargument.<sup>22</sup>

Att Hammarkullen stod inflyttningsklart 1969 är sålunda en sanning med modifikation. Folk flyttade visserligen in, men det fanns inga lokaler för affärer och skolor. Under många år idkades kommers och undervisning i baracker. Vad värre var: Göteborg visade sig i början av 1970-talet plötsligt och oplanerat ha ett gigantiskt överskott av bostäder och många av de tomma lägenheterna fanns i Hammarkullen.

Spårvagnsstationen ligger djupt nedsprängd i berget. Uppe på marknivå befinner man sig i stadsdelens centrum med höga skivhus omkring. Hammarkullens centrala delar domineras av långsträckta åttavåningshus med liten arkitektonisk artikulering. I stället blev det upprepningens estetik som kom att dominera. Arkitekt Stig Henrik Lundgren som ritade husen på Bredfjällsgatan förklarar att de först arbetat med reliefverkan och färgsättning av fönsteromfattningarna, men att de bantades bort av byggherren.<sup>23</sup> En liknande historia framför Gunnar Werner på White Arkitekter som ritade Hammarkulletorget. Av ekonomiska skäl gjordes husen högre och

the 1969 brochure refer not only to the name of the area, but also to an archaeological excavation that had shown that the area was first settled some 3,500 years ago.<sup>21</sup> When construction work started in 1966, the Gothenburg Historical Museum had put on an exhibition about Angered with both archaeological finds and ambitions for the future. In this way, the past and the future were woven together. Like the people who after the last Ice Age had migrated north and conquered the country with stone axes, Hammarkullen was now being won with dynamite and bulldozers.

#### A GREYER SHADE OF WHITE

Hammarkullen was ready for its first tenants in 1969. By then, public opinion had largely changed. Large blocks of flats no longer unfailingly symbolized the brightening future. And there was worse to come. Following a sudden increase in Sweden's GDP between 1968 and 1973, there was a sharp economic downturn in the wake of what is usually called the first oil crisis, followed soon after by an industry-wide shipbuilding crisis. The substantial influx of industries and other businesses to Angered never materialized. A wide road was built to the suburb, but no railway. The light rail line at first only ran to Alelyckan, and later only to Hjällbo, from where one had to take the bus to the other districts. Hammarkullen's tram stop opened in 1972, but to this day Gårdsten, Lövgärdet, and Rannebergen are only served by bus. Although average incomes in Hammarkullen were lower than in the rest of Gothenburg, car ownership was greater—there was no other feasible way to get to work or the shops. The fact that every tenant had a numbered parking place was something of a selling point.<sup>22</sup>

To say that Hammarkullen was ready for occupancy in 1969 is thus not entirely true. Yes, people moved in, but there was nothing prepared in the way of shops and schools. For many years, commerce and education struggled on in portakabins. More damagingly, in the early 1970s Gothenburg suddenly and unexpectedly turned out to have a huge housing surplus, and many of the flats standing empty were in Hammarkullen.

tätare än de ursprungliga planerna och de öppningar som skulle luckra upp fasaderna ströks.<sup>24</sup> Utanför området med åttavåningshus tar lägre bebyggelse vid. Trevåningshusen ligger strax utanför ringarna av höghus. Ytterligare en bit bort följer radhusen. Villorna ligger längst bort från spårvagnshållplatsen. De boende här förmodades använda bil.

Bildmaterialet från Hammarkullen, i böcker, tidningar och tv, domineras av höghusen på Hammarkulletorget och Bredfjällsgatan. Ytterst sällan visas Sandeslätts kringbyggda gårdar, Hammarhöjdens radhus eller Västerslänts villor. ”Det är lätt att få intrycket att där bara finns åttavånings-höghus”, skriver Per-Markku Ristilammi i en studie av betydelseproduktionen kring Rosengård.<sup>25</sup> Detsamma gäller om alla miljonprogramsområden som blivit föremål för omfattande nyhetsbevakning. Fotograferna söker motiv som bekräftar den etablerade bilden.

Under andra halvan av 1960-talet förstärks och förändras också kritiken av de nya förorterna. ”Nybyggd slum” rubricerade *Expressen* 1966 Olle Bengtzons artikel om bostadsområdet Rosengård i Malmö.<sup>26</sup> Han var en av den nya arkitekturens mest ihärdiga kritiker och nådde många läsare med sina artiklar i *Expressen* och boken *Rapport Tensta* 1970.<sup>27</sup> Under rubriken ”Riv Skärholmen” beskriver Lars-Olov Franzén Skärholmen som 1970-talets slum. ”Det enda man kan använda Skärholmen center till är att rulla engångsglas så det låter riktigt jävligt mellan väggarna.”<sup>28</sup> Krav på rivning av betonghusen blir återkommande under det kommande seklet.

”Ja, det är vi som kallas Sveriges negrer”, lön rubriken till *Aftonbladets* intervju med tolv hemmafruar i Skärholmen 1968.<sup>29</sup> Uttrycket lär, enligt tidningen, ha använts i debatten om förortskvinnorna, som ”kvävs i sina förortskök” och riskerar att bli alkoholister. Diskussionen hade pågått under året med inlägg av Barbro Backberger och Åsa Moberg. Sistnämnda skrev 30 augusti 1968 om Skärholmen att ”de fyrkantiga gråa husen står där som monument över ensamheten”.<sup>30</sup> Men de intervjuade kvinnorna höll inte med. De flesta trivdes utmärkt i sitt bostadsområde.

”Neger” syftade på att befina sig lägst ner i den sociala hierarkin, för vid denna tid var förorten inte associerad med invandrare. Att bo i Skärholmen liknades vid att bo i ett ghetto. Artikeln publicerades i samma nummer av *Aftonbladets* söndagsbilaga som reportaget

---

The tram station is blasted deep into the rock. Up at ground level, one finds oneself in the centre of the district, circled by tower blocks. Hammarkullen's centre is dominated by elongated, eight-storey buildings with little architectural articulation. Instead, it was the aesthetic of repetition that came to dominate. The architect Stig Henrik Lundgren, who designed the buildings in Bredfjällsgatan, has explained that they first worked with relief effects and colour for the window surrounds, but they were dispensed with by the developer.<sup>23</sup> It was a similar story for Gunnar Werner of White Arkitekter, who designed Hammarkulletorget. For financial reasons, the buildings were made higher and denser than the original plan had called for, and the openings that would open up facades were abandoned.<sup>24</sup> Outside the area with its eight-storey buildings, the low-rise buildings begin. The three-storey houses stand just outside the rings of blocks of flats. A short distance farther on and one comes to the terraced houses. The detached houses are located farthest away from the tram stop. Residents here were supposed to move around by car.

Whether in books and newspapers or on television, pictures of Hammarkullen are invariably dominated by the high-rise buildings of Hammarkulletorget and Bredfjällsgatan. It is extremely rare to find Sandeslätt's patios, Hammarhöden's terraced houses, or Västerslänt's detached houses portrayed. ‘It's easy to get the idea that there are only eight-storey tower blocks’, writes Per-Markku Ristilammi in a study of the meaning-making of Rosengård, a city district in Malmö.<sup>25</sup> The same is true of all the Million Programme estates that have become the subject of extensive news coverage. Photographers tend to look for motifs that confirm an established image.

During the second half of the 1960s, the growing criticism of the new suburbs altered tone. ‘New-build slum’ was the headline *Expressen* gave the journalist Olle Bengzon's 1966 article about Rosengård.<sup>26</sup> He was one of the new architecture's most outspoken critics, and his articles in *Expressen* and his book *Rapport Tensta* (1970, ‘Report Tensta’) hit home with a great many readers.<sup>27</sup> The literary critic Lars-Olof Franzén, meanwhile, writing under the headline ‘Demolish Skärholmen’, described the Skärholmen suburb on the outskirts of Stockholm as a Seventies’ slum. ‘The only thing Skärholmen centre is good for is rolling around non-returnables so there’s a bloody awful racket echoing off the walls.’<sup>28</sup> Demands that the concrete buildings be demolished were frequent in the coming years.

---

"Jennies pappa är neger – än sen då?", en intervju med den ensamstående mamman Birgit Skoog i Filipstad om fördomar och racism. Hon blev förälskad och fick barn med en svart man när hon studerade engelska i London. Att inte vara vit var något anmärkningsvärt i 1960-talets Sverige.

Liknande tongångar som i Stockholm hörs från *Göteborgs-Postens* arkitektur- och konstkritiker Crispin Ahlström. Sommaren 1969 ger han en dystopisk bild av vad som händer på kullarna i Hammarkullen i serien "Flanör i förort":

Med några få undantag när har man här gjort alla de fel som man kunnat göra. Den stad som håller på att växa upp där ute kommer inte bara att bli ett estetiskt fiasko, det kommer att bli psykologers och psykiaters framtidas stora arbetsfält. När de jättelika betongblandarna ändå är i gång, bygg ett rejält tilltaget psykiskt sjukhus – det kommer att behövas. [...] Här skall alla de satar som nu skuffas ut från Landala, Annedal och andra 'osunda' bostadsområden inhysas i sina fack. Hur länge tål en landalabu en sådan förvaring? Innan döden eller psyket får ta över.<sup>31</sup>

Franzéns och Ahlströms texter uttrycker den kritik av modernismen som tilltog under andra halvan av 1960-talet. Miljöfrågor blev allt viktigare och äldre, förmodern bebyggelse kom att uppskattas alltmer. Viktiga för att påverka opinionen är Rachel Carsons debattbok om miljögifter, *Tyst vår* (på svenska 1963), och Olle Adolphsons protestång mot rivningarna av äldre bebyggelse *Trettifyran*. Sistnämnda med Per Myrberg vid mikrofonen låg på Svensktoppen i 39 veckor 1964–1965. En annan långkörare på Svensktoppen är *Lyckliga gatan* som toppade listan under fjorton veckor vårvintern 1967–1968. Anna-Lena Löfgren sjunger, i den svenska översättningen av *Il ragazzo della via Gluck* (Britt Lindeborg): "Lyckliga gatan du finns inte mer / du har försunnit med hela kvarter / Tystnat har leken, tystnat har sången / högt över marken svävar betongen". Ahlströms flanerande i terrängen i Hammarkullen har en liknande dramaturgi: "Rätt som man går och tittar på kräken på marken och fåglarna i skyn så dyker mardrömmen upp mellan barrträden."

Den 16 mars 1972 revs det första av höghusen i bostadsområdet Pruitt-Igoe i St Louis, Missouri. Nyheten spreds över världen och de fortsatta rivningarna tevesändes. Den postmoderna arkitekturteoretikern Charles Jencks utropade det till modernismens dödsdatum.<sup>32</sup>

---

'Yes, it's us they call Sweden's negroes', ran the headline for an *Aftonbladet* interview with twelve housewives in Skärholmen in 1968.<sup>29</sup> According to the newspaper, the term had been used in the debate about suburban women who were 'being stifled in their suburban kitchens' and risked becoming alcoholics. The discussion had been going on for years, with contributions from the authors Barbro Backberger and Åsa Moberg. On 30 August 1968, the latter had written of Skärholmen that 'the square grey buildings stand there as monuments to loneliness'.<sup>30</sup> But the women interviewed did not agree. Most of them were perfectly happy with their housing estate.

'Negroes' was used to indicate that they were the lowest of the low in the social hierarchy, for at this point the suburb was not associated with immigrants. Living in Skärholmen was likened to living in a ghetto. The article was published in the same issue of *Aftonbladet*'s Sunday supplement as the reportage 'Jennie's father is a negro—so what?', an interview about prejudice and racism with a single mother, Birgit Skoog from Filipstad in central Sweden. She had fallen in love and had a child with a black man when she was studying English in London. Not being white was something remarkable in Sixties' Sweden.

Something similar to what was going on in Stockholm was heard from *Göteborgs-Posten*'s architecture and art critic, Crispin Ahlström. In the summer of 1969, he painted a dystopian picture of what was happening on the hills of Hammarkullen in the series 'Flâneur in suburbia':

With a few exceptions, here they have made all the mistakes that they could have made. The city that is growing up out there will not only be an aesthetic fiasco, it will in future be a vast stamping ground for psychologists and psychiatrists. While the gigantic concrete mixers are already at it, why not build a nice large mental hospital—it will be needed. ... It's here all the poor devils now being pushed out of Landala, Annedal, and other 'unhealthy' neighbourhoods are going to be posted into their pigeonholes. How long can a Landalan bear to be stowed away so? Before death or the funny farm have to take over?<sup>31</sup>

Franzen's and Ahlström's texts are representative of a criticism of modernism that crescendoed in the second half of the 1960s. Environmental issues became increasingly important, and older, pre-modern buildings met with a new-found appreciation. Two crucial factors in the shaping of public opinion were Rachel Carson's controversial book about

Kritiken mot senmodernismens bostadsbyggande blev som nämnts alltså allt starkare hos arkitekter och arkitekturhistoriker också i Sverige. På omslaget till *Bygg mänskligt*, en antologi av elva lundaforskare vid kollegiet för Människan och Miljön under redaktion av Carl-Axel Acking, syns ett äldre hus med mycket snickarglädje framför nybyggnationen i Hagalund. Det var detta som blev den dominerande dikotomin i svensk arkitekturdebatt: gammalt mot nytt, snickarglädje mot monoton, handgjort mot industribyggt, trä mot betong, färgglädje mot gråhet, människan som måttstock mot byggkranarnas körbanor. I boken läggs mycket av skulden för den omänskliga utformningen av de nya förorterna på byggherrar och politiker. Acking får vetenskapligt stöd i sin kritik av den moderna arkitekturen av hjärforskan David Ingvar och psykologen Rikard Kuller.<sup>33</sup> Monotonin i de nya bostadsområdena hotar att skada barnens hjärnor. Det var en kritik som väckte mediernas intresse. *Göteborgs-Posten* illustrerade en artikel om forskningsantologin med en bild från just Hammarkullen som ”visar fantasilösa bostäder av lådtyp i räta rader utan variation i fasaden – när det i stället borde vara vinklar och vrår som stimulerar barnens nervsystem.”<sup>34</sup>

På omslaget till Jens S. Jensens fotoreportagebok *Hammarkullen* (1974) tittar fem tonårsungekar ut genom ett av fritidsgårdens stora fönster. De är frontalt avbildade och avskurna ungefär i ansiktshöjd av fönsterkarmen. Huvuden utan kroppar. Två av dem spelar munspelet. I glaset reflekteras omgivningen, med träd och höghus. Pojkarna har långt hår. Några är blonda, en har mörkt hår. Alla är vita. De har valt att vara anonyma.

Det är en bild som är uppfordrande, som kräver ett ställningstagande. Detta förstärks av Jensens text. Det fanns inte så mycket att göra i Hammarkullen. En fritidsgård öppnades 1973 och ersatte den barack, ”Arken”, som ungdomarna tidigare hållit till i. I samma byggnad inrättades också en simbassäng, den första utanför centrala Göteborg. I fritidsgården finns några pingisbord, ett flipperspel, stolar och bord. Den är öppen tre dagar i veckan, men hålls stängd på helger och hela sommaren. Ungdomarna beskriver för Jensen hur de driver runt. En del dricker mellanöl, andra sniffar. Det är en ungdom utan framtid. ”Jag är inte intresserad av någonting. Jag tänker aldrig. Jag gillar bara att sova och att vara tyst. På torsdagar har jag kul ibland när det är diskotek. Annars har jag aldrig kul.”<sup>35</sup>

environmental toxins, *Silent Spring* (published in a Swedish translation in 1963) and Olle Adolphson's protest song against the demolition of older buildings, *Trettifyran* ('Thirty-four', to the tune of Stuart Hamblen's *This ole house*). The latter, with Per Myrberg on vocals, topped the Swedish charts for thirty-nine weeks in 1964–5. Another long-running Swedish hit was *Lyckliga gatan* ('Happy street'), which topped the list for fourteen weeks in the winter of 1967–8, with Anna-Lena Löfgren singing the Swedish translation of *Il ragazzo della via Gluck* (Britt Lindeborg): ‘Happy street, you are no more | you've vanished with the whole block | The game has stopped, the song fallen silent | high over the ground soars concrete.’ Ahlström’s stroll through Hammarkullen is to a similar dramaturgic effect: ‘Just as you’re walking along, looking at the wretches on the ground and the birds in the sky, the nightmare looms up among the pine trees.’

On 16 March 1972, the first of the blocks in the Pruitt-Igoe housing project in St Louis, Missouri was demolished. The news spread across the world, and the subsequent demolitions were broadcast on television. The postmodern architecture theorist Charles Jencks proclaimed it ‘the day Modern architecture died’.<sup>32</sup> The criticism of late Modern housing grew ever louder among architects and architectural historians in Sweden too. The cover of *Bygg mänskligt* ('Build human'), an anthology by eleven Lund researchers at the College of the Human Environment and edited by Carl-Axel Acking, shows an older house with ornate woodwork in front of a new building in Hagalund. It was this that became the dominant dichotomy in Swedish architectural debate: old versus new, ornament versus monotony, handmade versus mass-produced, wood versus concrete, colour versus greyness, the human scale versus the construction crane’s requirements. The book puts much of the blame for the inhumanity of the design at the feet of developers and politicians. Acking drew scientific support in his criticism of the modern architecture from the neurophysiologist David Ingvar and the psychologist Rikard Kuller.<sup>33</sup> The monotony of the new housing estates threatened to harm children’s brains. This was a criticism that attracted media attention. *Göteborgs-Posten* illustrated an article about the anthology with a picture of Hammarkullen, no less, which ‘shows unimaginative, boxy housing in straight lines with no variation in its facades, when instead there should be nooks and crannies that stimulate children’s nervous systems’.<sup>34</sup>

On the cover of Jens S. Jensen’s photo-reportage *Hammarkullen* (1974), five teenage boys look out of one of the youth centre’s picture windows.

Mycket av Jensens sympati ligger hos barn och ungdomar. Bokens andra bild, mittemot titelbladet visar två flickor med likadana flätor, klädda i täckjackor och utsvängda byxor. Den något större flickan håller armen om sin kamrat. Kanske är de syskon.<sup>36</sup> De står på en asfalterad gång mellan Hammarkulletorget mörkgrå höghus. En rå betongmur skymmer berberisbuskarna till höger. Också denna bild uppmuntrar till solidaritet, även om flickorna ser gladare ut än omslagets tonårs pojkar. Detta är den hållning som domineras boken. Respekt. Solidaritet. Men också kritik av ett politiskt och ekonomiskt system som inte ser människorna.

Den första namngivna personen läsaren möter är Kristina Fries, en förskolelärare som flyttat till Göteborg från Vilhelmina. Hon sitter i köket med sitt barn och säger sig vara trött på alla negativa skrivelser om stadsdelen. ”Det finns många som aldrig varit här – och när dom får höra att man bor i Hammarkullen, så klassar dom ner en totalt. [...] Det är inte vi som skall kritiseras. Kritiken skall istället riktas mot styrande planerare och politiker. Det är dom som skall kritiseras. Hårt!”

Ett mönster är tydligt. Det är de äldre som trivs bäst. De som flyttat från trånga och omoderna lägenheter i centrum. Som det finska pensionärsparet Sven och Sigrid Bruhn. De säger sig aldrig ha trott att de skulle få det så bra! På Gårda bodde de omodernt, med gemensamt badrum i källaren. ”Här badar man när man vill.” På bilden sitter de tätt tillsammans i soffan, med mosaikbord och klädnyppslöjd. Det är ett ombonat och inbjudande hem. ”När vi går ut på promenader i området så träffar vi folk som bjuter oss på kaffe – än här – än där. Det är oftast unga par, så dom skulle ju inte behöva bry sig om oss – men det gör dom.”

Så växlar boken mellan bilder av monotona fasader, ensamma och lekande barn, par och familjer. Det är ingen enkel eller ensartad bild Jensen ger. En finsk invandrare förbannar förorten: ”Nu är stan en mil härifrån, nere i Göteborgs centrum och Hammarkullen är fan ingenting annat än en sovstad.” På samma uppslag visas ett utsnitt av Bredfjällsgatans hyreshus, fotograferade rakt på för att understryka symmetrin och likformigheten. Från ett öppet fönster hänger sängkläder som tecken för mänsklig närvaro – och sovstaden.

Jensens bok står inte ensam. Det skrevs oerhört mycket om de nya förorterna i början av 1970-talet. Det bedrevs även en hel del

They are shown from the front, cut off roughly at head-height by the window frame. Heads without bodies. Two of them are playing the harmonica. The window reflects the surrounding area, with trees and tower blocks. The boys have long hair. Some are blond, one has dark hair. All are white. They have chosen to remain anonymous.

It is an image that is challenging, that demands a response. This is reinforced by Jensen's text. There was not much to do in Hammarkullen. A youth centre had opened in 1973, replacing the portakabin 'Ark' that the youngsters used to use. In the same building there was also a swimming pool, the first outside central Gothenburg. In the recreation centre were some ping-pong tables, a pinball machine, and tables and chairs. It was open three days a week, but was closed at the weekends and throughout the summer. The young people describe for Jensen how they kill time. Some drink, others sniff glue. Theirs is a youth without a future. 'I'm not interested in anything. I never think. I like just sleeping and being quiet. On Thursdays, it's fun sometimes when there's a disco. Otherwise I never have any fun.'<sup>35</sup>

Much of Jensen's sympathy lies with the children and adolescents. The second picture in the book, opposite the title page, shows two girls with identical plaits, dressed in husky jackets and flared trousers. The slightly larger girl is holding her companion's arm. They might be siblings.<sup>36</sup> They are standing on a paved path between the dark-grey buildings of Hammarkulletorget. A raw concrete wall obscures the barberry bushes to right. This picture too seeks to waken the reader's sense of solidarity, even if the girls look happier than the teenage boys on the cover. This is the attitude that dominates the book. Respect. Solidarity. But also criticism of a political and economic system that does not see people.

The first person the reader meets by name is Kristina Fries, a preschool teacher who moved to Gothenburg from the northern town of Vilhelmina. She is sitting in the kitchen with her children, talking about how tired she is of all the negative things written about the area. 'There are lots of people who've never been here—and when they hear you live in Hammarkullen, then they downrate you completely. ... We're not the ones who should be criticized. The criticism should be directed at chief planners and politicians instead. They're the ones who should be criticized. Summat cruel!'

There was a clear pattern. It was the elderly who were happiest. The ones who had moved from cramped, run-down flats in the centre. Like

---

forskning som tidigare nämnda *Bygg mänskligt* men också vetenskapliga studier där förortsborna inte behandlas som offer utan tillmäts förmåga att själva bestämma över sina liv. Viktig i detta sammanhang är Åke Dauns *Förortsliv* från 1974. Per Wirtén noterar att detta slags studier, trots välvilliga ambitioner, liknar äldre tiders resor till kolonier. Förorterna framställdes som reservat. ”Svarta öar på storstadens karta: hotfulla och exotiska på samma gång.”<sup>37</sup> Resan ut i det okända finns också hos Jensen, även om han är angelägen om att upprätta ett ”vi” med förortens folk. Han bor också under några månader i Hammarkullen, men återvänder sedan hem till centrum, som en upptäcktsresande efter en tid hos en primitiv stam.

De kategorier som upprättas genom bilderna har inte med hufärg eller ursprung att göra. Bilderna grupperas oftast genom ålder och ibland kön. Det är bilder av barn, av mammor. Och pappor. Av ungdomar och pensionärer. Ett undantag är familjen Sauma som kommer från Syrien. De fyra äldsta sönerna arbetar på Volvo. Familjen är stor och sängarna står tätt tillsammans. Inredningen, med den randiga soffan, ryamattan och pinnstolarna, liknar den i bokens andra avbildade hem, men på tv:n står ett krucifix och bilder av Kristus och Maria. Pappan är präst. Han tycker inte om sommaren i Hammarkullen – flickorna har för lite kläder på sig. När Jensens andra bok om Hammarkullen ges ut 1982 har familjen flyttat till Stockholms södra förorter: Alby, Norsborg och Flemingsberg. Pappan håller gudstjänst i Botkyrka varje söndag. Här finns fler syrianer. Pappan tyckte det var tråkigt att vara ensam i Hammarkullen.<sup>38</sup>

Ett öga känsligt för färg och för det tidiga 1970-talets visuella koder kan antagligen gissa sig till människornas olikartade bakgrunder. Någon ser kanske ut att komma från Jugoslavien, en annan från Finland. Men det dominerande intrycket är att de alla hör till samma kategori: arbetarklassen. De är jobbare, inget trasproletariat, även om några är arbetslösa och förtidspensionerade. Det är en miljö byggd för arbetare och för reproduktion av arbetare. ”Det enda man ser när man tittar ut är alla mammor som går runt, runt med sina barnvagnar. Det är som en evig kretsgång”, säger en hemmafru. Förortsmamman bland betongen är en återkommande trop i bildproduktionen i slutet av 1960-talet och en bit in på 1970-talet. Sin mest drabbande och ikoniska form får hon i Anna Sjödahls målning *Vår i Hallonbergen* 1973.

---

the Finnish pensioners Sven and Sigrid Bruhn. They said that they never dreamed they would have it so good! In Gårdet it had been very dated, with a shared bathroom in the basement. ‘Here you can have a bath when you want’. In the picture, they are sitting close together on the sofa. There is a mosaic table and clothes-peg art. It is a cosy and inviting home. ‘When we go out for walks around the area, we meet people who invite us in for coffee—here, there, and everywhere. It’s mostly young couples, so they shouldn’t need to bother themselves about us—but they do.’

Then the book switches between images of monotonous facades, solitary and playing children, couples and families. What Jensen offers is no simple or uniform image. One Finnish immigrant curses the suburb: ‘Now, it’s a mile from here to town, down in the centre of Gothenburg, and bloody Hammarkullen’s nothing more than a dormitory’. The same spread shows a section of the block of flats in Bredfjällsgatan, photographed head-on to emphasize its symmetry and uniformity. Bedding hangs airing from an open window, a sign of human presence and the fact that it is a dormitory town.

Jensen’s book was not alone. A great deal was written about the new suburbs in the early 1970s. There was also a fair amount of research: not only the *Bygg mänskligt* anthology, but also academic studies in which the residents, rather than being treated as victims, were credited with the ability to determine their own lives. Åke Daun’s *Förortsliv* (‘Suburban life’) from 1974 is important in this respect. Per Wirtén notes that this kind of study, despite the best of intentions, is still similar to the trips to the colonies in the past. The suburbs were depicted as reserves. ‘Black islands on the map of the big city: threatening and exotic at one and the same time.’<sup>37</sup> This sense of a journey into the unknown is also evident in Jensen’s book, although he is keen to establish a ‘we’ with the suburb’s residents. He may have lived in Hammarkullen for a few months, but he then returned home to the city centre, like an explorer having spent time with a primitive tribe.

The categories established by the book’s pictures have nothing to do with skin colour or origin. The images are mostly grouped by age and sometimes gender: there are pictures of children, of mothers; of fathers: of young people and pensioners. The one exception was the Sauma family, who came from Syria. The four oldest sons worked at Volvo. The family was large, and the beds were packed in close. The décor, with its striped sofa, rya rug, and wooden chairs, is similar to

---

I Jensens bok möter vi också familjen Herngren. De bor i radhus på Västerslänt. Genom vardagsrumsfönstret syns höghusen på Bredfjällsgatan. Pappa Leif är pastor i Missionsförbundets kyrka. Det finns enbart böcker i bokhyllan, inga prydnadssaker. På golvet står en spinnrock, en dalahäst och en kopparpanna – på det sätt vi sett i föregående kapitel blandas moderna möbler med antikviteter, tecken för modernitet och tradition, nationalism och svenskhet. Med övriga familjen sitter sonen Per i soffan. Honom gick jag i skolan med. Per blev senare känd som plogbilsaktivist och förespråkare av civil olydnad. 1984 tog han sig in på en militärbas i Florida och började tillsammans med likasinnade handgripligen nedrusta med hjälp av hammare. Det kostade honom femton månader i fängelse i USA. Nu bor han i åter i Hammarkullen.

Familjen Herngrens radhus ligger på en höjd och från vardagsrummet ser man ut över Bredfjällsgatans monotonas fasader. Radhusens fasader var på 1970-talet målade i starka färger i kontrast till höghusen – numer följer färgsättningen individuella val. Det finns plats för två bilar under tak vid entrén. Från Västerslänt tar man sig snabbt ut på leden som leder in till Göteborg, utan att behöva köra genom höghusområdena.

Höghusens fasader signalerar att här är alla lika. Det sker en differentiering genom vilken hustyp man bor i. Högst standard har vilorna, följd av radhusen och trevåningshusen. Men det fanns också subtila skillnader mellan olika områden av samma kategori, till och med mellan olika trappuppgångar. Sandeslätts röda tegelhus hade exempelvis högre status än Gropens gård, där husen var klädda i grå ballastbetong.

Lägenheterna i hyreshusen följer ett begränsat antal planlösningar från ett rum med kokvrå upp till någon enstaka sexrummare med kök. Dominerade gjorde ett- till fyramslägenheter, med tre rum och kök som den allra vanligaste typen.<sup>39</sup> Det finns tydliga föreställningar om hur familjer av olika storlek är sammansatta och behöver leva sina liv. Ett T-format kök med matplats lagom stor för en mindre familj finns i alla lägenheter med separat kök. Badrummen har badkar, torkskåp och utrymme för tvättmaskin. Köket är en sentida arvtagare till den rationella utformning som togs fram under funktionalismen. Arbetshöjden är bekväm för den normalvuxne. Det är nära mellan skåp och avställningsytor. Diskbänken är generöst tilltagen.

---

other homes depicted in the book, but on the television were a crucifix and images of Christ and Mary. The father was a priest. He did not like the summers in Hammarkullen—girls wore far too little. When Jensen's second book about Hammarkullen was published in 1982, the family had moved to Stockholm's southern suburbs: Alby, Norsborg, and Flemingsberg. The father held a service in Botkyrka every Sunday. There were more Syrians there. The father thought it was boring, being alone in Hammarkullen.<sup>38</sup>

If one is alert to colour and the early Seventies' visual codes, it is possible to hazard a guess as to people's backgrounds. One person may look as if they came from Yugoslavia, another from Finland. Yet the dominant impression is that they all belonged to the same category: the working class. These were workers, no lumpenproletariat, even if some were unemployed or had taken early retirement; this was an environment built for workers, and for the reproduction of workers. 'The only thing you see when you look out is all the mothers going round and round with their prams. It's like an eternal cycle', said one housewife. The suburban mother in a concrete jungle is a recurring trope in the images produced in the late 1960s and early 1970s. This took its most poignant and iconic form in Anna Sjödahl's painting *Spring in Hallonbergen* (1973).

In Jensen's book, we meet the Herngren family. They live in a terraced house in Västerslänt. Through the living-room window you can see the blocks of flats in Bredfjällsgatan. The father, Leif, is the pastor for the Mission Covenant Church. There are only books on the bookcase, no trinkets. Standing on the floor are a spinning wheel, a carved Dala horse, and a copper pot; in the manner discussed earlier, there is a mix of modern furniture with antiques—the signs of modernity and tradition, internationalism and Swedishness. The son, Per, sits with the rest of the family on the sofa. He was someone I went to school with. Per later became well known as Plowshares activist and advocate of civil disobedience. In 1984, he and some likeminded people broke into a military base in Florida and quite literally set about the work of disarmament armed with a hammer. It cost him fifteen months in prison in the US. These days he is back living in Hammarkullen again.

The Herngren family's house was on a rise, and from the living room you looked out over the monotonous march of Bredfjällsgatan. Later in the Seventies, the terraced houses' facades were painted in bright colours in contrast to the blocks of flats (these days the choice of colour is up to

---

Det fanns vid inflytningen kylskåp men inte frys, även om det fanns inplanerat utrymme för en sådan i skafferiet. På golven ligger plastmattor eller plastfiltmattor, utom i vardagsrummet som har en enkel parkett, en reminiscens av äldre tiders finrum. Standardtapeterna är diskreta. De flesta lägenheter har balkong. Avstånden mellan huskropparna är stort och det föreligger ingen insyn.

Lägenheternas utformning följer den boendekarriär som den svenska designrörelsen tidigare definierat om än med en viss standardhöjning vad gäller storlek och bekvämligheter (se kapitlet Blond design). Ettor för ensamstående, tvåor för unga par och kanske pensionärer, treor och fyror för barnfamiljer. Men befolkningen i Hammarkullen har aldrig följt den planerade normen. Redan från början fanns en stor andel ensamstående föräldrar – som min familj – med låga inkomster. Det fanns förmodligen aldrig i planerarnas föreställningar att, som på 1990-talet, familjer om sju till tio personer skulle bo i en trea, ritad för att passa en normalfamilj med ett eller två barn.

Från utsidan ser alla ut att bo likadant. Påfallande många bilder från Hammarkullen och andra liknande områden visar husen från utsidan, som om de repetitiva fasaderna skulle vara det som dominerade människors liv där. Men från insidan ser världen annorlunda ut. Många beskriver känslan av frihet när de ser ut genom fönstren. Utsikten från många lägenheter är vidsträckt. Här finns berg och träd.<sup>40</sup> De många interiörerna i Jensens bok visar individuella uttryck, om än tidstypiska. Någon har satt upp träpanel i köket, andra har tapetserat om. Många har taylor på väggarna, av det slag som brukar kallas hötorgskonst. Prydnadssaker är vanligt, inte sällan utslag av hobbyverksamhet, och krukväxter. En soffa tycks de flesta ha, liksom gardiner i fönstren. Det är ganska långt från Lilly Arrhenius *Det levande hemmet* som diskuterades i föregående kapitel, men så vände sig ju inte den svenska designrörelsen till arbetarklassen. Det finns inte en PH-lampa, inte en Bruno Mathsonfåtölj, men väl en snurrfåtölj som påminner om Arne Jacobsens Ägget. Det är Ikea och Obs!, inte Svenskt Tenn och NK. Hos Sauma uttrycker hemmet till viss del familjens syrianska ursprung. Även om ommålning och tapetsering kunde leda till kostsamma räkningar vid avflyttningslät det sig göras. Även balkongerna kunde i någon mån dekoreras även om ommålning av betongen och senare tiders uppsättning av parabolantennar lett till omfattande konflikter.

---

the individual tenant). There was room for two cars in a carport by the front door. From Västerslänt it is only a short distance to the main road into Gothenburg, without having to drive through the high-rise areas.

The facades of the blocks of flats signalled that here everyone was the same. There was differentiation according to the type of house one lived in—the detached houses had the highest standard, followed by the terraced houses and three-storey houses—but there were also subtle differences between different areas of similar housing, even between different staircases. Sandeslätt's redbrick houses, for example, had a higher status than those in Gropens gård, where the houses were clad in grey aggregate concrete.

The blocks of flats had a limited number of floor plans, from one room with a kitchenette up to a handful that had six rooms and a kitchen. One- to four-room flats predominated, with three rooms and a kitchen the most common type.<sup>39</sup> There were clear notions about how family constellations of different sizes ought to live. A T-shaped kitchen with a dining area the right size for a small family was found in all flats that had separate kitchens. The bathrooms had a bath and a drying cupboard, and space for a washing machine. The kitchen was very much heir to the rational designs developed by the Modernists: the height of the worktops was comfortable for a normal adult; the cupboards were close to the preparation surfaces; the sink unit was large; for the first tenants there was a refrigerator, but not a freezer, although there was space for one in the larder. There was vinyl flooring, or felt-backed vinyl, in all rooms except the living room, which had a simple parquet floor, harking back to the parlours of the past. The standard wallpapers were discrete. Most flats had a balcony. The distance between the blocks of flats was large, so they were not overlooked by the neighbouring buildings.

The flats' layout shows the effect of the hierarchy envisaged by the Swedish design movement, albeit with slightly higher standards in terms of size and amenities (see the essay 'Blond design', above). A one-room flat for singles, two rooms for young couples and perhaps pensioners, three or four rooms for families. However, the residents of Hammarkullen have never followed the planned norm. From the outset there was a high proportion of single parents—like my family—with low incomes. It probably never entered the planners' heads that families of seven people, ten even, would end up living in a three-room flat designed for normal family with one or two children, as would happen in the 1990s.

---

Vid denna tid hade de folkuppförande ambitionerna mattats av. Arkitekter, formgivare och hemkonsulenter hade inte lyckats sprida det moderna sättet att bo och inreda utanför sin egen klass, trots femtio år av intensivt arbete. I Hammarkullen finns inga ambitioner från byggindustrin och arkitekter att föregå med gott exempel. I den fasta inredningen i lägenheterna syns inte ett spår av den svenska designrörelsens motto om formgivning som tål både ögats och handens slitage. Här domineras de billigast möjliga materialen, inte minst plast: på golven, i listerna, i handtagen, i kryddhyllans skäppor. Förslitningen gick fort och bidrog ytterligare till områdenas låga status.

1970-talets rasistiska skämt gick inte sällan ut på att invandrarna inte förstod hur de skulle bo i de moderna lägenheterna och satte upp tält i vardagsrummet. Eller så struntade de i alla förordningar, plöjde upp parketten och sådde potatis.<sup>41</sup> Detta slags vandringssägner utgår från dem som förstått att inordna sig. Som anser sig veta hur ett sopnedkast och tvättmaskin rätt används. Men det finns också bilder där Hammarkullens invånare betraktas som grupp. Oavsett om det sker nedvärderande eller med sympati gör de förortsborna till en grå massa. De vita, självständiga människorna som bor i innerstadsens pittoreska hus, eller i egna hem, är kreativa och individuella. Förortens folk är masskonsumenter av standardiserade prylar – och uppfattningar. De är en gråare nyans av vitt.

En vanlig trop i tidens debatt är ”grå betongförorter”.<sup>42</sup> De mörkgrå betongelement med frilagd ballast som användes till höghusen på Hammarkulletorget och treväningshusen i Gropens gård bekräftade bilden av förorten som grå, liksom den synliga betongen i yttertrappor och murar. Men grå syftade också på en omänsklig miljö. Grå var den tillvaro som var dyster, färglös, trivial, enformig, monoton, glädjefattig och trist. Det grå vardagslivet som rutades in av stämpelklockor och vardagslunk och helgfirande i tevesoffan. Gråsossar var de som ytterst försvarade detta liv.

Det tycks också som att fabrikernas damm och städhinkarnas smuts satte sig i själva huden på dem som utförde de monotona jobben. Förortens människor ser lite gråare ut. Det anas i massmediernas bilder av oss som levde i förorterna. Bilder av grå människor bland grå betong. Detta har delvis att göra med det fotografiska felslutet. Hade Jensen valt att arbeta med färgfotografi, hade tidningarna i större utsträckning kunnat trycka i färg, då hade Hammarkullen kanske

---

From the outside, everyone's home looked the same. A remarkably large number of photographs of Hammarkullen and other, similar areas show the houses from the outside, as if the repetitive facades were the thing that dominated the lives of the people who lived there. But from inside the world looks different. Many described the feeling of freedom when they looked out of the window. The views from many of the flats were extensive. There were mountains and trees.<sup>40</sup> The many interiors in Jensen's book show a breadth of individual expression, albeit one typical of the period. Someone had put up wood panelling in their kitchen, others had redecorated. Many had paintings on the walls of the kind often referred to as kitsch. Ornaments were common, often the result of people's hobbies; potted plants, too. Most seem to have had a sofa, and most had curtains at the windows. This was not exactly Lilly Arrhenius territory, thinking of *Det levande hemmet* discussed above, but then the Swedish design movement had chosen not to address the working class. There was not a PH-lamp in sight, not a Bruno Mathsson armchair, but there was at least one swivel chair reminiscent of Arne Jacobsen's Egg. It was all very much IKEA and Obs!, not Svenskt Tenn and NK. For the Sauma family, their home to some extent reflected their Syrian origins. Although redecorating could lead to costly bills for making good when they ultimately moved out, people still did it. It was even possible to some extent to decorate the balconies, even if repainting the concrete and, later, installing satellite dishes led to major conflicts.

By this date, educational ambitions had waned somewhat. Architects, designers, and home economists had not succeeded in spreading modern ways of life and furnishing outside their own social class, despite fifty years of intensive work. In Hammarkullen, the construction industry and architects did not aspire to lead by example. In the flats' fixtures there was no visible trace of the Swedish design movement's motto that good design would withstand the 'wear and tear of hand and eye'. The overwhelming sense is of the cheapest materials possible, especially plastic: floors, mouldings, handles, even the spice drawers in the kitchen. It soon started to look shabby, and contributed further to the housing stock's low status.

Seventies' racist jokes often turned on the idea that immigrants did not realise how they were meant to live a modern flat and so did things like putting up tents in the living room or ripping up the parquet to plant potatoes.<sup>41</sup> This kind of urban myth depends on those who *have* understood—those who reckon they know how to use rubbish chutes and

framstått i ett annat ljus. Men gråskalan var också ett medvetet val, som i *Lektyrs* reportage från 1977 (se nedan). Pinuparna trycktes i färg – förortens folk i svartvitt. De svartvita bilderna gör människorna mer lika arkitekturen, stämmer deras kläder och hud i samma gråtoner som byggnadernas fasader. Det är som att arkitekturens färgskala har valts för att harmoniera med människornas. Gråskalan tenderar också att göra grönytorna och planteringarna mindre inbjudande.

#### THINNERTRASELAND

Vid mitten av 1970-talet förändras bilden av Hammarkullen, från en plats där politiker, producenter och bygg Herrar begått övergrepp på befolkningen till en plats av sociala problem och våld. Bilden av den ensamma mamman med barnvagn ersätts av tonårsgäng med thinnertrasor. Förrorten blir en livsfarlig plats att vistas i, men inte längre på grund av den omänskliga arkitekturen. Nu är det människorna där som är farliga. Det är inget som är unikt för Hammarkullen, en liknande förändring kan spåras i bilden av nästan alla miljonsområden, men Hammarkullen får ett starkt symbolvärde.<sup>43</sup> Själva namnet på förrorten antar en hård och metallisk klang.

Det märks inte minst i dags- och kvällspressen. Åren 1975–1976 kulminerade de svarta rapporterna om situationen i Hammarkullen. Knarket, rapporterade polisen bekymrat, hade flyttat ut från centrum till förorterna och Socialförvaltningen avsatte särskilda resurser för att bekämpa missbruket. Det handlade främst om hasch och centralstimulerande medel. De något yngre sniffade thinner. Kvällstidningen *GT* visar upp ett foto från ett källarförråd i Hammarkullen som fungerat som knarkkvart.<sup>44</sup> Det som tidigare associerats med muggiga landshövdingehus i Haga och Landala förflyttades till förortslängornas underjordiska utrymmen.

Många av dem som intervjuades i pressen om den katastrofala situationen i Hammarkullen arbetade i stadsdelen inom fritid, skola och kyrka. Det finns inga skäl att ifrågasätta deras berättelser eller engagemang för förrorten. Men Lennart Zintchenko

washing machines correctly—duly conforming to the norm. But there are also pictures that consider Hammarkullen's residents as a group. Whether disparaging or sympathetic, they still make them into a grey mass. The white, independent people who live in the picturesque houses in the city centre, or who own their own homes, are creative and individual. The people of the suburbs are mass consumers of standardized gadgets—and perceptions. They are a greyer shade of white.

A common trope in the debates of the day was the ‘grey concrete suburbs’.<sup>42</sup> The dark-grey concrete with exposed aggregate that was used for the blocks of flats around Hammarkulletorget and the three-storey houses in Gropens gård confirmed the image of suburbia as grey, as did the visible concrete of the exterior stairs and walls. But the greyness also denoted an inhuman environment. A grey existence was one that was drab, colourless, trivial, humdrum, monotonous, cheerless, and dreary. A grey everyday life with its clocking on, clocking off; same old same old; weekends in front of the telly. The ‘gråssössar’, the ‘grey socialists’ as the rank-and-file social democrats were known, were the ones who stood for this lifestyle.

It was almost as if the dust and grime of monotonous factory work and cleaning jobs were ingrained in the skin of the workers. Suburban people looked a little greyer. It can be seen in the mass media images of those of us who lived in the suburbs. Pictures of grey people surrounded by grey concrete. This has partly to do with the photographic fallacy. Had Jensen chosen to work with colour photography, had newspapers been able to afford to print in colour more, then Hammarkullen might have appeared in a different light. However, the grey scale was also a deliberate choice, as the *Lektyr* report of 1977 discussed below shows. Pinups were printed in colour, the suburban masses in black and white. The black-and-white pictures liken the people to the architecture, giving their clothes and skin the same grey as the buildings' facades. It is as if the architecture's colour scheme has been chosen to harmonize with the people's. The grey scale also tends to make the green areas and planting far less inviting.

pekar på att de genom mediebevakning också fick ökade resurser. I Hammarkullen avlöser olika slags stadsfinansierade projekt varandra.<sup>45</sup> Hammarkullen drog också till sig mäniskor som ville förändra förorten – och världen. Under de år när de negativa skildringarna i medierna av Hammarkullen var som mest frekventa och rubrikerna som svartast utvecklades en livskraftig lokal motkultur genom ideella insatser. Ett omfattande och vitalt lokalt kulturliv växte fram. Hammarkullen gick från att vara en adress till att bli ett samhälle, sammanfattar Anders Törnquist.<sup>46</sup>

Fritidsförvaltningen ringar i en rapport 1976 in fyra problemgrupper i Hammarkullen: ett gäng om cirka tjugo sniffande ungdomar, en större grupp något äldre missbrukare, ett stort antal mentalsjuka och långtidssjukskrivna som fått bostad i förorten, samt arbetslösa mödrar med missbruksproblematik.<sup>47</sup> Under den svarta rubriken ”Här regerar våldet” skriver *GT*: ”Idag är kvarteren kring Hammarkulletorget ett betongghetto där de sämst lottade samlats. Där härskar sysslösheten, missbruket, våldet.”<sup>48</sup> Ett fotografi visar gängen i centrum. Både sniffarna och de äldre knarkarna håller sig med schäfrar, upplyser *GT*. Strax under finns en bild av en äldre kvinna som tittar ut genom ett vädringsfönster på Hammarkulletorget. Fotot följer en vid tiden etablerad trop med den ensamma människan i den monotonas fasaden. ”På kvällen härskar thinnerlägen i Hammarkullen. Det är många som inte vågar sig ut då”, slår bildtexten fast.

Herrtidningen *Lektyr* spann vidare på kvällstidningarnas skräck-reportage. Tidningens Bo H Skoglund hade under en kort period bott i stadsdelen. Han uppges därför skildra våldet och knarket från insidan under rubriken ”Rapport från betong-ghettot”. Första uppslaget utgörs av en bild av en ambulanstransport från Bredfjällsgatan: ”Tristessen och isoleringen driver människorna till knark- och spritmissbruk, kriminalitet och ganska ofta till självmord.” I bildbylinen syns reportern själv framför Hammarkulletorgets grå fasader, med bister min och mörktonade glasögon.<sup>49</sup> Det är som om han vore krigsreporter i fjärran land.

Allt är grått, rapporterar Skoglund, utom gardinerna i hyreshusen men de är fördagna både dag och natt; ”för vad finns det att titta på?” Reportaget använder snart sagt alla etablerade stereotyper om förorten. ”På en lekplats mitt i betongen stod en klätterställning där en flicka klättrade upp och ned, som en liten råtta som kilar runt i ett

By the mid-1970s the image of Hammarkullen was changing from a place where it was politicians, producers, and developers who committed the assaults on the population to a place of social problems and violence. The image of the lone mother with pram was replaced by teenage gangs with thinner-rags. The suburb remained a dangerous place to live, but no longer because of the inhuman architecture. Now it was the people there who were dangerous. This was nothing unique to Hammarkullen—a similar change can be seen in the image of almost all Million Programme estates—but Hammarkullen had a strong symbolic value.<sup>43</sup> The very name of the suburb had a hard, metallic ring to it.

This was particularly noticeable in the broadsheets and tabloids. In the years 1975–1976, the bleak reports on the situation in Hammarkullen reached a peak. Drugs, as the police noted with alarm, had moved out from the centre to the suburbs, and Social Services allocated special resources to combat abuse. The main concern was hash and stimulants. The slightly younger were sniffing paint thinner. The tabloid *GT* printed a photo of a cellar in Hammarkullen that had served as dope hole.<sup>44</sup> Something previously associated with grotty tenement houses in inner-city Haga or Landala had shifted to the basements under stolid rows of suburban housing.

Many of those interviewed in the press about the catastrophic situation in Hammarkullen worked there in youth clubs, schools, and churches. There is no reason to doubt their stories or their commitment to the place. Yet, as Lennart Zintchenko points out, the media coverage meant they also received additional resources. Hammarkullen saw a whole succession of city-funded projects.<sup>45</sup> Hammarkullen also drew in people who wanted to change the suburb—and the world. During the years when the newspaper headlines were at their most frantic and the reports were at their gloomiest, a vibrant local counterculture sprang up, thanks largely to volunteers. An extensive and vital local cultural life developed. Hammarkullen went from being an address to being a society, as Anders Törnquist put it.<sup>46</sup>

In a report from 1976, the city's leisure and recreation department singled out four sets of problems in Hammarkullen: a gang of about twenty

hjul i buren.” Fotografierna, tagna av Bela Unger, bekräftar texten: poliser som griper barn, folktomma miljöer, skräp. En bild visar en övergiven shoppingvagn. En symbol för Hammarkullen, konstaterar reportern; ”en skulptur över arkitekters missdåd”.<sup>50</sup>

*Tackling – Dåliga förorter* som sändes i TV2 1977 innehåller standardvyerna från Hammarkullen: panoreringar över monotonas fasader, missbrukargänget med schäfer och en pensionär som tittar ut på torget från balkongen till servicehuset. Sistnämnda är ljudsatt med musik av Ulf Dageby: ”Det är kväll och jag står på min balkong / det glimmar i fönstren hos folket i betong / nere från centrum hörs ett skrik / det är väl något barn som sniffar bort sitt liv.” Bilden övergår till att visa mammor med barnvagnar.

Men tv-programmet skildrar också det organiserade motståndet. Hammarkullegruppen som organiserar befolkningen och pensionären Kalle som spelar schack med ungdomarna på gården. De flesta som uttalar sig talar svenska utan brytning, men ett par chilenare är också med i programmet.<sup>51</sup> Det blev värre när tunnelbanan kom till, berättar en äldre kvinna till reportern. Nu kommer missbrukarna ut från city. Bussen hade känts som ett säkrare kommunikationsmedel. Kvällstid togs den underjordiska spårvagnshållplatsen över av ungdomar och missbrukare. För dem som inte hade bil kändes det osäkert att åka in till stan. Någon tunnelbana har Hammarkullen och Göteborg aldrig haft. Kvinnans val av beteckningen ”tunnelbana” vittnar om associationer till Stockholm och förstärker känslan av hotfull storstadsmiljö.

Men våldet utövar också sin lockelse. Betong signalerade något grått och likformigt, men också en hårdare och mer spännande plats än medelklassens villaområden. Denna ambivalens är tydlig i Nationalteaterns *Vi är barn av vår tid* (1978) som utvecklar Ulf Dagebys tema om det farliga förortscentrumet:

*Gården är stängd för länge sen  
Snuten jagar tonårsäng  
Natten är så hård för betongens kungar*

*Vi är barn av vår tid  
vi är barn av vår tid  
Är du rädd för ditt eget barn  
lilla mamma...?*

young sniffers; a large group of slightly older drug users; a large number of people who were either mentally ill or on long-term sick leave who had been housed in the suburbs; and unemployed mothers with substance abuse problems.<sup>47</sup> Under the doom-ridden headline ‘Here violence reigns’, *GT* wrote that ‘Today, the neighbourhood around Hammarkulletorget is a concrete ghetto where the dregs of society gather. Where apathy, abuse, and violence reigns.’<sup>48</sup> A photograph shows the gangs in the centre. Both the sniffers and the older addicts have Alsatians, *GT* informs its readers. Just underneath is a photograph of an elderly woman looking down on Hammarkulletorget from a ventilation window. The photo adheres to the then well-established trope of the lonely person in the monotonous facade. ‘At night, the thinner gangs rule in Hammarkullen. Many people don’t dare venture out’: the caption drives the point home.

The men’s magazine *Lektyr* enlarged on the tabloid’s horror stories. The magazine’s Bo H. Skoglund had lived in the district briefly, so it was said his was the inside story on the violence and drugs, published under the heading ‘Report from the concrete ghetto’. The first spread consisted of a picture of an ambulance leaving Bredfjällsgatan: ‘The boredom and isolation drives people to drug and alcohol abuse, crime, and quite often to suicide.’ In the by-line photo, the reporter is standing in front Hammarkulletorget’s grey facades, with a grim expression and tinted glasses, for all the world as if he were a war reporter in a distant land.<sup>49</sup>

Everything was grey, Skoglund reported, except for the curtains in the tower blocks, but they are drawn day and night—‘for what is there to see?’ His report uses almost every suburban stereotype in the book: ‘In a playground in the middle of the concrete was a climbing frame where a girl was climbing up and down, like a little rat scampering around in a wheel in a cage.’ The photographs, taken by Bela Unger, corroborate the text: police arresting children, howling concrete wildernesses, rubbish. One photograph is of an abandoned shopping trolley. A symbol of Hammarkullen, says the reporter—‘a sculpture of architects’ misdeeds’.<sup>50</sup>

The television programme *Tackling–Dåliga förorter* (‘Tackling sink estates’), which was broadcast on TV2 in 1977, also included all the standard shots of Hammarkullen: panning across monotonous facades, the gang of addicts with Alsatians, a pensioner looking down on the square from the balcony of the sheltered accommodation block, this last with an Ulf Dageby song playing: ‘It’s evening and I stand on my balcony | The

På skivans svarta konvolut finns en svartvit bild av en långhårig tonåring som sitter på en betongmur. Bilden är ofokuserad och några detaljer går inte att utläsa. Fotot är taget av Lars Jakobsson på Selma Lagerlöfs Torg på Hisingen.<sup>52</sup> Men det kunde vara vilken betongförrort som helst. Muren associerar till en vanlig trop om förorten som ett fängelse eller ghetto. Men en av betongens kungar använder betongmuren som tronstol.

En särskild plats i förortsmytologin intas av torget. Det är en plats av utsatthet och våld. Per Wirtén kontrasterar det mot innerstads-torget som är en plats för möten, sociala såväl som demokratiska.<sup>53</sup> Till förortstorget går man för att handla. När affärerna är stängda tar buset över.

*farsan sitter hemma framför TVn  
morsan sitter antagligen breve  
lika bra att ta sig ner till EPA's torg  
där kan vi låta betongen gunga!  
gasa och sniffa och flumma!*

Våren 1978 hade *Aftonbladet* en artikelserie om "Hur det ska gå för barnen i Hammarkullen?" På ett uppslag jämförs klass 9D i Hammarkullen med klass 9D i Hovås, en stadsdel med hög medelinkomst i västra Göteborg: "De fick inte samma chans", lyder rubriken. På en bild har de samlat oss, vi med dåliga förutsättningar. Jag slås av hur vita vi är. Av de 23 som infunnit sig till fotograferingen kom fyra från militärdiktaturernas Latinamerika, de flesta av oss andra var födda i Sverige. Nedanför bilden intervjuas Mikael Mohlén. Jag minns att det var han som fick mig att söka till Hvitfeldtska gymnasiet, en innerstadsskola med hög status. "Invandrarna såg man nästan aldrig i klassen", berättar han. "Jag hade aldrig någon känsla av att vi var trettio i klassen. Invandrarna var där så sällan." Jag skulle förmodligen ha sagt något liknande. Artikelns clou var att det var så få av oss som läste vidare på gymnasiet. De som gjorde det hade nästan alla svenska namn som Carina, Martin och Lars-Göran. Av dem som inte hade det minns jag att Dariusz senare bytte till ett "svenskklingande" namn.<sup>54</sup>

Ändå finns det något anmärkningsvärt med påståendet att vi aldrig såg till invandrarna. Det fanns rätt många i klassen som hade

---

windows of the people in the concrete gleam | Down there in the centre a scream | Spose it's some child sniffing their life away' The picture shifts to show mothers with prams.

But the same programme also showed the organized resistance. The Hammarkullen group that organizes the locals, Kalle the pensioner who plays chess with the young people in the square. Most of the people speak Swedish without an accent, but there are a couple of Chileans in the programme.<sup>51</sup> It got worse when the underground arrived, an elderly woman tells the reporter. Now addicts come out from the city. The bus had felt much safer. At night, the underground station was taken over by young people and drug addicts. For people who did not have a car, it did not feel safe to go into town. Hammarkullen and Gothenburg have never had an underground. The woman's choice of the term 'underground' makes inferences to Stockholm and heightens the feeling of an intimidating urban environment.

But violence also had a certain allure. Concrete may have signalled something grey and uniform, but also a harder and more exciting place than a middle-class housing estate. This ambivalence is evident in the prog rock group Nationalteatern's *Barn av vår tid* (1978, 'Children of our time'), in which Ulf Dageby enlarged on the theme of the dangerous suburban centre:

*The youth centre shut a long time ago  
The filth hunt teenage gangs  
The night is so hard for concrete kings  
We are children of our time  
We are children of our time  
Are you afraid of your own child  
little mama ...?*

The image is out of focus and some of the details cannot be made out. The photo was taken by Lars Jakobsson in Selma Lagerlöfs Torg in Hisingen, across the valley from Hammarkullen.<sup>52</sup> But it could have been any concrete suburb. The wall echoes the common trope of the suburb as a prison or ghetto. But one of the concrete kings is using it, a concrete wall, as his throne.

There is a special place in suburban mythology reserved for the central square. It is a place of vulnerability and violence. Per Wirtén contrasts

föräldrar från andra länder: Finland, Jugoslavien, Polen... Men med ”invandrare” avsåg Mohlén antagligen endast latinamerikanerna, de med annan hudfärg. Bland pressklippen hittar jag uppgifter om gängkrig mellan svenskar och latinamerikaner. Det minns jag inte. Men jag minns att vi drack öl och de drack rödvin. Vad gäller frånvaro, var det flera i klassen som nästan aldrig deltog på några lektioner. Många av dem hade svenska föräldrar. Deras frånvaro kopplades inte samman med färg.

Fokuseringen på förorten som en plats befolkad av ungdomsgäng och missbrukare avtog och ersattes under 1980-talet av förorten som en icke-svensk plats. Per Wirtén noterar att det första klippet av detta slag om Flemingsberg kom våren 1977 när *Dagens Nyheter* skrev att 40 procent av eleverna på Flemingsbergsskolan var invandrade och att de talade 22 språk.<sup>55</sup> I Jensens första bok om Hammarkullen är de utländska invandrarna individer som alla andra. Förorten är inte en plats särskilt avsedd för, eller förknippad med dem. Alla i Jensens bok är migranter. De har flyttat till Hammarkullen från andra delar av landet, eller andra delar av världen. Få är göteborgare sedan generationer. Men artikeln i *Aftonbladet* är ett uttryck för att en ny bild av Hammarkullen så smått börjar etableras. Förorten går från att vara grå till att bli mångfärgad.

#### DEN FÄRGRIKA FÖRORTEN

Senhösten 1997 visas teveserien *Hammarkullen – eller vi ses i Kaliningrad*, i regi av Agneta Fagerström-Olsson och med manus av Peter Birro. Uppdraget, som kom från Gunnar Carlsson på Sveriges Television, var att göra en serie om det ”nya Sverige”, förortsverige.<sup>56</sup> Birro hade några år tidigare skrivit *Under bordet* (1993), en roman som utspelas i Angered där han växte upp. Att just Hammarkullen fick ge namn åt serien berodde på att det var en välkänd betongförrort. Serien hade kunnat hetera något annat, eller varit inspelad i en annan stad eller ett annat land, enligt Fagerström-Olsson.<sup>57</sup> *Hammarkullen* fick mycket beröm och flera priser, men mötte också kritik från dem som bodde

---

it to the inner-city square, which is a place for meetings, whether social or democratic.<sup>53</sup> The suburban square is somewhere you go to shop. When the shops close, the trouble begins.

*Dad sitting at home watching TV*

*Mum probably sitting next to him*

*Might as well head down to that crap square*

*where we can get the concrete rocking!*

*Huffing and sniffling and getting high!*

In the spring of 1978, *Aftonbladet* ran a series of articles on ‘What will become of the children in Hammarkullen?’ One spread compared class 9D in Hammarkullen with class 9D in Hovås, a neighbourhood in western Gothenburg with a high average income: ‘They weren’t given the same chance’, reads the headline. In one picture they had gathered us together—we, the disadvantaged. I am struck by how white we were. Of the twenty-three who turned up to be photographed, four came from the military dictatorships of Latin America, and most of the rest of us were born in Sweden. Below the photograph is an interview with Michael Mohlén. I remember that it was he who persuaded me to apply to Hvitfeldtska gymnasiet, a high profile inner-city high school. ‘You hardly ever saw immigrants in the class,’ he said. ‘I never had any feeling that there were thirty of us in the class. The immigrants were hardly ever there.’ I probably would have said something similar. The whole point of the article was that so few of us had gone on to high school. Of those who did, almost all had Swedish names like Carina, Martin, and Lars-Göran, and, of the ones who did not, I remember Dariusz later switched to a ‘Swedish-sounding’ name.<sup>54</sup>

Yet even so, there is something remarkable about the claim that we never saw any immigrants. There were quite a few in the class who had parents from other countries—Finland, Yugoslavia, Poland—but by ‘immigrants’, Mohlén was probably only thinking of the Latin Americans, the ones whose skin was a different colour. Among newspaper cuttings, I find a report on a gang war between Swedes and Hispanics. That is not something I remember. I do remember that we drank beer and they drank red wine. When it came to truancy, there were others in the year who almost never attended any classes at all. Many of them had Swedish parents. Their absence had nothing to do with their skin colour.

där. De ansåg att det inte var en korrekt bild av stadsdelen. I serien finns mycket lite av det som skapat Hammarkulleandan – den kollektiva organiseringen. Oavsett dess fiktiva karaktär påverkade serien bilden av Hammarkullen, kanske huvudsakligen bland dem som aldrig varit där, men antagligen också hos hammarkulleborna. Jag bortser därför i detta sammanhang att en del scener är filmaade på annat håll och att Birros historier och karaktärer kanske inte primärt är hämtade från den stadsdel som lånat serien sitt namn.<sup>58</sup>

Serien öppnar med en svensk flagga till synes målad i sand. Flaggan löses upp och vi ser en ensam man på en balkong som skriker ”Voglio una donna!” Scenen upprepas i de följande avsnitten under olika årstider. ”Voglio una donna!” är förstås en hyllning till Fellini från Birro där den existentiella ensamheten flyttats från landsbygdens Italien till betongförlortens Sverige. Scenen anknyter till tropen ”ensamma mäniskor på balkonger” som den visuella produktionen från Hammarkullen och andra liknande bostadsområden vimlar av. Men även om ensamhet är ett återkommande tema i tv-serien som helhet – här finns ensamma vita män, ensamma vita kvinnor och en och annan ensam invandrare på jakt efter kärleken – är det myllret av mäniskor av olika slag som är det dominerande intrycket. Balkongerna får indikera hyresgästernas etniska bakgrund och olika drömmar. Någon har en persisk matta hängande från sin balkong i vad som tycks vara en intertextuell referens till den ovan nämnda bilden i Jensens *Hammarkullen* där några sängkläder bryter av mot fasadens monoton. En svart man har klätt in balkongen som vore den en hydda i Afrika. Serien är något av en burlesk och delar dess kombination av att häckla makten och att använda etniska stereotyper. I ett snabbt tempo presenteras områdets problematik redan i det första avsnittet: det eftersatta underhållet i lägenheterna, fattigdom, miss bruk, brottslighet och språkförbistring.

Efter Fellinianspelningen följer i första avsnittet bilder av nedmonteringen av ett av husen på Hammarkulletorget. Rivningsarbetet är ett återkommande inslag i de följande avsnitten. Det kom in på ett sent stadium i manusarbetet, men gav serien dess undertitel.<sup>59</sup> Bland alla de rykten som spreds om vad som skulle hända med byggelementen fanns ett om att de skulle skeppas till Kaliningrad. Detta blir en snackis bland seriens a-lagare på parkleken – alla vita män med havererade drömmar på det personliga eller politiska planet. En av

The focus on suburbia as a place populated by gangs and drug addicts waned, to be replaced in the 1980s by the suburb as a site of non-Swedishness. Per Wirtén notes that the first news report of this kind about Flemingsberg in south Stockholm came in the spring of 1977, when *Dagens Nyheter* wrote that 40 per cent of the pupils at the main school there were immigrants and between them spoke twenty-two languages.<sup>55</sup> In Jensen's first book about Hammarkullen, foreign immigrants were individuals like any other. The suburb was not a place specifically designed for them or associated with them. All the people in Jensen's book are migrants. They had moved to Hammarkullen from other parts of the country, or other parts of the world. Few families had been in Gothenburg for more than a couple of generations. However, the article in *Aftonbladet* was one sign of the new image that was slowly gaining ground, in Hammarkullen as elsewhere. The suburb was going from being drab to being multicoloured.

#### THE COLOURFUL SUBURB

In the late autumn 1997 a television series was broadcast entitled *Hammarkullen—eller vi ses i Kaliningrad* ('Hammarkullen—or see you in Kaliningrad'), directed by Agneta Fagerström-Olsson and with a screenplay by Peter Birro. They had been commissioned by Gunnar Carlsson at Sveriges Television to make a series about the 'new Sweden'—suburban Sweden.<sup>56</sup> Birro a few years earlier had written *Under bordet* (1993, 'Under the table'), a novel set in Angered, where he grew up. That Hammarkullen gave its name to the series was because it was such a well-known concrete suburb. The series could just as well have been called something else, or have been filmed in another city or even another country, according to Fagerström-Olsson.<sup>57</sup> *Hammarkullen* met with critical acclaim and won several awards, but also faced criticism from the people who lived there. They felt that it was not an accurate representation of their district. In the series there is very little of what created the Hammarkullen spirit—the collective organization. Regardless of its fictional nature, the series affected the image of Hammarkullen, perhaps mostly among those who had never been there, but probably also the residents themselves. For that reason,

dem längtar hem till Stockholm men har missat tåget i såväl bokstavlig som metaforisk mening. En annan saknar den politiska kampen i driftcellen på varven.

Trasproletariatet är alltså genomgående vitt, men det är också de flesta av maktens representanter. Poliserna är vita (skåningar). Arbetsförmedlaren som ger tips om svartjobb – med en ursäkt för benämningen, men inte för verksamheten – är vit svensk. Det är också den neurotiska socialarbetaren som får panik när en svart kvinna med många barn skapar oreda på hennes kontor och fastighetssköten som hjälper till med vräkningar. Ove Sernhede har i flera studier baserade på intervjuer med ungdomar i Hammarkullen analyserat deras självbild och relationer till majoritetssamhällets normer: ”När alla socialarbetare, lärare, fritidsledare och administrativ personal efter dagens slut tar sina bilar och åker den dryga milen till bostadsområdena i Göteborgs innerstad ersätts de av vaktbolag och polis – ’ockupationsmakten har vaktavlösning’”<sup>60</sup> Förrorten upplevs som belägrad. En förrort som ungdomarna uppskattar och försvarar.<sup>61</sup>

Till de lokalt mest omdiskuterade överdrifterna hör gänget av unga bosniska snipers, Hammer Boys. De skjuter i första avsnittet prick från ett höghustak på en vilsen mans ballonger – metaforer för drömmar om en annan värld? – och dödar i det sista avsnittet Svantes kungspudel – han är en förortssärling. Den vita hundkroppen bärts av ägaren genom Hammarkullekarnevalen som vore den ett offerlamm. Symboliken understryks av att barnen i en efterföljande scen firar ner ett kors från ett höghustak. Sålunda knyts karnevalens kristna tematik till dramats offersymbolik.

Att serien avslutas med karnevalen är knappast förvånande. Under sin fyrtioåriga historia har den fått en framträdande plats i bilden av Hammarkullen. Det är dock relativt sent som den blivit ett tecken för mångkultur. Karnevalen startade 1974 som en del av Frisko-projektet i Hammarkullen.<sup>62</sup> Länge var den också främst inriktad på barn och unga, med ett uttalat mål att motverka de sociala problem som förknippades med Hammarkullen.<sup>63</sup> Men karnevalsledningen tog också tidigt kontakt med latinamerikanerna för ”att få den rätta stämningen i karnevalen”.<sup>64</sup> Startpunkten för karnevalen sammantogs i tid med att de första flyktingarna från Chile och Bolivia anlänt till Hammarkullen. Antagligen förknippades sydamerikaner i stort med karnevalen i Rio de Janeiro – i vilket fall ansågs de nyanlända

---

I will ignore the fact that some scenes were filmed elsewhere and that Birro's stories and characters may not have been drawn primarily from the district that lent the series its name.<sup>58</sup>

The series opens with a Swedish flag apparently drawn in sand. The flag dissolves and we see a lone man standing on a balcony, screaming ‘Voglio una donna’. The scene is repeated subsequent episodes in different seasons. ‘Voglio una donna!’ is of course Birro's tribute to Fellini, with the existential loneliness shifted from rural Italy to a concrete suburban Sweden. The scene also invokes the ‘lonely people on balconies’ trope that the visual record of Hammarkullen and other, similar neighbourhoods abounds in. But even if loneliness is a recurring theme in the series as a whole—lonely white men, single white women, and the occasional lonely immigrants in search of love—the dominant impression is still of throngs of people of various kinds. The balconies are used to indicate tenants' ethnic backgrounds and dreams. Someone has a Persian rug hanging from his balcony in what seems to be an intertextual reference to the picture in Jensen's *Hammarkullen* in which some bedding breaks the monotony of the facade. A black man has draped his balcony as if it were a hut in Africa. The series is something of a burlesque, with much the same combination of speaking truth to power, satire, and ethnic stereotypes. At a cracking pace, it outlines all the district's problems in the very first episode: poor maintenance, poverty, substance abuse, crime, and language problems.

After the Fellini reference, the very first scene shows the dismantling of one of the blocks of flats in Hammarkulletorget. The demolition work is then a regular feature in the following episodes. It was a late addition to the screenplay, but ultimately gave the series its subtitle.<sup>59</sup> Among the many rumours circulating about what would happen to the prefabricated units was one that they would be shipped to Kaliningrad. This becomes a favourite topic among the local winos down at the park—all white men with failed dreams on a personal or political plane. One of them is homesick for Stockholm but has missed the train, both literally and metaphorically. Another misses the political cut and thrust of Communist activism at the shipyard.

The lumpenproletariat are thus without exception white, but then so are most of the representatives of power. The police are white (and come from Skåne in the south of Sweden). The job centre supervisor who gives tips about jobs in the black economy—with an apology for the

chilenerna och bolivianerna ha en självklar plats i karnevalen. Som en historiens ironi blir Hammarkullekarnevalen vad som är kvar av drömmen om att bygga ett Brasilia i Göteborgs norra utkant.

Vid mitten av 1980-talet hade karnevalen utvecklats till en kombination av världskultur och lokalrevy. Förutom karnevalståget innehöll det exempelvis 1985 loppmarknad, teater, trolleri, marknad med ”mat från hela världen”, latinamerikansk musik, Hammarkullsskolans schlagerfestival och ett framträdande av Kurt Olsson (skådespelaren Lasse Brandebys fiktiva hemmafixare och besserwisser).<sup>65</sup> I medierapporteringen, liksom i tv-serien får de exotiska inslagen mest plats, i synnerhet själva karnevalståget som gör sig bra i bild. Härmed förstärks bilden av förorten som en visserligen lockande men i grunden främmande plats.

I Boverkets rapport *Socialt hållbar stadsutveckling* från 2009 framhålls karnevalen som en attraktion. Det är, enligt myndigheten, en återkommande händelse som sprider en positiv bild av Hammarkullen.<sup>66</sup> Detta är också något som Bostadsbolaget upptäckt. I reklam från mitten av 1980-talet och framåt är det vanligt med fotografier från karnevalen.<sup>67</sup>

Tv-serien är överhuvudtaget full av udda karaktärer. En av dem, en uniformsklädd rojalist samlar in pengar till Sveriges konung på torget. I det näst sista avsnittet framträder han rent utav som kryptonazist när han skanderar ”Sverige åt svenskarna” vid en nazist-demonstration. Rojlisten och nazisterna framställs som förlorare, som spelar makten i händerna. Den av nazisterna som vi kommer närmast bor på Hammarkulletorget med sin ensamstående mor som jobbar i en fiskfabrik. På sonens sovrumsvägg hänger en reproduktion av Gustaf Cederströms *Karl XII:s likfärd* mellan porträtt av Adolf Hitler och Rudolf Hess.

De etniska stereotyperna är påtagliga. Italienarna (sicilianare) driver pizzeria, ryssarna tillhör maffian, romerna musicerar, de muslimska kvinnorna föder många barn och finnarna super. Det förekommer också uttalade motsättningar mellan olika grupper, inte minst mellan serber och bosnier. Några scener – som den ovan anförda ”afrikanska” balkongen – balanserar på gränsen till etnotistiska banaliteter, som den somaliska mannen som tillverkar ”svenska” jultomtar för försäljning. De är alla vita med röda tomtedräkter. Men så har han också gjort en afrikansk, somalisk tomte, som är

Fig. 41

politically incorrect term, but not for the law-breaking—is a white Sweden. So is the neurotic social worker who panics when a black woman with a large number of children makes a mess of her office, and so is the caretaker who helps with evictions. Ove Sernhede, in several studies based on interviews with young people in Hammarkullen, has analysed their self-image and relationships with the norms of majority society: ‘When all the social workers, teachers, youth club leaders, and administrative staff get in their cars at the end of day and drive the ten kilometres or so to the residential areas of Gothenburg’s city centre, they are replaced by the security companies and the police—“the occupying forces’ changing of the guard”’<sup>68</sup> The suburb is felt to be under siege. A suburb that young people appreciate and defend.<sup>69</sup>

One of the series’ most controversial exaggerations, particularly locally, concerned the gang of young Bosnian snipers, the Hammer Boys. In the first episode, they are scoring bulls-eyes from the roof of one of the blocks of flats, shooting the balloons of a man who has got lost—metaphors for dreams of another world?—and in the last episode they shoot the local eccentric Svante’s poodle. The white body of the dog is carried by its owner through the middle of the Hammarkullen carnival as if it were a sacrificial lamb. The symbolism is underlined by the children in a subsequent scene lowering a cross, again from the roof of the block of flats. The carnival’s Christian themes are tied into the drama’s sacrificial symbolism.

That the series ends with the local carnival is hardly a surprise. Over the course of its forty-year history, it has played a prominent part in Hammarkullen’s image. However, it was only relatively recently that it had become a sign of multiculturalism. The carnival started in 1974 as part of the Frisko project in the suburb.<sup>70</sup> For a long time it was principally focused on children and adolescents, with the stated objective of counteracting the district’s social problems.<sup>71</sup> But the carnival management were also in early contact with local Latin Americans in order ‘to give the carnival the right atmosphere’.<sup>72</sup> The carnival was started at about the time when the first refugees from Chile and Bolivia arrived in Hammarkullen. It is likely that South Americans were associated en masse with the carnival in Rio de Janeiro, in which case the Chilean and Bolivian newcomers would have an obvious part to play in the carnival. It is an irony of history that the Hammarkullen carnival is all that remains of the dream to build the Brasília of the north in the outskirts of Gothenburg.

något större och liknar de ”afrikanska” skulpturer som säljs som turistsouvenirer.

Vita svenskar är med få undantag i serien antingen representanter för makten, missbrukare, särlingar eller nazister. Men det finns undantag som ligger närmare en vit normalitet. Ett av dessa är Josef (Shanti Roney), kommunisten Franks son, som får sparken från livsmedelsaffären för att han inte vill sätta åt unga snattare. Och en av dessa, en blek svensk pojke, blir förälskad i en muslims flicka. Deras oskuldsfulla relation får ett abrupt slut när hennes pappa hittar dem i tv-soffan där de äter chips och tittar på film. I det upprörda samtalet mellan föräldrarna bestäms att flickan ska hållas under strängare uppsikt. Föräldrarnas stränga regim förhindrar hennes möjligheter till ett mer ”svenskt” liv. I en annan scen ser vi hur pojken försöker konvertera till islam. Det följer ett etablerat mönster att vita har viljan och potentialen att överskrida sin bakgrund och bli någon annan, medan icke-vita klavbinds av traditionens makt.

Den omarkerade normalitet som seriens många personer och kollektiv kretsar kring är vit men långtifrån helylesvensk. Den italiensksvenska familjen, liksom seriens bosnisk-serbiska kärlekspar (i sig en Romeo och Julia-parafras i kamp med den bosniska flickans familj), framstår som minst avvikande, medan de flesta svenskar bryter mot normalitetsnormen. Också finnarna har problem att anpassa sig till ”det nya Sverige” och flyttar hem till Rovaniemi. Det är – kanske symptomatiskt med Birros italienska påbrå – också en av sönerna, Marco (Ove Wolf), i den italiensk-svenska familjen som ”löser” problemet med den ryska maffian – något som den vita, svenska polisen inte visat sig klara – genom att ta livet av dess ledare, Boris (Antti Reini). Detta sker dock till priset att han måste fly landet hals över huvud. Kvar blir Sandra (Cecilia Frode), den svenska flicka som har ett förhållande med Marco, med förhopningen om att en gång kunna återförenas hängande i form av ett smycke kring halsen. Hon är seriens och Hammarkullens blonda prinsessa, lämnad kvar i sitt betongslott.

Tv-serien avslutas med en stor fest med fylla och försoningsscener. Den är, vid sidan om en motdemonstration mot nazisterna och karnevalen, den enda kollektiva manifestationen i de fyra avsnitten. Det är partyt som förenar hammarkulleborna, inte den organiserade kampen. På festen spelar världsmusikgruppen Svarta safirer, enligt

By the mid-1980s, the carnival had evolved into a celebration of world culture combined with a local revue. As well as the carnival parade, in 1985 for example it featured a jumble sale, theatre, a conjuror, a market with ‘world cuisine’, Latin American music, the local school’s song contest, and a performance by Kurt Olsson (the actor Lasse Brandeby’s fictional DIY expert and know-it-all).<sup>65</sup> In the media coverage, as in the television series, the exotic features took up most space, especially the carnival parade, which always looked good in pictures. This thus reinforced the image of the suburb as an admittedly attractive but fundamentally alien place.

In the 2009 report *Socialt hållbar stadsutveckling* (‘Socially sustainable urban development’) by Boverket (the National Housing Board), the carnival is listed as an attraction—a recurring event that spread a positive image of Hammarkullen.<sup>66</sup> This was also something that had struck the municipal housing corporation Bostadsbolaget. In their advertising from the mid-1980s onwards, they tended to use photographs of the carnival.<sup>67</sup>

The television series as a whole is full of quirky characters. One of them, a uniformed royalist, stands in the square collecting money for the king of Sweden. In the penultimate episode he turns out to have been a crypto-Nazi when he is found chanting ‘Sweden for the Swedes’ at a Nazi demonstration. The Royalist and Nazis are portrayed as losers, playing into the hands of the authorities. The Nazi who viewers get to know best lives in Hammarkulletorget with his single-parent mother, who works in a fish factory. On his bedroom wall hangs a reproduction of Gustav Cederström’s *The Body of Charles XII of Sweden Being Carried Home from Norway* between portraits of Adolf Hitler and Rudolf Hess.

The ethnic stereotypes are pronounced. The Italians (Sicilians) run the pizzeria; the Russians belong to the Mafia; the Roma make music; the Muslim women have a great many children; the Finns drink. There are also pronounced differences between groups, particularly between Serbs and Bosnians. Some scenes, like the one on the ‘African’ balcony, teeter on the edge of ethnic banality—such as the Somali man who produces ‘Swedish’ Santas for sale. (All of them are white, with red Father Christmas outfits. But he has also made a Somali Father Christmas, which is slightly larger and resembles the ‘African’ sculptures that are sold as tourist souvenirs.)

White Swedes in the series, with a few exceptions, are either representatives of the state, addicts, eccentrics, or Nazis; the handful who

eftertexterna, ”zigenarmusik” medan seriens olika karaktärer äter, dricker, dansar och har uppgörelser med sig själva och andra. När festen är över sjunger Rojalisten den svenska nationalsången medan kameran panorerar över spillrorna efter festen. Rojalisten står på en av de fotbollsplaner på Bredfjällsgatan som så ofta förekommit i bildproduktionen från Hammarkullen, inklusive Jens Jenssens första bok. Christian Fiedlers starka stämma lyfter scenen över det patetiska även om symboliken är mångtydig, för att inte säga oklar – något som även gäller serien som helhet. Är det måhända den svenska nationalismen som segrar efter att den mångkulturella festen somnat in? Eller är det en fråga om assimilering av det svenska i det mångkulturella? De allra sista bildrutorna visar Pundaren i tvångströja som stirrar ut mot tv-tittaren, i en paranoisk skräck för att vara iakttagen. Alternativt som en påminnelse om att vi alla är bundna av det sociala tvånget.

Ett par år efter *Hammarkullen*, 1999, kom Bo Harringer och Renzo Aneröds film *88 Soldiers* om hiphop i Hammarkullen. Filmen följer Hammar Hill Click, ett av Göteborgs första och största hiphopkollektiv, med ett femtontal medlemmar. Hammar Hill Click, liksom filmen *88 Soldiers*, har den uttalade målsättningen att ge en annan bild av förorten och att bekämpa rasismen. Ove Sernhede berättar om hur förbryllad han först blev av namnet *88 Soldiers* – 88 är nazistisk numerologi för Heil Hitler – och hur väl ungdomarna argumenterade för att vrida symbolen ur rasisternas händer och ge den en ny innebörd (Hammer Hill; Hammarkullen).<sup>68</sup> Det förefaller också ha lyckats. Det trycktes t-shirts med symbolen 88, det fanns en Club 88, och vi får i filmen möta två personer som låter tatuera 88 på ryggen.

*88 Soldiers* är filmad under 1997 och 1998, det vill säga under den tid *Hammarkullen* visas första gången i svensk teve.<sup>69</sup> En spelfilm och en dokumentär låter sig inte jämföras på något enkelt sätt, men en omedelbar iakttagelse är att perspektivet i *88 Soldiers* är mer samtida (många av *Hammarkullens* referenser pekar bakåt, den har ett drag av nostalgi) och mer inifrån. I *88 Soldiers* finns inga udda individer men väl starka personligheter som organiserar aktiviteter mot racism och för Hammarkullen.

---

are not are general closer to a white normality. One of these is Joseph (Shanti Roney), son of the communist Frank (Anders Lönnbro), who is sacked from the supermarket because he does not want to target young shoplifters. One of them, a pale Swedish boy, falls in love with a Muslim girl. Their innocent relationship comes to an abrupt end when her father finds them on the living-room sofa eating crisps and watching a film. In a heated exchange between the parents, it is decided that the girl be kept under stricter supervision. The parents' strict regime limits her chances for a more 'Swedish' life. In another scene, we see how the boy tries to convert to Islam. This follows the established pattern that the white person has the will and ability to transcend his background and become someone else, while non-whites are shackled by tradition.

The unremarked normality around which the series' many individuals and collectives revolve is white, but far from being all-Swedish. The Italian-Swedish family, like the Bosnian-Serb lovebirds (theirs being a Romeo and Juliet story, given the battle with the Bosnian girl's family), appear the least deviant, while most of the Swedes violate the normality norm. The Finns too have trouble adapting to 'the new Sweden', and move back to Rovaniemi. In the end, and perhaps characteristically given Birro's Italian descent, it is one of the sons of the Italian-Swedish family, Marco (Ove Wolf), who 'solves' the problem of the Russian Mafia (something the white Swedish police have not proved able to do) by killing their leader, Boris (Antti Reini). The price for doing so, however, is headlong exile. That leaves Sandra (Cecilia Frode), his Swedish girlfriend, clinging to the hope that one day they will be reunited—a hope that hangs around her neck in the shape of a pendant. She is the series' and Hammarkullen's blonde princess, left behind in Marco's concrete castle.

The television series ends with a big drunken party, replete with reconciliations. Other than the carnival and a counter-demonstration against the Nazis, this is the only collective manifestation in the four episodes: what brings the Hammarkullen residents together is not the activists' organized struggle, but a knees-up. At the party, the world music group Svarta safirer perform what the credits list as 'gypsy music' while the show's various characters eat, drink, dance, and ensure that all matters come to a head. When it is all over, the royalist sings the Swedish national anthem while the camera pans over the wreckage of the party. The royalist is standing on one of the soccer fields in Bredfjällsgatan, as happens so often in photographs of Hammarkullen, including Jens Jenssen's first

---

I Jensens första bok om Hammarkullen talar flera av de intervjuade om deklassering. Segregeringen knöts till klass. Två decennier senare hade klass ersatts av ras. Den fattigaste delen av arbetarklassen hade rasifierats, och stora delar av befolkningen hade inte ens ett jobb. Utanförskapets vithetsdimension har i vår samtid förtjänt ytterligare att statsminister Fredrik Reinfeldt 2011 noterade att arbetslösheten var låg bland ”etniskt födda svenskar mitt i livet”.<sup>70</sup> Det kan knappast utläsas som något annat än medelålders vita män(niskor), vilket föranledde såväl beröm från Sverigedemokrater som kritik från andra grupper. I boken *Om ras och vithet i det samtida Sverige* konstaterar Fataneh Farahani, Tobias Hübinette, Helena Hörfeldt och René León Rosales att ”förort” i praktiken ”kommit att betyda en stadsdel som domineras av icke-vita, medan förorter som domineras av vita inte längre betraktas som förorter. ’Förorten’, ofta just med versal och i bestämd form, alltmer uppfattas som en icke-svensk plats där det bor icke-svenskar.”<sup>71</sup>

Även om beteckningen förort kan ges en neutral definition som en ort eller ett bostadsområde i utkanten eller i närheten av en större stad vars invånare är beroende av staden för arbete och service, används den numer sällan om områden som bebos av vit medelklass. Örgryte, Askim och Torslanda betecknas sällan som förorter. Förorten är icke-vit. Samtidigt med denna process har vithetens gränser omförhandlats. Invandrargrupper som finländare, balter och östeuropeer har ”kommit att bli alltmer inkluderade i svenskheten genom sina vita kroppar”, konstaterar författarna till *Om ras och vithet i det samtida Sverige*. De sätter detta i samband med att ”Sverigedemokraterna får stöd även av vissa vita invandrar- och minoritetsgrupper”.<sup>72</sup> Segregationslinjen går mellan vit och icke-vit, inte mellan vem som är svensk eller inte. Vit blir i det allmänna språkbruket alltmer liktydigt med svensk, samtidigt som den svenska befolkningen blivit alltmer mångfärgad. Idag är förorter inte förorter för att de ligger på en viss plats, utan för att de befolkas av vissa kategorier män(niskor), skriver Minoo Alinia.<sup>73</sup>

Det som hänt under tjugoårsperioden från Nationalteaterns *Barn av vår tid* är sålunda att förorten ändrat färg, från vit till icke-vit. Det

book. Christian Fiedler’s powerful voice lifts the scene above the pathetic, although the symbolism is ambiguous, not to say obscure—something, in fact, that is true of the series as a whole. Is this Swedish nationalism, victorious after the multicultural party has folded? Or is this Swedishness assimilated into multiculturalism? The very last frames show the junkie in a straitjacket, staring out at the viewer, gripped in a paranoid fear of being watched. Or, alternatively, to remind the viewer that we are all bound by social compulsion.

In 1999, a couple of years after *Hammarkullen*, came Bo Harringer and Renzo Aneröd’s film about hip-hop in the suburb: *88 Soldiers*. The film follows Hammer Hill Click, one of Gothenburg’s first and largest hip-hop collectives, with fifteen members. Hammer Hill Click, like the film *88 Soldiers*, had the stated aim of offering a different picture of the suburb and of combatting racism. Ove Sernhede explains how puzzled he was at first by the title *88 Soldiers*—88 is the neo-Nazi abbreviation for Heil Hitler—and how well the young people argued for taking back the symbol from the racists and giving it a new meaning: Hammer Hill—a literal translation of Hammarkullen.<sup>68</sup> It appears to have succeeded, too. There were T-shirts with the symbol 88, there was a Club 88, and in the film we meet two people who have 88 tattooed on their backs.

*88 Soldiers* was filmed in 1997–8, in other words during the time *Hammarkullen* was first shown on Swedish television.<sup>69</sup> A television series and a documentary are not readily comparable, but one immediate observation is that *88 Soldiers* has a more contemporary feel (many of *Hammarkullen*’s references are retrospective, and it has more than a touch of nostalgia) and an insider’s perspective. In *88 Soldiers* there are no odd individuals, but plenty of strong personalities who organize activities against racism and for Hammarkullen.

#### WHITENESS AND ASSURANCE

In Jensen’s first book about Hammarkullen, several of the interviewees talked about being declassed. Segregation was then linked to class; two decades later, class had been replaced by race. The poorest sections of

som tidigare har varit svårt att se med blotta ögat, skriver Qaisar Mahmood, nämligen klassdimensionen, har i vår samtid fått färg.<sup>74</sup> Det gör också klassresor svårare. Mycket av den moderna världens drömmar och kultur har handlat om möjligheten till förvandling och förstållning. Arbetaren som byter skepnad genom andra kläder och genom att tillägna sig överklassens språk har beroende på klassperspektiv uppfattats som en möjlighet eller ett hot. De tidigare i boken anförda invandrartjejerna som färgar håret och använder blå kontaktlinser använder samma strategi, liksom mina klasskamrater i Hammarkullen som bytte till svenskklingande namn. För den som har en påtagligen mörkare hudfärg har förvandlingen varit svårare i Sverige.

Men den är inte omöjlig ens i dagens rasistiska västvärld. Eftersom vit förblir en vag och förhandlingsbar kategori finns möjligheter för dem som inte entydigt faller utanför den, som Coleman Silk i Philip Roths *The Human Stain* (2000) som väljer att leva sitt liv som vit (jude) i stället för svart. Detsamma gäller många av dem som sågs som svartskallar 1977 men som 1997 gick för svennar. Vithetens demarkationslinjer ritas ständigt om idag likväld som under 1800-talet. Det kan tyckas chockerande att se irländare karikerade som apor i 1800-talets brittiska skämtpress, eller läsa Benjamin Franklins utlåtande att svenskarna är "generally of what we call a swarthy Complexion".<sup>75</sup> Lika chockerande borde bruket att benämna icke-vita svenskar för invandrare vara.

Att förbinda inre egenskaper med specifika utseenden är att göra världen enklare. Såväl rasbiologin som 1800-talets försök att förbinda kriminalitet med vissa anletsdrag syftade ur detta perspektiv till att skapa visshet. Den paranoida kommunistskräcken under det kalla kriget, i synnerhet i USA, hämtade mycket av sin näring ur att det inte gick att se vem som var fiende. En likartad skräck har vuxit fram efter 9/11. Spänningen i den amerikanska tv-serien *Homeland* (2011) ligger i att det inte går att avgöra om den hemvändande officeren Nicholas Brody (spelad av Damian Lewis) är muslimsk terrorist eller amerikansk patriot. Hans röda hår, gråblå ögon och slätrakade ansikte avslöjar inget. Att han gömmer en bönematta i garaget framstår i sammanhanget som en eftersikt till thrillergenrens konventioner.

Efter 9/11 har ytterligare en förskjutning skett i konnotationerna kring förorten. Den associeras nu alltmer som en hemvist för

---

the working class had been racialized, and large sections of the population did not even have a job. The white dimensions to alienation have in our own day been further corroborated by the Prime Minister Fredrik Reinfeldt's observation in 2011 that unemployment was low among the 'ethnic-born Swedes in the middle of life'.<sup>70</sup> This can hardly be thought to refer to anything but middle-aged white people, or rather men, which brought both praise from the Sweden Democrats on the far right and criticism from other groups. In the book *Om ras och vithet i det samtida Sverige* ('On race and whiteness in contemporary Sweden'), Fataneh Farahani, Tobias Hübinette, Helena Hörmfeldt, and René León Rosales find that 'the suburbs' in practice have come to mean 'a neighbourhood dominated by non-whites, while suburbs that are dominated by whites are no longer regarded as suburbs.' The suburbs, 'usually in the definite form, are increasingly perceived as non-Swedish places where non-Swedes live'.<sup>71</sup>

Although the term 'suburb' can be a neutral designation of a specific place on the outskirts of a major city whose inhabitants are dependent on the city for work and services, it is now only rarely used of areas inhabited by the white middle class. Hence Örgryte, Askim, and Torslanda are rarely described as suburbs; real suburbs are *non-white*. Concurrently with this process, the limits of whiteness have been renegotiated. Immigrant groups such as Finns, Balts, and East Europeans have 'increasingly been included in Swedishness by dint of their white bodies', state the authors of *Om ras och vithet*. They put this in the context by pointing out that 'the Sweden Democrats have supporters even among some white immigrant and minority groups'.<sup>72</sup> The segregation line runs between white and non-white, not between who is Swedish and who is not. White, in everyday language, is increasingly synonymous with Swedish, at the same time as the Swedish population has become increasingly diverse. Today, the suburbs are not the suburbs because they lie in certain places, but because they are populated by certain categories of people, writes Minoo Alinia.<sup>73</sup>

What has happened in the twenty years since Nationalteatern's *Barn av vår tid* is that the suburbs have changed colour, from white to non-white. Something that previously was difficult to see with the naked eye, writes Qaisar Mahmood, namely the class dimension, has in our day taken on colour.<sup>74</sup> It also makes climbing the social ladder more difficult. Much of the modern world's dreams and culture have centred on the possibility of transformation and dissimulation. The worker who changes guise by dressing differently and appropriating the language of

---

muslimer. Muslimer gestaltas oftast som icke-vita i svensk visuell kultur. Deras främsta visuella igenkänningstecken är huvudkläden den för kvinnor och skägget för män. Detta påminner om det tidiga 1800-talets användning av attribut för att beteckna etnicitet och nationalitet, det vill säga tiden då den svenska nationaliteten satt utanpå kroppen, inte i kroppen. Det är med Aleksander Motturis begrepp frågan om en etnotism snarare än en racism.<sup>76</sup> Skillnadstänkandet är inte upphört utan förflyttat från kroppens insida till dess utseende, från gener till kläder. Men eftersom de kulturella traditionerna förväntas reproduceras i ”invandrartäta miljöer” har de en hög grad av permanens.

Debatter och medierapporter från området Hammarkullen har mycket kommit att fokusera på vad som uppfattas som synliga uttryck för muslimsk radikalism: män med skägg och kvinnor med täckta huvuden. Härigenom synliggörs hotet och blir potentiellt möjligt att kontrollera, exempelvis genom att förbjuda flickor att bär niqab i skolan. En visuell trop som ersatt 1970-talets ensamma mämmor med barnvagn och likaledes ensamma pensionärer som tittar ut genom fönster är kvinnor i heltäckande klädsel på förortstorg.

I rapporten *Miljöprogram och media. Föreställningar om mäniskor och förorter* (2002) sammanfattar Urban Ericsson, Irene Molina och Per-Markku Ristilammi fyra steg av förändring i mediebilden av stockholmsförorterna kring Järva fältet som i stort sett överensstämmer med denna studie av Hammarkullen. Inledningsvis rådde drömmen om moderniteten. ”De nya bostäderna i de nya områdena skulle materialisera det moderna samhället med hög standard i boendet för *alla svenska*” (min kursivering). Men eftersom områdena ännu inte var färdigbyggda vid inflytningen kom snart en mer negativ bild att tona fram. Bostadsområdena börjar beskrivas som permanent ofärdiga. Fotografier visar fram smuts och skräp. Än så länge är det inte de boende som klandras för problemen: ”Det är politikerna, som metaforiskt anklagas för att inte ha stådat efter sig, som får bära skulden för orenheten.” Mot slutet av 1970-talet får droger, kriminalitet och sociala problem en alltmer framträdande roll. Slutligen under 1980-talet blir invandrarna ”problemet”.<sup>77</sup>

Bilden av Norsborg i Botkyrka, Tensta vid Järva fältet och Hammarkullen i Angered följer i stort sett samma kronologi, från havverad modernitetsdröm till invandrarenklav. Inledningsvis ligger

---

the elite has, depending on the class perspective, been perceived as an opportunity or a threat. The immigrant girls who dye their hair and wear blue contact lenses are using the same strategy, as were my classmates in Hammarkullen who switched to Swedish-sounding names. But for those who have noticeably darker skin colour, the transformation has been more difficult in Sweden.

But it is not impossible, even in today's racist Western world. Since white remains a vague and negotiable category, there are opportunities for those who do not unambiguously fall outside it. Think only of Coleman Silk in Philip Roth's *The Human Stain* (2000) who chooses to live his life as white (and Jewish) instead of black. The same applies to many of those who were seen as *svartskallar* (lit. ‘black heads’) in 1977, but in 1997 were considered Swedes. When it comes to whiteness, the lines of demarcation are constantly being redrawn, as much today as in the nineteenth century. It may be shocking to see the Irish caricatured as monkeys in the nineteenth-century British satirical press, or read Benjamin Franklin's statement that Swedes are ‘generally of what we call a swarthy Complexion’.<sup>75</sup> It ought to be equally shocking to call non-white Swedes, immigrants.

Attaching inner qualities to specific looks is a way of making the world easier. Both scientific racism and the nineteenth-century attempt to link criminality with certain facial features were in this sense attempts to create certainty. The paranoid Red Scare during the Cold War, particularly in the US, was largely fuelled by the impossibility of identifying the enemy. Similar fears have emerged after 9/11. The tension in the American television series *Homeland* (2011) stems from the fact that it is not possible to determine if the returning officer Nicholas Brody (played by Damian Lewis) is a Muslim terrorist or an American patriot. His red hair, grey-blue eyes, and clean-shaven face reveal nothing. His hiding of a prayer rug in the family's garage appears to be a concession to the conventions of the thriller genre.

After 9/11 there has been a further shift in the connotation of the term ‘suburbs’. Now they are increasingly thought of as being home to the Muslim population. Muslims are often portrayed in Swedish visual culture as non-white. Their primary visual identifiers are a veil for women and a beard for men. This is reminiscent of the early nineteenth century's use of physical attributes to denote ethnicity and nationality—in other words, the time when Swedish nationality was written *on* the body, not *in*

sympatin hos de boende. Det är makthavarna som tvingat dem att bo i en omänsklig miljö. Men med tiden kommer skuldbördan att alltmer glida över på förortsborna som knarkar, lever på socialbidrag och håller miljön osnygg. Idag framställs problemet som att de inte integrerar sig med den vita normaliteten.

Rasifieringen har blivit alltmer rumslig, konstaterar författarna till *Miljonprogram och media*.<sup>78</sup> Städerna, men också arbetslivet, har allt tydligare delats upp i vita och icke-vita. Vissa områden, företrädesvis miljonprogramsförorter med höghus, beskrivs som ghetton, det vill säga fysiskt avgränsade stadsdelar för icke-vita, medan segregerade vita områden i innerstäder och villaområden framhålls som eftersträvansvärda miljöer. Denna segregering överlappar tidigare klassmönster. På 1970-talet var spårvagnsresan en vanlig metafor i Göteborg för den klassegregerade staden. Femmans spårvagn gjorde en resa från överklassens Örgryte till miljonprogramsområden på Hisingen. Några årtionden senare har kollektivtrafikens linjer kompletterats med ett rasperspektiv. *Latin Kings* första platta *Välkommen till förorten* 1994 pryds av tunnelbanans röda linje.

ja ringde till rodde mobil i Rinkeby  
en svartskalleförort precis som Alby  
politikerna kommer dit dom bryr sig inte ett skit  
och tror allt ska bli bra och sjunger sin jävla sång  
we shall overcome  
dom spelar me oss som dom spelar kort  
miljonprogram va fan har ni gjort  
väkommen till min jävla förort

I låten *Snubben* på samma skiva anmanar Latin Kings sina lyssnare: ”vi svartskallar måste enas och sluta slåss med varann”. Latin Kings vänder den pejorativa blicken på förorten mot dess avsändare. Miljonprogramsförorten har blivit svartskalleförort men också en plats av hemhörighet. För att återkoppla till bell hooks och Sara Ahmed från det inledande kapitlet har förorter som Rinkeby och Hammarkullen utvecklats till miljöer där icke-vita kroppar inte blir utpekade och främmadegjorda.

*Välkommen till förorten* satte djupa spår i Sverige, också utanför hip-hopscenen. Såväl *Aftonbladet* som *Dagens Nyheter* puffade för tv-serien

---

it. To borrow Aleksander Motturi's term, the question is one of 'ethnotism' rather than racism.<sup>76</sup> Thinking in terms of difference did not cease, but instead was shifted from the inside the body to its external appearance—from genes to clothes. But since cultural traditions are expected to be reproduced in 'immigrant-dense environments', they have a high degree of permanence.

Debates and media reports from areas such as Hammarkullen have tended to focus on what is perceived as the visible expression of Islamic radicalism: men with beards and veiled women. The threat becomes patently apparent, and potentially open to control, for example by prohibiting girls from wearing the niqab in school. As the visual trope that has replaced the Seventies' single mothers with prams and similarly lonely pensioners looking out the window, we now have women, fully veiled, in a suburban square.

In the report *Miljonprogram och media. Föreställningar om människor och förorter* (2002, 'The Million Programme and the media: notions of people and suburbs'), Urban Ericsson, Irene Molina, and Per-Markku Ristilammi summarize the four stages of change in the media image of the Stockholm suburbs in the Järva fältet area in a way broadly consistent with this study of Hammarkullen. Initially there was the dream of modernity. 'The new homes in the new areas would materialize modern society with a high standard of accommodation for *all Swedes*.' However, because the estates were not finished when the first tenants moved in, a more negative image soon emerged. They began to be described as permanently unfinished. The photographs made much of the dirt and debris. Thus far, it was not the residents who were blamed for the problems, 'It was the politicians, metaphorically accused of not having tidied up after themselves, who were blamed for these imperfections.' Towards the end of the 1970s, drugs, crime, and social problems played an increasingly prominent role. Finally, in the 1980s, immigrants became 'the problem'.<sup>77</sup>

Norsborg in Botkyrka, Tensta in Järva fältet, and Hammarkullen in Angered: their image followed much the same trajectory regardless, from wrecked dream of modernity to immigrant enclave. Initially, the public's sympathy was with the residents. It was the authorities who had forced them to live in such an inhuman environment. But over time, the burden of guilt settled on the suburban residents who did drugs, lived on welfare, and kept the environment messy. Today, the presentation of the problem centres on their refusal to integrate into white normality.

---

*Hammarkullen* under rubriken ”Välkommen till förorten”, alltså en direkt referens till Latin Kings debutplatta. *Aftonbladet* noterar även att Pundaren spelas av Gustave Lund från Just D, som också gjorde originalmusiken i serien.<sup>79</sup> Ett år efter *Välkommen till förorten* släppte Just D *Tre Gringos* som tycks vara en direkt replik på Latin Kings – gringo är en latinamerikansk, nedsättande beteckning på amerikaner och engelsmän. På jakt efter en saxofon tar de tre bleka grabbarna tunnelbanan till förorten, i videon förtysligad som Rinkeby:

*Det var konstiga mäniskor i lustiga kläder  
och nästan som om det var varmare väder  
Som främlingar var vi i främmande land  
Skeppsbrutna, vilse på främmande strand  
Tre gringos... i förortsdjungeln*

I videon förstärks textens koloniala associationer. Peder Ernerot, William Crafoord och Gustave Lund vandrar omkring i ett exotiskt land iklädda kritvita kostymer. Det är visserligen inte en farlig plats som beskrivs, snarare en plats som utövar lockelse på de vita innerstadsturisterna, men det är framför allt en plats som är annorlunda. Den avviker från vad som är normalt i Sverige. De tre bleknosarna uppfattar sig förflyttade till ett annat land. De är inte i Sverige längre.<sup>80</sup>

I takt med gentrifieringen av den centrala staden har dess farliga platser i föreställningsvärlden förflyttats från innerstaden till ytterområdena. Storstadsdjungeln har blivit förortsdjungeln. Journalisternas resor till förorten bibehåller 1970-talets karaktär av upptäcktsresor (se ovan) men med allt tydligare rasdimensioner. De reser till mörkrets hjärta för att avtäcka det främmande, det annorlunda, för sin vita publik.<sup>81</sup> Verkligheten blandas med abstraktioner och rena fantasier. Platsen de kommer till kan skildras som skrämmaende, mörk och ungdomligt vild, eller som fascinerande, färgstark och levande, be-roende på den sinnestämning de upptäcktsresande befinner sig i och med vilket uppdrag de besöker förorten.<sup>82</sup>

I videon framställs förortsdjungeln som en sensuell plats, men utan starka sexuella signaler. Just sexualiseringen av förorten tycks annars ske parallellt med rasifieringen. Som mest negativt blir den i skildringen av våldtäkter och annat sexualiserat våld.<sup>83</sup> Men det

---

Racialization has become increasingly spatial, note the authors of *Miljöprogram och media*.<sup>78</sup> The cities, but also working life, are more clearly split into white and non-white. Some areas, and especially the Million Programme estates with tower blocks, are described as ghettos—city districts marked off for non-whites—while segregated white areas in the city centres and residential areas are held up as desirable environments. This segregation overlaps with the earlier class pattern. In the 1970s, the tram journey was a standard metaphor in Gothenburg for the class-segregated city. Line 5 ran from upper-class Örgryte to the Million Programme estates in Hisingen. A few decades later, public transport routes have been complemented by a racial perspective. The cover of the Latin Kings first album *Välkommen till förorten* (1994, ‘Welcome to the suburbs’) was graced by Stockholm Metro’s Red Line.

*Yuh phoned Roddy's mobile in Rinkeby  
a svartskalle suburb just like Alby  
politicians go there they don't give a shit  
and think it'll all be fine and sings his fucking song  
'we shall overcome'  
they play me us like they play cards  
Million Programme, what the fuck have y'done  
welcome to my fucking suburb*

In the song *Snubben* from the same album, they remind their listeners ‘We svartskallar must unite and stop fighting each other.’ The Latin Kings reflect the pejorative gaze, the denigration of the suburbs, back at the viewer. The Million Programme suburb has become an immigrant suburb, but also a place of belonging. Thinking back to bell hooks and Sara Ahmed in the introductory chapter, suburbs such as Rinkeby and Hammarkullen have evolved into environments where non-white bodies are not singled out and alienated.

*Välkommen till förorten* made a lasting impression on Sweden even outside the hip-hop scene. Both *Aftonbladet* and *Dagens Nyheter* chose to plug the television series *Hammarkullen* under the headline ‘Welcome to suburbia’, a direct reference to the album. *Aftonbladet* also noted that the junkie in the series was played by Gustave Lund of Just D, who also produced the original soundtrack for the series.<sup>79</sup> A year after *Välkommen till förorten*, Just D had released *Three Gringos* in what appeared to be a direct response

---

finns, enligt Catrin Lundström, också en fascination för betongens exotism i den samtida svenska hiphopkulturen, där icke-vit och förmadad förortsbakgrund ger autenticitet och sexuella attraktionsvärden. Men detta slags autenticitet som ett normerande centrum tillskriver marginaliserade grupper tenderar att legitimera skillnaderna och upprätthålla klass-, genus- och rashierarkier.<sup>84</sup> Förväntningarna läser fast de underordnade i deras ursprung eller biologi. Betongens kungar kan, till skillnad från den vita medelklassen, inte bli några andra vare sig 1977 eller 1997.

Hammarkullen är när detta skrivs 2013 allt annat än grå. Såväl husen som landskapsarkitekturen och människorna är färgrika. Hösten 1996 inleddes Hammarkullen Projekt 97 med syfte att göra stadsdelen mer attraktiv. Det var inte det första upprustningsprogrammet – olika försök att förbättra miljön har avlöst varandra sedan tidig 1980-tal. Men detta var det mest omfattande. Startskottet var rivningen av hela den norra längan av Hammarkulletorget med husnummer 1–12 i september 1996.<sup>85</sup> De långa källargångarna genom skivhusen fick avskiljningar och husen fick nya portentréer. Områdets grönområden och gångvägar rustades upp och nya parkeringsmöjligheter bakom affärerna på torget tillkom.

Det hus som revs innehöll de största lägenheterna. Enligt Leif Andersson på Bostadsbolaget hade de stora bostäderna lett till att sliaget där var större än i de andra längorna.<sup>86</sup> Åtgärden kommenteras i en insändare i *Göteborgs-Posten*: ”Varför valde man att riva just det hus som innehöll de stora lägenheterna? Ville man bli av med just dessa hyresgäster? Ville man ha bort de stora invandrarfamiljerna från området?”<sup>87</sup>

Arkitekt Gunnar Werner, som för White Arkitekters räkning ritade Hammarkulletorget, gjorde i samband med ombyggnadsplanerna ett fotomontage där den grå niovaningslängan ersatts med ”en grön-skande Bullerbyidyll”.<sup>88</sup> Politikerna älskade bilden, berättar han, och den användes i Stadsbyggnadskontorets årsberättelse 1995. I den rapporteras kortfattat att en ny detaljerad översiktsplan för Angered antagits med möjligheter att komplettera bebyggelsen med småhus.<sup>89</sup> På följande uppslag finns fotomontaget, där den norra längan av Hammarkulletorgets fyrkant ersatts av ett tiotal vita villor med röda tegeltak. De är orienterade längs slingrande vägar som det tidiga 1900-talets egnahemsområden. Han kom snabbt att ångra bilden.

---

to the Latin Kings—gringo being a derogatory Latin American term for an English-speaking foreigner. In their search for a saxophone, the three pale lads take the Metro to the suburbs, which in the video was made clear to be Rinkeby:

*There were strange people in funny clothes  
and almost as if it was warmer weather  
Like strangers, we were in a foreign land  
Shipwrecked, lost on a foreign strand  
Three gringos ... in the suburban jungle*

The video reinforced the colonial associations of the text. Peder Ernerot, William Crafoord, and Gustave Lund wander around in an exotic country dressed in bright white suits. It is certainly not a dangerous place they are describing—rather a place full of temptations for the white inner-city tourist, but above all a place that is different. It deviates from what passes for normal in Sweden. The three whities feel that they have moved to another country. They are not in Sweden any more.<sup>80</sup>

Keeping pace with the gentrification of the city centre, its dangerous places have in the imagination fled out to the suburbs. The urban jungle has become the suburban jungle. Journalists' visits to the suburbs retain their Seventies' character of voyages of discovery, but with a clearer racial dimension. They journey to the heart of darkness to uncover the unknown, the different, for their white audience.<sup>81</sup> Reality is mixed with abstraction and pure fantasy. The places where they are can be portrayed as scary, dark, and youthfully wild, or as fascinating, colourful, and vivid, depending on the mood of the explorers and their purpose in visiting the suburbs.<sup>82</sup>

The music video presents the suburban jungle as a sensual place, but without strong sexual signals. There was otherwise a sexualization of suburbia that took place alongside its racialization. It is at its most negative in the depiction of rape and other sexual violence.<sup>83</sup> But, as Catrin Lundström says, there is also a fascination with the concrete exoticism of contemporary Swedish hip-hop culture, where non-whiteness and a putative suburban background provides authenticity and sexual allure. But this kind of authenticity as a normative centre ascribed to marginalized groups tends to legitimize the differences and maintain class, gender, and racial hierarchies.<sup>84</sup> Expectations lock subordinates into their origins or

---

"Att skapa Tomtebolycka mellan de höga huslängorna, det skulle bli en alltför bjärt kontrast."<sup>90</sup>

Det är knappast förvånande att en äldre arkitekt använder det tidiga 1900-talets villaförstad som inspirationskälla när han snabbt ska tänka ut ett alternativ till skivhusens grå murar. Det var den dikotomi som upprättades under det sena 1960-talet och som dominérat den modernismkritiska arkitekturdebatten sedan dess. Men viktigare än arkitektens vision är byggherrens vilja. Det blev inga vita villor, men väl åtta putsade parhus i ockra-röda färger. Upplåtelseformen var bostadsrätt.<sup>91</sup> Parhusen presenteras med teckningar och fotomontage i försäljningsbroschyror och tidningsartiklar. Det är knappast förvånande att det är idylliskt, lummigt och grönskande, bilfritt med människor som strosar på gatorna och sitter i trädgårdarna. Men det är lite överraskande att alla människor i teckningarna är vita. Det är som om en bit av Hovås eller Örgryte flyttats till Hammarkullen.

En minst lika påtaglig förändring är att de brungrå betongskivorna med frilagd ballast på Hammarkulletorget höghus ersatts av ljusa, gråvita fibercementskivor och på Gropens Gårds trevåningshus av färgstarka plåtfasader. Det fasadmaterial som sedan sent 1960-talet har varit sinnebilden för betongförorter är numer sällsynt i Hammarkullen. Större partier finns endast kvar på Hammarkulleskolan.

Entrépartierna och bottenvåningen på flera av husen på Bredfjällsgatan har fått utbyggnader med tegelklädda tak och målade spjälstaket. Sandeslätts friliggande tvättstugor är utformade som röda stugor med vita knutar. Även om förändringarna i stort är till det bättre finns det en friktion mellan senmodernismens rationalitet och sörgårdssidyllens intimitet.

Den andra stora förändringen sedan 1970-talets skräckbilder har naturen själv stått för. Hammarkullen är idag inbäddat i grönska. Här finns nuförtiden något av det nordiska landskap som var idealt vid anläggandet av Slottsskogen (se kapitlet Blågula landskap). Tallar på höjderna och björkar längs promenadvägarna. Närheten till naturen är fortfarande ett starkt argument i marknadsföringen av Hammarkullen. Men det är genomgående ett vitt bruk av naturen som reproduceras. Typiskt för den visuella produktionen om Angered är Bostadsbolagets broschyr *BoGrönt & Skönt Bolaget* från 1991.<sup>92</sup> Omslaget pryds av ett färgfotografi av en kvinna i vit

Fig. 44

biology. Concrete kings, unlike the white middle class, cannot become someone else, whether in 1977 or in 1997.

Hammarkullen at time of writing is anything but grey. The buildings, landscape architecture, and people are all colourful. In the autumn of 1996, Hammarkullen Project 97 was started with the aim of making the district more attractive. It was not the first renovation programme—various attempts to improve the built environment had succeeded one another since the early 1980s—but this was the most extensive. It started with the demolition of the entire north wing of Hammarkulletorget, comprising house numbers 1–12, in September 1996.<sup>85</sup> The long passageways under the tower blocks were partitioned off, and the tower blocks themselves were given new entrances. The area's green spaces and footpaths were refurbished, and new parking facilities were built behind the shops in the square.

The building that was demolished contained the largest flats. According to Leif Andersson of Bostadsbolaget, their size had meant that their wear and tear was greater there than in the other blocks.<sup>86</sup> The move was commented on in a letter to the editor of *Göteborgs-Posten*: 'Why did they choose to tear down the one building that contained the large flats? Did they want to get rid of these tenants in particular? Did they want to get rid of the large immigrant families from the area?'<sup>87</sup>

The architect Gunnar Werner, who had designed Hammarkulletorget for White Architects, prepared a photomontage in conjunction with the planned refurbishment in which the grey eight-storey block was replaced with 'a lush rural idyll'.<sup>88</sup> Politicians loved the picture, he says, and it was used in the City Planning Authority's annual report in 1995, in which it was reported that a new detailed comprehensive plan for Angered had been passed, with opportunities to complement the existing housing estates with low-rise buildings.<sup>89</sup> The next spread carried the photomontage, where the north side of Hammarkulletorget had been replaced by a dozen white houses with red tile roofs. They follow the same sort of the winding road seen in the early twentieth-century owner-occupier estates. Werner quickly came to regret the picture. 'Creating Arcadia in between the high tower blocks, that would have been too stark contrast.'<sup>90</sup>

It is hardly surprising that an elderly architect might turn to the early twentieth-century garden suburbs as an inspiration as he quickly devised an alternative to the grey walls of a block of flats. This was the dichotomy established in the late 1960s that has dominated the architectural debate critical of modernism ever since. Yet even more important than the

kläning och en linblond pojke som leker i en beteshage. Det finns inga indikationer på hus eller vägar. Grönskan är tät. Den visuella retoriken är lik den som fanns vid sekelskiftet 1900. Av den icke-vita befolkningen i Hammarkullen syns inte ett spår.

Den tredje stora förändringen gäller invånarna. Befolkningsomsättningen har alltid varit hög i Hammarkullen. Den etniska, religiösa och politiska differentieringen är i dag betydligt större än på 1970-talet. När Jensen skrev och fotograferade för den första boken bodde omkring 7 000 människor i Hammarkullen. 75 procent bodde i åttavåningshusen. De flesta var barnfamiljer. 30 procent var ensamstående mödrar med barn. 27 procent invandrare, varav de flesta kom från Finland. Sedan dess har Hammarkullens befolkning faktiskt ökat, trots att en del av åttavåningshusen demonterades på 1990-talet. 2012 bodde knappt 8 000 i Hammarkullen. 83 procent hade utländsk bakgrund jämfört med 31 procent i Göteborg som helhet. 57 procent var födda utomlands. Den geografiska spridningen har blivit ännu större. En fjärdedel har sina rötter utanför Europa. Sammantaget är 84 nationaliteter och 115 språk representerade. Befolkningen är fortfarande ung. En tredjedel är upp till 18 år.<sup>93</sup>

Bredfjällsgatan 36, där jag bodde i slutet av 1970-talet, ser idag ganska inbjudande ut. Koloniträdgårdarna lite längre söderut prunkar när jag vandrar runt sensommaren 2013. Inget tyder på att denna huslänga var ren slum för tio år sedan. Fastigheten hade bollats mellan olika privata ägare i 1990-talets spekulationsekonomi och var belånat upp över taknocken. 2001 begärdes den i likvidation av bankerna. I fastigheten fanns 145 två- och trerumslägenheter men trångboddheten var stor. Ingen visste exakt hur många som levde här. I en trea rapporteras elva personer ha sovit.<sup>94</sup> Många av dem som bodde här var arbetslösa somalier. Khat-missbruket var omfattande och det såldes mer eller mindre öppet över disk i flera lägenheter. Efter att Bostadsbolaget tog över fastigheten 2002 genomfördes en omfattande renovering och ett femtontal hyresgäster vräktes, däribland missbrukare och khat-handlare.<sup>95</sup>

architect's vision is the client's interest. There were not to be white villas: in the end there were eight semi-detached houses plastered in ochre-red colours. The form of tenancy was the *bostadsrätt* ('cooperative housing association').<sup>91</sup> The houses were advertised using drawings and photomontages in sales brochures and magazine articles. As might be anticipated, the setting is idyllic: lush and verdant, pedestrianized, with people strolling along the streets and sitting in the gardens. It is more of a surprise to realise that all the people in the drawings are white. It is as if a piece of Hovås or Örgryte has moved out to Hammarkullen.

An equally significant change was that the brownish-grey concrete panels with exposed concrete aggregate of the Hammarkulletorget high-rises were replaced with bright, greyish-white fibre-cement panels, and the three-storey buildings at Gropens Gård with brightly coloured sheet-metal cladding. The facing materials that since the late 1960s have been the emblem of the concrete suburbs are now a rare sight in Hammarkullen. The only larger expanses to be found are on the school building.

The entrances and ground floors of several of the blocks in Bredfjällsgatan were given new extensions, with tiled roofs and painted picket fence. The freestanding laundry rooms in Sandeslätt were designed as red cottages with white trim. Although these changes were largely for the better, there remains a friction between the rationality of late modernism and the intimacy of the storybook idyll.

As for the other major change since the panicky photographs of the Seventies were taken, Nature must take responsibility. Hammarkullen is now in the grip of verdant greenery. There is more than something of the Nordic landscape about it, harking back to the ideals when the public park at Slottsskogen was laid out (see the essay 'The blue-and-yellow landscape, above): pines on the heights, birches lining the footpaths. Its proximity to Nature is still a strong argument in Hammarkullen's marketing. Yet it is emphatically a white use of Nature that is reproduced. Typical of the visual production about Angered is the Bostadsbolaget brochure *BoGrönt&SköntBolaget* (1991, 'The live-green-&-well company').<sup>92</sup> The cover has a colour photograph of a woman in a white dress and a flaxen-haired boy playing in a pasture. There is not a sign of houses or roads. The greenery is compact. The visual rhetoric is similar to the one seen in 1900. There is no trace of the non-white population in Hammarkullen.

The third major change concerns the inhabitants. Population turnover had always been high in Hammarkullen. The ethnic, religious, and

Liksom den icke-vita hudfärgen och det mörka håret är klass och ursprung svårt att tvätta bort för förortens barn. Vi förväntas inte kunna överskrida vår bakgrund, till skillnad från den vita medelklassen som äger valfriheten att förändras, att bli någon helt annan. Peter Birro ondgjorde sig nyligen över hur han ännu förknippas med förorten trots att han idag lever ett helt annat liv, i en annan stad, i en annan miljö. I samband med intervjuer vill fotografer ställa upp honom framför vad de uppfattar som typiska miljonprogramshus.<sup>96</sup> Susanna Alakoski berättar något snarlikt: ”Jag vet inte hur många gånger fotografer ställt mig framför ett nedklottrat elskåp, en nedklottrad järnport, dragit ner mig i underjorden, in i hissar, ställt mig framför tegelväggar, låtit mig vandra längs hyreshus, kisa mot solen invid en tegelklädd husrad. Alla har varit ute efter samma sak: förortskänsla (fast jag ofta kommer i kavaj).”<sup>97</sup>

Uppställda framför ett betongförortshus blir Peter Birro och Susanna Alakoski en av de Andra. Förorter som Hammarkullen framställs inte som en del av den svenska normaliteten. De befolkas av andra än de som tillhör den framgångsupptagna, urbana medelklass som sätter dagordningen i den svenska mediala och politiska kulturen. Per Wirtén har analyserat detta i *Där jag kommer från. Kriget mot förorten*. Han citerar den politiska rapporten *Livsstilar och konsumtionsmönster i Stockholmsregionen* som hyllar det urbana, shoppinginriktade livet. Den urbana storstadsmänniskan kämpar ”för att inte bli en i den stora grå massan”. Hen ”betalar mer för snygg design”. Hen vill synas och skilja sig från mängden, är en kreativ människa, intresserad av att träffa nya människor och mån om sitt utseende.<sup>98</sup> Hen är mer tolerant mot invandrare,<sup>99</sup> men vill inte bo i en diversifierad miljonprogramsförort. Däremot säger hen sig vara för mångkultur och efterfrågar etniska restauranger och musik.

Det är ett synsätt som i grunden baseras på ett kulturellt särartstänkande, på en skillnad mellan ett vitt, svenskt ”vi”, och ett mångkulturellt ”de”. Det är ett tänkande som betonar kulturell skillnad och egenart.<sup>100</sup> Till skillnad från den vita medelklassen förväntas de Andra inte överskrida vare sig sin förort eller sin matkultur, i varje

political differentiation is significantly greater today than it was in the 1970s. When Jensen was working on his first book, about 7,000 people lived in Hammarkullen, 75 per cent of them in the eight-storey blocks, most of whom were families with children, 30 per cent were single mothers with children, and 27 per cent were immigrants, mostly from Finland. Since then, the Hammarkullen’s population has actually increased, despite the demolition of some of the eight-storey blocks in the 1990s. In 2012, nearly 8,000 people lived in Hammarkullen: 83 per cent were of foreign background compared to 31 per cent in Gothenburg as a whole, of whom 57 per cent were born abroad. The geographical distribution has become even greater. Fully one-quarter of the population have their roots outside Europe. Overall, 84 nationalities and 115 languages are represented. The population is still young, too: one-third are younger than 18 years of age.<sup>93</sup>

Bredfjällsgatan 36, where I lived at the end of the 1970s, today looks quite inviting. There were flourishing allotment gardens a little to the south when I looked around in the late summer of 2013. There was nothing to indicate that this row of houses had been a slum ten years ago. The property had been passed around between different private owners in the speculative 1990s, and was mortgaged up to the hilt. In 2001 the banks requested that it go into liquidation. The property was made up of 145 two- and three-room flats, but the overcrowding was considerable. No one knew exactly how many people lived there. One three-room flat was found to have been housing eleven people.<sup>94</sup> Many of those who lived there were unemployed Somalis. Khat misuse was widespread, and it was sold more or less openly from several flats. Bostadsbolaget took over the property in 2002, after which there was an extensive renovation and fifteen tenants were evicted, including drug users and khat dealers.<sup>95</sup>

#### A PALER SHADE OF WHITE

Like non-white skin and dark hair, suburban children find it difficult to wash off their class and origin. They are not expected to be more important than their background, unlike the white middle class who have the

fall inte utan en generations assimilering till majoritetskulturen. De Andra anses i högre grad vara bundna vid traditionen i kontrast till medelklassens lättrörliga modernitet. För den vita medelklassen är förorten en plats som bebos av massmänniskan, till skillnad från innerstadens individualister.

Avsikten med denna studie har varit att undersöka vitheten inifrån. Här sammanfaller min egen resa med textens. För jag har inte bara rört mig från Göteborg till Stockholm, utan också från Hammarkullen till innerstan, och från arbetarklass till medelklass. Det händer att jag tar en espresso på Sostas och köper bröd på Stinas stenugnsbageri. Jag har rört mig från att bo i vad andra definierat som problemområde till att bli en del av problemet, en del av vad Mahmood Qaisar benämnt surdegsklassen.<sup>101</sup> Den klass som sätter upp sitt eget sätt att leva som norm och som förlägger assimilations- och integrationsproblem till de Andra.

Vita svenskar är mer benägna att hålla sig för sig själva än andra europeér.<sup>102</sup> Mer benägna att bo i etniska enklaver om man så vill. Det är den vita medelklassen som driver på segregeringen av städerna genom att välja bort bostadsområden, daghem och skolor som den inte anser vara attraktiva, skriver Boverket.<sup>103</sup> Nya krav från 2011 om att allmännyttan måste drivas enligt affärsmässiga principer, utförsäljningen av hyresrädder i innerstaden och det fria skolvalet är politiska beslut som ytterligare har förstärkt den geografiska segregeringen. Det har även bostadens ökade betydelse som identitetsmarkör och som symboliskt- och ekonomiskt kapital. Farhågan från det tidiga 1960-talet om att förorterna skulle suga ut innerstaden och leda till dess förslumning har inte besannats. Utvecklingen har blivit den omvända. Bostadskarriären går huvudsakligen från förorten mot centrum. Från färgrikt mot vitt.

I segregationsforskning benämns detta som vit flykt. Den bostadspolitiska utredningen 1996 konstaterade att den socioekonomiska segregationen allt tydligare sammanfaller med etnisk segregation.<sup>104</sup> Samma år noterade Invandringspolitiska kommittén att ”svenska hushåll” överger områden för att slippa ha invandrare som grannar.<sup>105</sup> Det är utflyttningen av vit medelklass, inte inflyttningen av resurssvaga etniska minoriteter, som betytt mest i miljonprogramsförorterna, enligt Boverket. ”Det är majoritetsbefolningens flyttmönster och de resursstarkas bostadsval som driver boendesegregationen”,

---

freedom of choice to change, to become someone completely different. Peter Birro recently lamented the fact that he was still associated with the suburbs, although he now lives a completely different life, in another city, in another environment. Whenever he is interviewed, photographers want to shoot him in front of what they perceive as a typical Million Programme building.<sup>96</sup> Susanna Alakoski says something similar: ‘I don’t know how many times photographers have stood me in front of a graffitied electrical cabinet, a graffitied iron gate, dragged me down underground, into elevators, stood me against brick walls, got me to wander along blocks of flats, squinting into the sun next to brick terraced houses. Everyone is after the same thing: that suburb vibe (although I often turn up in a blazer).<sup>97</sup>

Stood in front of a concrete suburban tower block, Peter Birro and Susanna Alakoski join the ranks of the Others. Suburbs like Hammarkullen are not seen as part of Swedish normality. They are populated by very different people to the aspirational, urban middle class who set the agenda for the Swedish political culture and media. Per Wirtén has analysed this in *Där jag kommer från: Kriget mot förorten* (‘Where I come from: the war against suburbia’). He cites the political report *Livsstilar och konsumtionsmönster i Stockholmsregionen* (‘Lifestyles and consumption patterns in the Stockholm region’) that celebrates an urban, shopping-oriented life. Urban and urbane, metropolitan man fights ‘not to become one in the vast grey mass’. He ‘pays more for nice design.’ He wants to be noticed, to stand out from the crowd; he is a creative person, interested in meeting new people; he is concerned about his appearance.<sup>98</sup> He is more tolerant of immigrants,<sup>99</sup> but does not want to live in a diversified Million Programme suburb. On the other hand, he claims to be for multiculturalism, and likes ethnic restaurants and music.

It is an approach that at heart is based on cultural specificity, on seeing a difference between a white Swedish We and a multicultural Them; an approach that emphasizes cultural differences and individuality.<sup>100</sup> Unlike the white middle class, the Others are expected not to overstep the mark, whether it is suburbs or food culture—at any rate not without a full generation of assimilation into majority culture behind them. The Others are considered to be far more hidebound by tradition, in contrast to middle-class broad-minded modernity. For the white middle class, the suburbs are the places inhabited by the herd, a far cry from the inner-city individualists.

The purpose of this study has been to examine whiteness from within. It is at this point my own journey coincides with the text’s. I have

---

skriver kulturgeografen Roger Andersson i rapporten *Socialt hållbar stadsutveckling*.<sup>106</sup> Detta innebär att det är den vita befolkningen som segregerar sig från andra grupper. Däremot finns ingen motsvarande stark tendens för övriga etniska grupper att samlas i särskilda områden. Förorten präglas därför av diversifiering.<sup>107</sup>

De senaste decenniernas segregering har medfört tre konsekvenser för staden som helhet: 1) ökad lokal homogenitet, där vita bor i vissa stadsdelar, färgade i andra, rika i vissa områden, fattiga i andra, 2) förstärkt polarisering mellan olika områden, där framförallt förorter som hade låg status vid mitten av 1980-talet blivit än mer utsatta, 3) tilltagande gentrifiering av innerstaden med en ökande andel höginkomsttagare.<sup>108</sup> Polariseringen i Göteborg är starkare än på andra håll, exempelvis Malmö.<sup>109</sup> Vita svenska barnfamiljer flyttar ut från förorter med låg status till villor i kranskommunerna.<sup>110</sup> Oavsett vilken upplåtelseform som undersöks är andelen med utlandsbakgrund hög i Nordost, som Hammarkullen tillhör, och låg i centrum.<sup>111</sup> Inflyttningen av ekonomiskt välbeställda invånare till innerstaden som vill ha sina drömmar om ett rikt liv uppfyllda har där lett till imitationer av såväl äldre bebyggelse som äldre sätt att leva. Många svenska städer satsade också på att rusta upp innerstäderna under 1980-talet, exempelvis Haga i Göteborg där imitationskulturen i såväl arkitekturen som i affärsutbudet är stark.

I takt med att miljonprogrammet blivit mångfärgat har folkhemmet blivit alltmer vitt, både som projektsyta och byggd verklighet. Folkhemmet har som ideologiskt begrepp tjänat många syften. När socialdemokratin i en retorisk manöver gjorde det till sitt i slutet av 1920-talet var det ekonomisk rätvisa och samförståndsanda som stod i centrum. Men i bygget av det svenska folkhemmet fick även estetiska ideal och rashygienistiska argument en framträdande plats. Folkhemmet iklädde sig, inte minst som vision, funktionalismens vita dräkt. I den visuella propaganda som spreds för den nya tidens arkitektur och sätt att leva framställs den nya människan, som kastat av sig traditionens ok och tvättat av sig historiens smuts, undantagslöst som vit. Folkhemmet, som dröm men inte som verklighet, var monokulturellt. Dess utopiska mål var ett enhetligt samhälle, bebott av demokratiska, föruftiga, moderna människor. Idag har folkhemmet – som nostalgisk dröm – fått en än mer blek nyans av vitt bland såväl extremhögerns som många av vänsterns debattörer.

---

made the move not only from Gothenburg to Stockholm, but also from Hammarkullen to the city centre, and from working class to middle class. I have been known to have an espresso at Sosta's or buy bread at Stina's bakery in central Stockholm. I've gone from living in what others have defined as a problem area to being part of the problem—part of what Mahmood Qaisar has dubbed 'the sourdough class'.<sup>101</sup> The class that takes their own way of life as the norm, and that lays assimilation and integration problems at the Others' door.

White Swedes are more likely to keep themselves to themselves than are other Europeans.<sup>102</sup> More likely to live in ethnic enclaves, if you will. It is the white middle class that drives the segregation of Sweden's cities by opting out of housing estates, kindergartens, and schools they consider unattractive, writes Boverket.<sup>103</sup> New requirements from 2011 that public-sector housing must be run on business lines, the sale of council housing in the inner cities, and the introduction of school choice are all political decisions that have further worsened the geographic segregation. So has the increased importance of property as an identity marker and as symbolic and economic capital. The fears of the early 1960s that the suburbs would bleed the inner cities and leave them slums have not been realized. The trend has been the opposite. The housing ladder ascends from the suburbs to the city centre—from colourful to white.

In segregation research this is termed white flight. An official government enquiry into housing reported in 1996 that socio-economic segregation increasingly coincided with ethnic segregation.<sup>104</sup> The same year, the Immigration Policy Committee warned that 'Swedish households' abandon areas in order to avoid having immigrants as neighbours.<sup>105</sup> It is the exodus of the white middle class, not the influx of disadvantaged ethnic minorities, that has impacted most on the Million Programme suburbs, according to Boverket. 'It is the majority of the population's migration patterns and the wealthy's housing choices that drive residential segregation', writes the geographer Roger Andersson in a report on socially sustainable urban development.<sup>106</sup> In other words, it is the white population that are segregating themselves from other groups. Meanwhile, there is no correspondingly strong tendency for other ethnic groups to congregate in specific areas. The suburbs are therefore characterized by diversification.<sup>107</sup>

The segregation of the last few decades has had three consequences for Sweden's cities: (i) increased local homogeneity, where whites live

---

För extremhögern är folkhemstanken något som förråtts av efterkrigstidens socialdemokrater, främst Olof Palme, och som hotas av invandringen.<sup>112</sup> För delar av vänstern står folkhemmet för ett mer välordnat och omhändertagande samhälle, innan Sverige drogs in i globaliseringens virvlar.

Svenskheten är, som framgått i tidigare kapitel, förknippad med rationalitet och modernitet. En modernitet som med Sven-Eric Liedman kan delas in i hård och mjuk.<sup>113</sup> Till den hårda hör resultaten av den tekniska utvecklingen, exempelvis den rationella moderna arkitektur som i slutet av 1960-talet uppfördes i Hammarkullen. Till den mjuka moderniteten hör sociala och demokratiska reformer, men också sekularisering och förfuftstro. Förorten börjar under det sena 1900-talet alltmer framstållas som motsatsen till den mjuka moderniteten i det samtida Sverige. Den är en plats där religionen härskar (i synnerhet islam), där patriarchala strukturer råder och där traditionella familjestrukturer är viktigare än det demokratiska samhällets lagar.<sup>114</sup> Hedersmord och utsatta flickor är begrepp som snabbt fastnat på dessa områden. Dessa uttryck formar bilden av att det i förorterna finns värderingar och traditioner som gör könsförtryck och våld accepterade, skriver Paulina de los Reyes. Könsförtrycket förläggs på en annan plats, dit ett ”svenskt” sätt att leva inte nått.<sup>115</sup> Miljonprogrammet, som med sina rationella byggmetoder utgör kronan av den hårda moderniteten, har som symbol blivit den mjuka modernitetens antites.

Innerstadsperspektivet på förorten blir allt vitare i takt med att polariseringen mellan olika områden ökar. Den vita medelklassens ideal bildar den norm för förståelsen av förorten som ligger till grund för många förslag på ”förbättringar”. Utan att förringa att mycket i den arkitektoniska utformningen av Hammarkullen faktiskt blivit bättre kan de vita fasaderna och röda stugorna uppfattas som ett försök till vitmålning, ett försök att göra Hammarkullen mer likt de bostadsområden där den vita medelklassen bor. Detsamma kan sägas om planerna 2011 att göra Husby mer innerstadslikt genom att riva de trafikseparerande gångbroarna – ett signum för förorten enligt *Dagens Nyheter* – planer som ledde till massiva protester bland de boende.<sup>116</sup> Motståndet mot att ändra stadsplaner, mot nya och ombyggnation, kan förstås som ett motstånd mot innerstadens vita värderingar. Det är den normerande majoritetsbefolkningens

---

in some neighbourhoods, non-whites in others, the rich in some areas, the poor in others; (ii) greater polarization between city districts, where it is mainly those suburbs that were in all senses run down in the mid-1980s that have become more vulnerable; and (iii) an increasing gentrification of the inner cities, with an growing share of high-income earners.<sup>108</sup> The polarization in Gothenburg has been stronger than in most other places, such as Malmö.<sup>109</sup> White Swedish families with children are moving out of the low-status suburbs to houses in the surrounding municipalities.<sup>110</sup> Regardless of the form of tenancy studied, the proportion of foreign-born tenants is high in the north-east of the municipality, to which Hammarkullen belongs, and low in the city centre.<sup>111</sup> An influx of affluent residents to the inner city, intent on realizing their dreams of a rich life, has led them to imitate both older building idioms and older ways of life. Also, many Swedish municipalities invested in renovating their city centres in the 1980s, including Haga in Gothenburg, where the evidence of imitation culture in both the architecture and the range of shops is strong.

Keeping pace with the Million Programme’s diversification, the welfare state has become increasingly white, both as a social projection and a built reality. The welfare state’s ideological concepts have served many purposes. When social democracy in a rhetorical manoeuvre made the ‘People’s Home’ of the welfare state its own in the late 1920s, it was economic justice and consensus that were the focus. However, in the course of the construction of the Swedish welfare state, aesthetic ideals and scientific-racist arguments gained prominence. The welfare state, especially people’s mental image of the welfare state, was clothed in the white raiment of Modernism. In the visual propaganda for the new age’s architecture and way of life, the new man, who has thrown off the yoke of tradition and scrubbed away the dirt of history, is invariably white. The dream, although not the reality, of the Swedish welfare state was monocultural. Its utopian purpose was a uniform society made up of democratic, sensible, modern people. Today, the welfare state—like a nostalgic dream—has been lightened to an even paler shade of white by both the extreme right and many of the left-wing debaters. For the far right, the notion of the welfare state was betrayed by the post-war social democrats, primarily Olof Palme, and is now threatened by immigration.<sup>112</sup> For some on the left, the welfare state represents a more orderly, caring community, before Sweden was drawn into the vortices of globalization.

---

Swedish life, as we have seen in the previous essays, is associated with rationality and modernity. A modernity, as Sven-Eric Liedman has suggested, that can be divided into hard and soft.<sup>113</sup> Hard modernity includes all technological developments, for example the rational modern architecture of the type built in Hammarkullen in the 1960s. Soft modernity comprises all the social and democratic reforms, but also secularism and rationalism. Starting in the late twentieth century, the suburbs have increasingly stood out as the opposite of the soft modernity of contemporary Sweden. The suburbs are where religion reigns (and especially Islam), where patriarchal structures dominate, and where traditional family structures are more important than democratically enacted laws.<sup>114</sup> Honour killings and vulnerable girls are concepts that have rapidly become associated with these areas. This merely adds to the picture that the suburbs harbour values and traditions that find gender oppression and violence acceptable, writes Paulina de los Reyes. Gender oppression is palmed off on a different, remote location—one where a ‘Swedish’ way of life cannot reach.<sup>115</sup> The Million Programme, with its rational methods of construction, was the jewel in the thorny crown of hard modernity, and as such has become the antithesis of soft modernity.

The inner-city perspective on the suburbs is growing ever whiter as the polarization between different city districts increases. White middle-class ideals constitute the norm for an understanding of the suburbs, which in turn is the basis for many suggested ‘improvements’. Without detracting from the fact that much of Hammarkullen’s architectonic design is now much improved, the white facades and red cottages still seem to be an attempt at whitewashing—an attempt to make Hammarkullen more like the neighbourhoods where the white middle-class live. The same can be said of the plans in 2011 to give Husby more of an inner-city feel by demolishing its footbridges—the traffic separation measures that are the hallmark of the suburb, as *Dagens Nyheter* noted—plans that caused massive protests among the residents.<sup>116</sup> The resistance to changing the detailed local development plans, and to new construction and renovation, can be understood as resistance to inner-city, white values. It is the normative majority population’s pejorative view of suburbia that is the problem, as much now as it was in Jens Jensen’s *Hammarkullen* in 1974.

---

TRANSLATED FROM SWEDISH BY CHARLOTTE MERTON

1. Torsten Henriksson och Erik Johannesson, "Bostadsförsörjning", *Vår stad Göteborg*, Göteborg 1961, s. 122–123.
2. Arbetsgruppen SCAFT vid Institutionen för Stadsbyggnad, Chalmers Tekniska Högskola, under ledning av Sune Lindström publicerade 1968 *Riklinjer för stadsplanering med hänsyn till trafikverksamhet*, Statens planverk, nr 5, som fick stort inflytande på planeringen av miljonprogramsområdena.
3. Claes Caldenby, *Att bygga ett land. 1900-talets svenska arkitektur*, Stockholm 1998, s. 149.
4. *I förbifarten*, Sveriges Television 1963-05-14.
5. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, *Angered – Bergum. Nutid. Framtid*, liten vikt folder, daterad Göteborg februari 1967.
6. "Stad för 300.000 byggs i nordost", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1962-07-14.
7. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, *Angered – Bergum. Nutid. Framtid*, liten vikt folder, daterad Göteborg februari 1967.
8. *Angered – Bergum. Nutid. Framtid*, 1967.
9. Per Svensson, *Storstugan, eller När förorten kom till byn*, Stockholm 1996. Boken saknar tyvärr detaljade referenser till anförda artiklar.
10. Tor Lindgren, "Angered-Bergumprojektet – ett Brasilia?", *Göteborgs-Posten* 1963-02-04. Lindgren var uppuxen i Göteborg. Ytterligare ett exempel finns i Zintchenko 1992, s. 30.
11. "Historiskt ögonblick i Angered med Europas största byggområde", *Göteborgs-Posten* 1966-08-30.
12. Torsten Frendberg, *Vi bygger i Göteborg. En berättelse om Göteborgs stads bostadsaktiebolag*, Göteborg 1968, s. 161.
13. Frendberg 1968, s. 158–159.
14. Frendberg 1968, s. 162.
15. *Direkt Göteborg*, Sveriges Television 1970-05-04.
16. *acceptera*, red. Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl och Uno Åhrén, Stockholm (1931) 1980, s. 88.
17. *Bostadbolaget Building Blocks*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag, odat.
18. *Bostadbolaget i Göteborg Årsberättelse* 1975, s. 48.
19. *Bostadbolaget i Göteborg Årsberättelse* 1975, s. 56.
20. *Hammarkullen*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag, 1973, s. 5. Landskapsarkitekt var Inga Claeson.
21. Text underskriven av Göteborgs Arkeologiska Museum i *Hammarkullen*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag, 1969, s. 34.
22. *Hammarkullen*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag 1969, s. 2.
23. Jens S Jensen, *Hammarkullen*, Helsingborg 1974. Boken saknar paginering. Citat ur boken har därför ej försatts med noter.
24. Christer Lövkist, "Nu ska hela rasket rivas... Nu ska hela rasket bort... och han tar farväl men inga tårar rullar på hans kind", *Göteborgs-Posten* 1996-08-17.
25. Per-Markku Ristilammi, "Den svarta poesin – förorten som speglingsyta", *Mörk magi i vita medier. Svensk nyhetssjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism*, red. Ylva Brune, Stockholm 1998, s. 63.
26. Claes Caldenby, "De stora programmens tid. 1960–75", *Att bygga ett land*, red. Claes Caldenby, Stockholm 1998, s. 144.
27. Olle Bengtzon, Jan Delden och Jan Lundgren, *Rapport Tänta*, Stockholm 1970.
28. Lars-Olof Franzén, "Riv Skärholmen", *Dagens Nyheter* 1968-09-10.
29. "Ja, det är vi som kallas 'Sveriges negrer'", *Aftonbladet* 1968-10-27.
30. Åsa Moberg, "Hemmafruarna i Skärholmen", *Aftonbladet* 1968-08-30.
31. Crispin Ahlström, "Vad har folket i Hjällbo gjort för ont", *Göteborgs-Posten*, 1969-06-04.
32. Charles A Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, 1977.
33. David Ingvar, "Staden och hjärnan", och Rikard Küller, "Arkitekturnpsykologisk forskning", *Bygg mänskligt. En sammanfattningsartikel om den ömsesidiga påverkan mellan människan och den byggda miljön*, red. Carl-Axel Acking, Stockholm 1974.
34. Maudi Eriksson, "Elva lundaforskare vill bygga mänskligt. Miljön i modernt bostadsområde kan ge brister i barnens hjärnor", *Göteborgs-Posten* 1975-03-22.
35. Anonym röst ur Jensen 1974.
36. Åtta år senare namnges de som "systrarna Suzanne och Elisabeth Santiago". Jens S Jensen, *Ljuva*

## NOTES

1. Torsten Henriksson and Erik Johannesson, 'Bostadsförsörjning', *Vår stad Göteborg*, Göteborg 1961, pp. 122–123.
2. In 1968, the SCAFT working party at the Department of Urban Design, Chalmers University of Technology, under the direction of Sune Lindström published *Riklinjer för stadsplanering med hänsyn till trafikverksamhet* ['Guidelines for urban planning with respect to traffic operations'], Statens planverk 5, which had considerable influence on the planning of the Million Programme estates.
3. Claes Caldenby, 'The time of the large programmes 1960–75', in *20th-century architecture: 4, Sweden*, ed. Claes Caldenby, Stockholm 1998, p. 148.
4. *I förbifarten*, Sveriges Television, 14 May 1963.
5. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, *Angered – Bergum: Nutid: Framtid*, leaflet, dated Gothenburg, February 1967.
6. 'Stad för 300.000 byggs i nordost', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 14 July 1962.
7. Göteborgs stads bostadsaktiebolag 1967.
8. Göteborgs stads bostadsaktiebolag 1967.
9. Per Svensson, *Storstugan, eller När förorten kom till byn*, Stockholm 1996. Unfortunately, there are no sources given for the articles in question.
10. Tor Lindgren, 'Angered-Bergumprojektet—ett Brasilia?', *Göteborgs-Posten* 4 February 1963. Lindgren had grown up in Gothenburg (Grönköping, or 'Greenville', is a fictional town with ironic connotations); for another example, see Zintchenko 1992, p. 30.
11. 'Historiskt ögonblick i Angered med Europas största byggområde', *Göteborgs-Posten* 30 August 1966.
12. Torsten Frendberg, *Vi bygger i Göteborg: En berättelse om Göteborgs stads bostadsaktiebolag*, Gothenburg 1968, p. 161.
13. Frendberg 1968, pp. 158–159.
14. Frendberg 1968, p. 162.
15. *Direkt Göteborg*, Sveriges Television, 4 May 1970.
16. *acceptera*, eds. Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, and Uno Åhrén, Stockholm (1931) 1980, p. 88. English translation of *acceptera* in *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, eds. Lucy Creagh, Helena Kåberg, and Barbara Miller Lane, New York 2008.
17. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, *Bostadbolaget Building Blocks*, n.d.
18. *Bostadbolaget i Göteborg Årsberättelse* 1975, p. 48.
19. *Bostadbolaget i Göteborg Årsberättelse* 1975, p. 56.
20. *Hammarkullen*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag, 1973, p. 5. The landscape architect was Inga Claeson.
21. Text signed by the Gothenburg Archaeological Museum in Göteborgs stads bostadsaktiebolag, *Hammarkullen*, 1969, p. 34.
22. Göteborgs stads bostadsaktiebolag 1969, p. 2.
23. Jens S. Jensen, *Hammarkullen*, Helsingborg 1974, n.p. Quotes from the book have therefore not been noted.
24. Christer Lövkist, 'Nu ska hela rasket rivas ... Nu ska hela rasket bort ... och han tar farväl men inga tårar rullar på hans kind', *Göteborgs-Posten* 17 August 1996.
25. Per-Markku Ristilammi, 'Den svarta poesin—förorten som speglingsyta', in *Mörk magi i vita medier: Svensk nyhetssjournalistik om invandrare, flyktingar och rasism*, ed. Ylva Brune, Stockholm 1998, p. 63.
26. Caldenby 1998, p. 144.

37. Per Wirtén, Där jag kommer från. Kriget mot förorten, Stockholm 2010, s. 38. Likheten med koloniala upptäcksresande diskuteras tidigare av Ristilammi 1998, s. 65.
38. Jensen 1982.
39. *Förvaltningsberättelse och årsöversikt*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag 1974, s. 46–47: Av 1 581 lägenheter i bolagets bestånd i Hammarkullen var 290 bostäder på 1 rum eller mindre, 516 hade 2 rum/kokvrå, 533 3 rum, 222 4 rum, och 20 lägenheter var på 5 rum eller större.
40. Se exempelvis intervjuer med boende i Hammarkullen i: *Packa ihop – glesa ut*, Sveriges Television 1972.
41. Bengt af Klintberg, *Råttan i pizzan*, Stockholm 1986, s. 79.
42. Uttrycket "betongförrort" kommer med tiden att bli så etablerat att det 1997 används som en neutral benämning i en statlig utredning. *Delade städer* SOU 1997:118, s. 53.
43. Urban Ericsson, "Förortens diskursiva topografi – Bilden av de/det Andra", *Miljöprogram och media. Föreställningar om männskor och förorter*, Stockholm 2002, s. 70.
44. "Knarket flyttar till förorterna!", *GT* 1975-12-12.
45. Lennart Zintchenko, *Nybyggarstadsdelen Hammarkullen i ett förändert Sverige*, Statens råd för byggnadsforskning, Stockholm 1993.
46. Anders Törnquist, *Till förortens försvar. Utveckling och organisering i de tre stadsdelarna Hjällbo, Hammarkullen, Eriksbo 1970–1995*, diss. Göteborgs universitet 2001, Göteborg 2001, s. 125.
47. "Chockrapport om Hammarkullen", *GT* 1976-09-29.
48. "Här regerar våldet", *GT* 1976-09-30.
49. Bo H Skoglund, "Rapport från betong-ghettot", *Lektyr* nr 46 1977, s. 2–7, 66.
50. Skoglund 1977, s. 4–5 och 66.
51. *Täckling – Dåliga förorter*, Sveriges Television 1977-04-14.
52. Lars Jakobsson, e-brev till Jeff Werner, 2013-03-07.
53. Wirtén 2010, s. 26.
54. "De fick inte samma chans", *Aftonbladet* 1978-03-15.
55. Wirtén 2010, s. 141.
56. Intervju med Peter Birro i *Dramat i soffan*, avsnitt 3 Göteborgsrealismen, Sveriges Television 2004-12-29.
57. Tore Ljungberg, "Hammarkullen blir TV-serie", *Göteborgs-Posten* 1996-09-25.
58. Mottagandet i Hammarkullen var blandat och serien anmälde till Granskningsnämnden för Radio och TV. Se bland andra Monika Tunbäck Hanson, "Birros bild av förorten", *Göteborgs-Posten* 1997-12-14; Lars Söderberg, "Peter Birro utskälld i Hammarkullen", *Aftonbladet* 1998-01-09; Marie von Garaguly, "Birro försvarade omstridd TV-serie", *Göteborgs-Posten* 1998-01-09.
59. Lena Strömborg, "Birro samlar gester ur livet. Människorna i Angered stoff till såpopera", *Göteborgs-Posten*, 1996-09-06.
60. Ove Sernhede, "Förortens unga hotfulla män, Andrefieringens geografi och behovet av alternativ till stigmatisering och kriminalisering", *Den segregerande integrationen. Om social sammanhållning och dess hinder*, SOU 2006:73, s. 108.
61. Elisabeth Lilja och Mats Pemer, "Boendesegregation – orsaker och mekanismer. En genomgång av aktuell forskning", bilaga 1 till Boverket, *Socialt hållbar stadsutveckling – en kunskapsöversikt*, Regeringsuppdrag IJ2009/1746/IU 2010, s. 5.
62. Ledare för Frisko, liksom många andra projekt i Hammarkullen, var Sture Soneryd. Frisko, ett projekt att knyta samman fritid och skola till sammanhållna dagar, finansierades av Socialstyrelsen. Törnquist 2001, s. 124–125.
63. Robin Barnholt, *Då Hammarkullen är ålskat av alla. En undersökning av Hammarkullekarnevalens historia och platsanvändning*, kandidatuppsats, institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet 2011, s. 15.
64. Notis, *Göteborgs-Posten* 1981-05-25.
65. Program för Hammarkullekarnevalen 1985, i Anders Törnquists arkiv, Göteborgs universitet.
66. *Socialt hållbar stadsutveckling – en kunskapsöversikt*, Regeringsuppdrag IJ2009/1746/IU, Boverket Stockholm 2009, s. 57.
67. Jag har gått igenom tryckt material från Göteborgs stads bostadsaktiebolag från 1969 till 2013 i Kungliga Bibliotekets samling av vardagstryck.
68. Ove Sernhede, *Alienation is My Nation. Om Hip hop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*, Stockholm 2002, s. 141–144.
69. Två av centralfigurerna i Hammer Hill Click, Gustavo "G-sus" Galvez och Alvaro "Lil' Veterano"

- 
27. Olle Bengtzon, Jan Delden, and Jan Lundgren, *Rapport Ténsta*, Stockholm 1970.
28. Lars-Olof Franzén, 'Riv Skärholmen', *Dagens Nyheter* 10 September 1968.
29. Ja, det är vi som kallas "Sveriges negrer", *Aftonbladet* 27 October 1968.
30. Åsa Moberg, 'Hemmafruarna i Skärholmen', *Aftonbladet* 30 August 1968.
31. Crispin Ahlström, 'Vad har folket i Hjällbo gjort för ont', *Göteborgs-Posten*, 4 June 1969.
32. Charles A. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977.
33. David Ingvar, 'Staden och hjärnan', and Rikard Küller, 'Arkitekturpsykologisk forskning', in *Bygg mänskligt: En sammanfattnings om den ömsesidiga påverkan mellan människan och den byggda miljön*, ed. Carl-Axel Acking, Stockholm 1974.
34. Maudi Eriksson, 'Elva lundaforskare vill bygga mänskligt: Miljön i modernt bostadsområde kan ge brister i barnens hjärnor', *Göteborgs-Posten* 22 March 1975.
35. Anonymous voice in Jensen 1974.
36. Eight years' later they were named as 'the sisters, Suzanne and Elisabeth Santiago' (Jens S. Jensen, *Ljuva drömmar: Hammarkullen åtta år senare*, Gothenburg 1982, p. 52).
37. Per Wirtén, *Där jag kommer från: Kriget mot förorten*, Stockholm 2010, p. 38; the similarity to colonial explorers is discussed by Ristilammi 1998, p. 65.
38. Jensen 1982.
39. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, *Förvaltningsberättelse och årsöversikt*, 1974, pp. 46–47. Of 1,581 flats in the municipal housing stock in Hammarkullen, 290 were one room and a kitchen or smaller, 516 had two rooms and kitchen or pantry, 533 had three rooms and a kitchen, 222 had four rooms and a kitchen, and 20 had five rooms and a kitchen, or more.
40. See, for example, the interviews with Hammarkullen residents in *Packa ihop–glesa ut*, Sveriges Television 1972.
41. Bengt af Klintberg, *Råttan i pizzan*, Stockholm 1986, p. 79.
42. The term 'concrete suburb' eventually became so well established that in 1997 it was used as a neutral term by an official public enquiry (*Delade städer* SOU 1997:118, p. 53).
43. Urban Ericsson, 'Förortens diskursiva topografi – Bilden av de/det Andra', *Miljöprogram och media: Föreställningar om männskor och förorter*, Stockholm 2002, p. 70.
44. "Knarket flyttar till förorterna!", *GT* 12 December 1975.
45. Lennart Zintchenko, *Nybyggarstadsdelen Hammarkullen i ett förändert Sverige*, Statens råd för byggnadsforskning, Stockholm 1993.
46. Anders Törnquist, *Till förortens försvar. Utveckling och organisering i de tre stadsdelarna Hjällbo, Hammarkullen, Eriksbo 1970–1995*, diss. University of Gothenburg 2001, Gothenburg 2001, p. 125.
47. 'Chockrapport om Hammarkullen', *GT* 29 September 1976.
48. 'Här regerar våldet', *GT* 30 September 1976.
49. Bo H. Skoglund, 'Rapport från betong-ghettot', *Lektyr* no. 46 1977, pp. 2–7, 66.
50. Skoglund 1977, pp. 4–5, 66.
51. *Täckling–Dåliga förorter*, Sveriges Television, 14 April 1977.
52. Lars Jakobsson, email communication with Jeff Werner, 7 July 2013.
53. Wirtén 2010, p. 26.
54. 'De fick inte samma chans', *Aftonbladet* 15 March 1978.
55. Wirtén 2010, p. 141.
56. Interview with Peter Birro in *Dramat i soffan*, 3: 'Göteborgsrealismen', Sveriges Television, 29 December 2004.
57. Tore Ljungberg, 'Hammarkullen blir TV-serie', *Göteborgs-Posten* 25 September 1996.
58. Reception in Hammarkullen was mixed, and the series was reported to the Swedish Broadcasting Commission. See, for example: Monika Tunbäck Hanson, 'Birros bild av förorten', *Göteborgs-Posten* 14 December 1997; Lars Söderberg, 'Peter Birro utskälld i Hammarkullen', *Aftonbladet* 9 January 1998; Marie von Garaguly, 'Birro försvarade omstridd TV-serie', *Göteborgs-Posten* 9 January 1998.

Reyes omkom under inspelningen av filmen i Backabranden den 30 oktober 1998 vilket förändrade förutsättningarna. Filmens avslutande del är en hyllning till de båda unga männen.

70. "Reinfeldt kommenterar", *Tidningarnas Telegrambyrå*, 2012-05-14 .
71. *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, 2012, s. 25.
72. *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, 2012, s. 29.
73. Minoo Alinia, "Invandraren, 'förorten' och maktens rumsliga förankring. Berättelser om vardags-rasism", *Den segregerande integrationen. Om social sammanhållning och dess hinder*, SOU 2006:73, s. 65.
74. Qaisar Mahmood, *Jakten på svenskheten*, Stockholm 2012, s. 111.
75. Benjamin Franklin, *Observations Concerning the Increase of Mankind, Peopling of Countries, etc.*, http://www.archive.org/stream/increasemankind00franrich/increasemankind00franrich\_djvu.txt, 2013-10-10. Svenska immigranter kamp för att betraktas som vita behandlas i Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA*, del 2, Möklinta 2008.
76. Aleksander Motturi, *Etnotism. En essä om mångkultur, tyvärrad och begärhet efter mening*, Göteborg 2007.
77. Urban Ericsson, Irene Molina och Per-Markku Ristilammi, "Plats Järvafältet", *Miljonprogram och media. Föreställningar om människor och förorter*, Stockholm 2002, s. 18–19.
78. *Miljonprogram och media*, 2002, s. 25. Jämför även med Lilja och Pemer 2010, s. 5.
79. Bengt Hörnemark, "Välkommen till förorten", *Aftonbladet* 1997-11-24; Thomas Lisinski, "Välkommen till förorten", *Dagens Nyheter* 1997-11-20.
80. Samma video har av Per Svensson beskrivits i termer av sofistikerad postmodernism. Per Svensson, *Storstugan eller när förorten kom till byn*, Stockholm 1996, s. 276.
81. Ristilammi 1998, s. 65.
82. *Miljonprogram och media*, 2002, s. 29.
83. *Miljonprogram och media*, 2002, s. 38.
84. Catrin Lundström, "Rasifierat begär. De Andra som exotiska", *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Tumba 2012.
85. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, Årsberättelse 1996, Göteborg 1997, s. 5.
86. Intervjun utfördes 2011 av Axel Demker i masteruppsatsen *Skärvar av en svit – förflutenhetens plats i Hammarkullen*, Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet 2011, s. 42.
87. Eva Isaksson, "Vi tvingas från Hammarkullen", *Göteborgs-Posten* 1995-11-12.
88. Christer Lövkvist, "Nu ska hela rasket rivas... Nu ska hela rasket bort... och han tar farväl men inga tårar rullar på hans kind", *Göteborgs-Posten*, 1996-08-17.
89. *Stadsbyggnadskontorets årsberättelse* 1995, s. 14.
90. Lövkvist 1996.
91. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, Årsberättelse 1997, Göteborg 1998, s. 20–21.
92. *BoGrönt&SköntBolaget*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag 1991.
93. *Statistisk årsbok Göteborg 2013*, http://www4.goteborg.se/prod/sk/statistik/statistikR5.nsf, 2013-09-26.
94. Per Sydvik, "Trångt, vanskött och belånat över sitt värde. Vem kan rusta upp huset i Hammarkullen?", *Göteborgs-Posten* 2001-07-08.
95. Per Sydvik, "Här vill folk bo kvar när skandalstämpeln städas bort", *Göteborgs-Posten* 2003-07-17.
96. Intervju med Peter Birro i *Sverige*, Sveriges Television 2013-09-07.
97. Susanna Alakoski, *Oktober i Fattigsverige. Dagbok*, Stockholm 2012, s. 87.
98. *Livsstilar och konsumtionsmönster i Stockholmsregionen: ett regionalt utvecklingsperspektiv*, Stockholms läns landsting. Regionplane- och trafikkontoret, rapport 2008:10, s. 81.
99. *Livsstilar och konsumtionsmönster i Stockholmsregionen*, 2008, s. 29.
100. Irene Molina, "Mångkulturella förorter eller belägrade rum", *Den segregerande integrationen. Om social sammanhållning och dess hinder*, SOU 2006:73, s. 227.
101. Qaisar 2012.
102. *Boendesegregation. Orsaker och mekanismer*, 2010, s. 19.
103. *Statalt hållbar stadsutveckling*, 2009, s. 162; Lilja och Pemer 2010, s. 9.
104. *Bostadspolitik 2000 – från produktions- till boendepolitik*, SOU 1996:156.
105. *Sverige, framtidens och mångfaldens. Slutbetänkande från Invandringspolitiska kommittén*, SOU 1996:55.
106. *Statalt hållbar stadsutveckling – en kunskapsöversikt*, 2009, s. 10.
107. *Boendesegregation. Orsaker och mekanismer*, 2010, s. 19–21.
108. Lilja och Pemer 2010, s. 3–4.
109. Roger Andersson, Åsa Bråmå och Jon Hogdal, *Fattiga och rika – segregationen ökar. Flyttningsmönster och bostadssegregation i Göteborg 1990–2006*, Göteborg 2009, s. 22.
59. Lena Strömberg, 'Birro samlar gester ur livet: Människorna i Angered stoff till såpopera', *Göteborgs-Posten* 6 September 1996.
60. Ove Sernhede, 'Förortens unga hotfulla män, Andrefieringens geografi och behovet av alternativ till stigmatisering och kriminalisering', in *Den segregerande integrationen: Om social sammanhållning och dess hinder*, SOU 2006:73, p. 108.
61. Elisabeth Lilja och Mats Pemer, 'Boendesegregation – orsaker och mekanismer: En genomgång av aktuell forskning', in Boverket, *Statalt hållbar stadsutveckling – en kunskapsöversikt*, Regeringsuppdrag IJ2009/1746/IU 2010, Appendix 1 p. 5.
62. Frisko's project director, as for so many other projects in Hammarkullen, was Sture Soneryd. Frisko, a project to link youth centres and schools to provide a whole day's consistent care, was financed by Socialstyrelsen (the National Board of Health and Welfare); Törnquist 2001, pp. 124–125.
63. Robin Barnholt, 'Då Hammarkullen är älskat av alla: En undersökning av Hammarkullekarnevalens historia och platsanvändning', undergraduate diss., Department of Conservation, University of Gothenburg 2011, p. 15.
64. Notis [announcement], *Göteborgs-Posten* 25 May 1981.
65. Göteborgs universitet, Anders Törnquists arkiv, 'Program för Hammarkullekarnevalen' 1985.
66. *Statalt hållbar stadsutveckling – en kunskapsöversikt*, Regeringsuppdrag IJ2009/1746/IU, Boverket Stockholm 2009, p. 57.
67. Kungliga Biblioteket, Stockholm, vardagstryck, Göteborgs stads bostadsaktiebolag, 1969–2013 have been examined in their entirety for the purposes of this study.
68. Ove Sernhede, *Alien Nation is My Nation: Om Hip hop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*, Stockholm 2002, pp. 141–144.
69. Two of the central figures in Hammer Hill Click, Gustavo 'G-sus' Galvez och Alvaro 'Lil'Veterano' Reyes, were killed in the Gothenburg disco fire of 30 October 1998, which naturally had an impact on the filming. The film's final part is a tribute to the two young men.
70. 'Reinfeldt kommenterar', *Tidningarnas Telegrambyrå* 14 May 2012.
71. *Om ras och vithet i det samtida Sverige* 2012, p. 25.
72. *Om ras och vithet i det samtida Sverige* 2012, p. 29.
73. Minoo Alinia, "Invandraren, 'förorten' och maktens rumsliga förankring: Berättelser om vardagsrasism", in *Den segregerande integrationen: Om social sammanhållning och dess hinder*, SOU 2006:73, p. 65.
74. Qaisar Mahmood, *Jakten på svenskheten*, Stockholm 2012, p. 111.
75. Benjamin Franklin, *Observations Concerning the Increase of Mankind, Peopling of Countries, etc.*, http://www.archive.org/stream/increasemankind00franrich/increasemankind00franrich\_djvu.txt, 10 October 2013; for the Swedish immigrants' struggle to be regarded as white, see Jeff Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA*, ii, Möklinta 2008.
76. Aleksander Motturi, *Etnotism: En essä om mångkultur, tyvärrad och begärhet efter mening*, Gothenburg 2007.
77. Urban Ericsson, Irene Molina, and Per-Markku Ristilammi, 'Plats Järvafältet', in *Miljonprogram och media. Föreställningar om människor och förorter*, Stockholm 2002, pp. 18–19, my emphasis.
78. *Miljonprogram och media*, 2002, p. 25; cf. Lilja och Pemer 2010, p. 5.
79. Bengt Hörnemark, 'Välkommen till förorten', *Aftonbladet* 24 November 1997; Thomas Lisinski, 'Välkommen till förorten', *Dagens Nyheter* 20 November 1997.
80. The same video has been described by Per Svensson in terms of sophisticated postmodernism (Per Svensson, *Storstugan eller när förorten kom till byn*, Stockholm 1996, p. 276).
81. Ristilammi 1998, p. 65.
82. *Miljonprogram och media* 2002, p. 29.

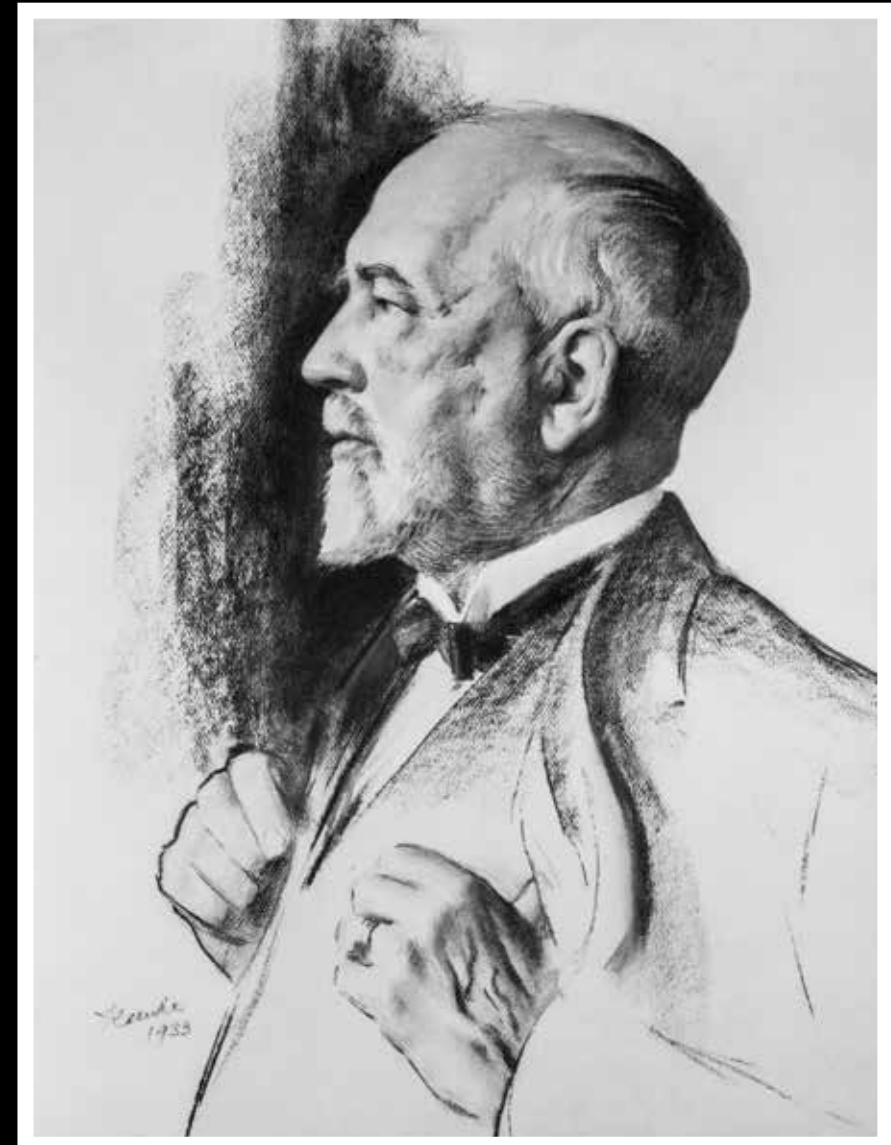
110. Andersson, Bråmå och Hogdal 2009, s. 16.  
 111. Andersson, Bråmå och Hogdal 2009, s. 26.  
 112. Hélène Lööw, "Det förrådda folkhemmet". Om folkhemsidén i rasideologisk och extremnationalistisk tappning", *Det slutna folkhemmet. Om etniska klyftor och blågul självbild*, red. Samir Amin, Ingemar Lindberg och Magnus Dahlstedt, Stockholm 2002, s. 89–90.  
 113. Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Stockholm 1997.  
 114. *Miljöprogram och media*, 2002, s. 19.  
 115. Paulina de los Reyes, "Den svenska jämställdhetens etniska gränser", *Det slutna folkhemmet. Om etniska klyftor och blågul självbild*, Agoras årsbok, Stockholm 2002, s. 181–185.  
 116. Jessica Ritzén, "Husbyborna samlas kring gångbroarna", *Dagens Nyheter* 2011-11-11.

- 
83. *Miljöprogram och media* 2002, p. 38.  
 84. Catrin Lundström, 'Rasifierat begär: De Andra som exotiska', in *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Tumba 2012.  
 85. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, Årsberättelse 1996, Gothenburg 1997, p. 5.  
 86. Interviewed in 2011 by Axel Demker, quoted in 'Skärvor av en svit—förflyttenhetens plats i Hammarkullen', MA diss., Department of Conservation, University of Gothenburg 2011, p. 42.  
 87. Eva Isaksson, 'Vi tvingas från Hammarkullen', *Göteborgs-Posten* 12 November 1995.  
 88. Christer Lövkist, 'Nu ska hela rasket rivas ... Nu ska hela rasket bort ... och han tar farväl men inga tårar rullar på hans kind', *Göteborgs-Posten* 17 August 1996.  
 89. *Stadsbyggnadskontorets årsberättelse* 1995, p. 14.  
 90. Lövkist 1996.  
 91. Göteborgs stads bostadsaktiebolag, Årsberättelse 1997, Gothenburg 1998, pp. 20–21.  
 92. *BoGrönt&SköntBolaget*, Göteborgs stads bostadsaktiebolag 1991.  
 93. *Statistisk årsbok Göteborg 2013*, <http://www4.goteborg.se/prod/sk/statistik/statistikR5.nsf>, 26 September 2013.  
 94. Per Sydvik, 'Trångt, vansött och belånat över sitt värde: Vem kan rusta upp huset i Hammarkullen?', *Göteborgs-Posten* 8 July 2001.  
 95. Per Sydvik, 'Här vill folk bo kvar när skandalstämpeln städas bort', *Göteborgs-Posten* 17 July 2003.  
 96. Interview with Peter Birro, *Sverige*, Sveriges Television 7 September 2013.  
 97. Susanna Alakoski, *Oktoper i Fattigsvärige: Dagbok*, Stockholm 2012, p. 87.  
 98. *Livsstilar och konsumtionsmönster i Stockholmsregionen: ett regionalt utvecklingsperspektiv*, Stockholms läns landsting, Regionplane- och trafikkontoret, rapport 2008:10, p. 81.  
 99. *Livsstilar och konsumtionsmönster i Stockholmsregionen* 2008, p. 29.  
 100. Irene Molina, 'Mångkulturella förorter eller belägrade rum', in *Den segregerande integrationen: Om social sammahållning och dess hinder*, SOU 2006:73, p. 227.  
 101. Qaisar 2012.  
 102. *Boendesegregation: Orsaker och mekanismer* 2010, p. 19.  
 103. *Socialt hållbar stadsutveckling* 2009, p. 162; Lilja and Pemer 2010, p. 9.  
 104. *Bostadspolitik 2000*—från produktions- till boendepolitik, SOU 1996:156.  
 105. *Sverige, framtiden och mångfalden: Slutbetänkande från Invandringspolitiska kommittén*, SOU 1996:55.  
 106. *Socialt hållbar stadsutveckling—en kunskapsöversikt*, 2009, p. 10.  
 107. *Boendesegregation: Orsaker och mekanismer*, 2010, pp. 19–21.  
 108. Lilja and Pemer 2010, pp. 3–4.  
 109. Roger Andersson, Åsa Bråmå, and Jon Hogdal, *Fattiga och rika—segregationen ökar: Flyttningsmönster och bostadssegregation i Göteborg 1990–2006*, Gothenburg 2009, p. 22.  
 110. Andersson, Bråmå, and Hogdal 2009, p. 16.  
 111. Andersson, Bråmå, and Hogdal 2009, p. 26.  
 112. Hélène Lööw, 'Det förrådda folkhemmet': Om folkhemsidén i rasideologisk och extremnationalistisk tappning", in *Det slutna folkhemmet: Om etniska klyftor och blågul självbild*, eds. Samir Amin, Ingemar Lindberg, and Magnus Dahlstedt, Stockholm 2002, pp. 89–90.  
 113. Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria*, Stockholm 1997.  
 114. *Miljöprogram och media* 2002, p. 19.  
 115. Paulina de los Reyes, 'Den svenska jämställdhetens etniska gränser', in *Det slutna folkhemmet: Om etniska klyftor och blågul självbild*, Agoras årsbok, Stockholm 2002, pp. 181–185.  
 116. Jessica Ritzén, 'Husbyborna samlas kring gångbroarna', *Dagens Nyheter* 11 November 2011.

Fig. 45

Ivar Kamke, svensk 1882–1936, *Porträtt av Carl G Laurin*, ur *Svenskar i nutiden. Porträtt av Ivar Kamke med text av Herman Lundborg*, Stockholm 1934. Foto: Hossein Sehatlou.

Ivar Kamke, Swedish 1882–1936, *Portrait of Carl G. Laurin*, from *Swedes of to-day: Portraits by Ivar Kamke with text by Herman Lundborg*, Stockholm 1934. Photo: Hossein Sehatlou.

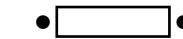


SANNINGEN I VITÖGAT

Inledningsvis noterades att dagens Sverige tycks blondare än någonsin tidigare i historien. Blond har blivit superblond och liktydigt med blonderad. Idag denoterar blond en mycket ljus, nästan vit hårfärg. Betydelseforskjutningen skulle förmögligen kunna följas i äldre svenska pass som angav hårfärg, eller kanske i reklam för hårvårdsprodukter. Det ska dock inte göras här. Istället ska några exempel på svensk porträttkonst och kungabilder undersökas. En informationskälla om vilka hårfärger som uppfattades som blonda – men också till vilka som uppfattades som svenska – är Svenska porträttarkivet och de kataloger som upprättats över svenska porträtt. En annan är Rasbiologiska institutets dokumentationer av den svenska befolkningen.

Porträtt hade sedan mitten av 1800-talet varit ett viktigt hjälpmedel för den rasbiologiska forskningen. I synnerhet kom den nya tekniken fotografi att användas för att dokumentera fenotypiska drag, som i tidigare nämnda C H Stratz *Die Rassenschönheit des Weibes* från 1902. Men även måleri och skulptur togs i bruk av forskningen. Detta är kanske inte så överraskande med tanke på att rastänkandet och estetiken gått hand i hand sedan 1700-talet.

1934 publiceras ett av de märkligaste arbeten som gjorts inom svensk porträttkonst: Herman Lundborgs och Ivar Kamkes *Svenskar i nutiden*. I arbetet förenades chefen för Rasbiologiska institutet och en konstnär som hade stora sympatier med den svenska rasbiologin.



FACE THE TRUTH

In the introduction, I reflected on the thought that Sweden today seems blonder than ever before in history. Blond has become super blond, verging on bottle blond. Today, it denotes very light-coloured, almost white hair. The shift in meaning could probably be traced in older Swedish passports, which noted hair colour, or perhaps in advertising for hair products; however, I will not attempt to do that here. Instead, some examples of Swedish portraiture and royal images will be examined. One source of information on which hair colours were thought of as blond—and also about what was thought of as Swedish—is the Swedish Portrait Archive at the Nationalmuseum in Stockholm, and its catalogues of Swedish portraiture. Another is the records of the Swedish National Institute for Racial Biology, and its documentation of the Swedish population.

Portraits had since the mid nineteenth century been an important aid for eugenics research. The new medium, photography, was particularly welcomed by those documenting phenotypic traits, as in Carl Heinrich Stratz's *Die Rassenschönheit des Weibes* ('The racial beauty of women') of 1902, but they also put painting and sculpture to use in their studies. This was perhaps to be expected, given that race thinking and aesthetics had gone hand in hand since the eighteenth century.

In 1934, one of the strangest works ever to use Swedish portraiture was published: Herman Lundborg and Ivar Kamke's *Svenskar i nutiden* (*Swedes of to-day*). The book had brought together the head of the National Institute for Racial Biology and an artist who strongly sympathized with the Swedish brand of scientific racism.

Ivar Kamke (1882–1936) hade under 1910-talet etablerat sig som porträtmålare, folklivskildrare och nakenmålare i Zorns efterföjd. Han hade efter avslutade studier vid Konstakademien rest ut i Europa, men inte som flera av hans studiekamrater sökt sig till Paris och Matisse akademi, utan till München och Hamburg för att måla genrebilder och porträtt.<sup>1</sup> Han blev, skriver Torsten Palmér, ”den burgna medelklassens och aristokratiens porträtmålare par préférence”.<sup>2</sup> Under 1920-talet kom han att porträttera en lång rad av Sveriges mäktigaste män. Martin Strömberg skriver i en minnesbok att Kamke ”var angelägen att få framställa sådana ansikten, som särskilt väl tycktes honom illustrera den blonda kraften i svenskarnas lynnensart.”<sup>3</sup> Men ”Kamkes största triumf som porträtmålare var, när han på nyåret 1935 kallades till Rom för att måla Il Duce. På tjugosex timmar utförde han två stora porträtt av den italienske diktatorn.”<sup>4</sup> Ewert Wrangel, professor emeritus i konsthistoria vid Lunds universitet, anser att Kamke ”mer än flertalet andra porträtmålare [...] beaktat de avbildades av rasen betingade *characteristica*. [...] Med djup och innerlig förståelse har Kamke återgivit Götiska rastyper...” Konstnären har studerat bland andra Arthur de Gobineau och Paul Schultze-Naumburgs *Kunst und Rasse* (1928), berättar lundaprofessorn och placerar därmed Kamke på den rasistiska kartan.<sup>5</sup> ”Genom hela sin uppväxt och sin uppföstran är han Svensk. Äktsvensk är hos honom den konstnärliga föreningen av soliditet och elegans. Svensk anda och Svensk intimitet slå emot en i många av hans bästa dukar”, avslutar Wrangel essän.<sup>6</sup>

Herman Lundborg (1868–1943) stod vid bokens utgivande på höjden av sin karriär, med ett år kvar till pension. 1915 hade han utsetts till docent i rasbiologi och medicinsk ärfthetsforskning vid Uppsala universitet. 1921 utsågs han till professor och chef vid det nyinrättade Statens institut för rasbiologi som påbörjade sin verksamhet 1922.<sup>7</sup> Sverige blev genom institutet världsledande inom forskningsfältet. Under 1930-talet utnämndes Lundborg till vice president i *International Federation of Eugenics* (1933), hedersledamot av Vetenskapsakademien i New York (1935) och hedersdoktor i Heidelberg i Tyskland (1936).

Lundborg använde både bildkonst och utställningsmediet för att övertyga sin publik. I ett tidigare kapitel refererades att Anders Zorn gav ekonomiskt stöd till Lundborgs turnerande utställning Svenska

Ivar Kamke (1882–1936) had made a reputation in the 1910s as a portraitist and genre painter, and a painter of nudes in the manner of Zorn. After finishing his studies at the Royal Swedish Academy of Fine Arts, he travelled Europe, but not to Paris and the Académie Matisse like many of his fellow students, but to Munich and Hamburg to paint genre scenes and portraits.<sup>1</sup> He became, writes Torsten Palmér, ‘the affluent middle class’s and the aristocracy’s portrait painter *par préférence*.<sup>2</sup> In the 1920s he was to portray a long succession of Sweden’s most powerful men. Martin Strömberg wrote in a memoir that Kamke ‘was at pains to portray such faces as seemed to him to illustrate particularly well the blond power of the Swedes’ temperament.<sup>3</sup> Yet ‘Kamke’s greatest triumph as a portraitist was when in the New Year of 1935 he was summoned to Rome to paint Il Duce. In the space of twenty-six hours, he executed two large portraits of the Italian dictator.’<sup>4</sup> Ewert Wrangel, Emeritus Professor of Art History at Lund University, held that Kamke ‘more than the majority of other portrait painters ... paid heed to the subject’s race-begotten *characteristica*. ... With deep and heartfelt understanding, Kamke has rendered the Geatish race types.’ The artist had studied the work of Arthur de Gobineau and Paul Schultze-Naumburg, author of *Kunst und Rasse* (1928, ‘Art and race’), as Wrangel explained, placing Kamke firmly in the ranks of the race thinkers.<sup>5</sup> ‘By reason of his entire childhood and upbringing, he is Swedish. Genuine Swedishness appears in him as the artistic union of solidity and elegance. Swedish spirit and Swedish intimacy are what one meets in many of his best canvases’, Wrangel concluded in his essay.<sup>6</sup>

At the time the book was published, Herman Lundborg (1868–1943) was at the peak of his career, with one year left before he retired. In 1915 he had been appointed a reader in eugenics and medical genetics research at Uppsala University. In 1921 he was appointed professor and director of the newly established National Institute for Racial Biology, which began operations in 1922.<sup>7</sup> With the institute, Sweden became a world leader in the field of scientific racism. During the 1930s, Lundborg was appointed vice-president of the International Federation of Eugenics (1933) and honorary member of the New York Academy of Sciences (1935), and was awarded an honorary doctorate by Heidelberg University (1936).

Lundborg used both the visual arts and the medium of the exhibition to convince his audience: it has already been noted that Anders Zorn gave financial support to Lundborg’s touring exhibition ‘Svenska folktyper’ (‘Swedish folk types’) in 1919, and Lundborg appeared at the

folktyper 1919. Och på Stockholmsutställningen 1930 medverkade Lundborg med de senaste rönen om rashygien i montern Svea rike.

Ett av Lundborgs internationellt mest inflytelserika arbeten var *The Racial Characters of the Swedish Nation* (1926), en undersökning baserad på svenska värnpliktiga. Boken innehåller omfattande statistik efter uppmätning av deras kroppar. Vad gäller ögonfärg skiljs på ljus, blandad och mörk. 86,9 procent av undersökningsmaterialet har ljus ögonfärg.<sup>8</sup> Hårfärg indelas i sex kategorier varav ljusbrun är vanligast med 62,5 procent. Det som jag i inledningskapitlet benämnde råttfärgat hår, dominerade sålunda även på 1920-talet. Lantbruksbefolkningen visade sig ha något ljusare hårfärg än industriarbetarna.<sup>9</sup> För att klassificeras som av renare nordisk typ fordrades ljus ögonfärg, ljus hårfärg som även inkluderade rött hår, minst 168 cm längd och ett cefaliskt index, det vill säga kvoten mellan huvudets längd och bredd, under 78.<sup>10</sup> Högst andel rena nordiska typer fanns enligt denna kvasivetenskap i Örebro län och lägst andel i Norrbottens län.<sup>11</sup> Efter nästan tre hundra sidor med statistik och analyser följer nästan femtio sidor med bilder på människor av olika raser. Här finns de ofta reproducerade fotografierna av svenskar med olika raskarakteristik. Men planschdelen inleddes med historiska personer: Två gravyrer av Axel Oxenstierna (1583–1654) respektive Per Brahe den yngre (1602–1680), Sergels medaljong av Carl von Linné (1707–1778) samt Ludwig Wilhelm Wichmans medaljong av Jenny Lind (1820–1887) utförd 1846.

Lundborg skrev även populärvetenskapliga verk som *Rasbiologi och rashygien* (1914) och *Västerlandet i fara* (1934). I *Svenska folktyper* 1919, som innehåller ett mycket stort antal fotografier, varav en del är tagna av Lundborg själv, förekommer exempelvis en oljemålning av ”släkten Josephsons stamfader”, med avsikt att visualisera hur ”svenska judar” ser ut.<sup>12</sup> Även i folkupplagan av *Svensk raskunskap* (1927) förekommer målningar. Den första planschen föreställer Lundborgs föregångare, ”rasforskaren” Anders Retzius (1796–1860), efter en målning av Axel Jungstedt från 1900.<sup>13</sup> Boken innehåller, liksom den ovan behandlade engelskspråkiga boken, även reproduktioner av Sergels porträttmedaljoner av Linné och Wichmanns av Jenny Lind.

Måleri, grafik och skulptur tillgrips som synes främst där fotografier inte finns att tillgå. Tilltron till konstverkens dokumentära egenskaper är stor. Utifrån målningar och skulpturer tycker sig Lundborg

---

Swedish stand, ‘Svea rike’ (‘The realm of the Swedes’), at the Stockholm Exhibition in 1930 to talk about the latest thinking on eugenics.

One of Lundborg’s internationally most influential works was *The Racial Characters of the Swedish Nation* (1926), a study based on Swedish military conscripts. The book contained comprehensive statistics derived from their body measurements. When it came to eye colour, a distinction was made between pale, mixed, and dark. Thus 86.9 per cent of those surveyed had pale eyes.<sup>8</sup> Hair colour was divided into six categories, of which light brown was the most common with 62.5 per cent. What I termed mousey light-brown hair in the introductory essay was thus also predominant in the 1920s. The agrarian population were found to have slightly lighter hair colour than industrial workers.<sup>9</sup> To be classified as a relatively pure Nordic type, the requirement was for pale eyes, light-coloured hair (which also included red hair), a height of at least 168 cm, and a cephalic index—the ratio of the transverse to the longitudinal diameter of the skull—under 78.<sup>10</sup> This pseudoscience established to its own satisfaction that the highest proportion of pure Nordic types were in the county of Örebro in central Sweden, and the lowest proportion in Norrbotten in the far north.<sup>11</sup> After nearly three hundred pages of statistics and analysis there are almost fifty plates of people of different races. Here one finds the often reproduced photographs of Swedes with different race characteristics. But the plates begin with historical figures: engravings of Axel Oxenstierna (1583–1654) and Per Brahe the Younger (1602–1680); Johan Tobias Sergel’s medallion of Carl Linnaeus (1707–1778); and Ludwig Wilhelm Wichmann’s 1846 medallion of Jenny Lind (1820–1887).

Lundborg also wrote non-specialist works such as *Rasbiologi och rashygien* (1914 ‘Eugenics and racial hygiene’) and *Västerlandet i fara* (1934, ‘The West in Danger’). In *Svenska folktyper* (1919, ‘Swedish folk types’), which contains a very large number of photographs, some of them taken by Lundborg himself, there is for example an oil painting of ‘the Josephson family’s earliest ancestors’, intended to illustrate what ‘Swedish Jews’ looked like.<sup>12</sup> Even *Svensk raskunskap* (1927), the abridged Swedish edition of *The Racial Characters of the Swedish Nation*, included a number of illustrations. The first plate was of Lundborg’s predecessor, the ‘race researcher’ Anders Retzius (1796–1860), after a painting by Axel Jungstedt from 1900.<sup>13</sup> Like the full English-language edition, it also has reproductions of Sergel’s portrait medallions of Linnaeus and Wichmann’s of Jenny Lind.

kunna avgöra vem som är av renrasig nordisk typ. Samarbetet med Kamke kring *Svenskar i nutiden* är ändå överraskande – skulle inte fotografier ha bidragit till studiernas vetenskapliga anspråk? Syftet att använda porträtmålningar i *Svenskar i nutiden* måste förstås som ett sätt att höja bokens prestige. Porträtmåleriet var ännu under mellankrigstiden flitigt använt av överklassen för att visualisera ättens genealogi samt för att pryda mötesrum hos högavlönade yrkesgrupper som läkare, professorer och direktörer.

De statushöjande ambitionerna bekräftas också av att *Svenskar i nutiden* är ett till formatet stort och påkostat planschverk, tryckt på högklassigt papper i 400 numrerade exemplar.<sup>14</sup> Lundborg skriver i inledningen att det länge varit hans önskan att få till stånd ett porträttgalleri av samtida svenskar. Urvalet bestämdes för Lundborgs del av antropologiska och rasbiologiska synpunkter, och för Kamkes del av konstnärliga.<sup>15</sup> Enligt Kamkes biograf, Martin Strömberg, var det konstnären som utförde ”fältarbetet”: ”Av de fyrtiofem pastellporträtten i detta praktfulla arbete är flertalet daterade 1934 och de övriga 1933. Med kännedom om den minutiosa noggrannhet, varmed Kamke studerade och uppmätte samtliga dessa ansikten, förstår man med vilken hängivenhet konstnären omfattade denna idé. Det var ett stort personligt offer Kamke här gjorde i rasforskningens tjänst.”<sup>16</sup>

Samtliga 45 porträtt avbildar män. Män som enligt Lundborg till största delen var av ”nordisk eller övervägande nordisk rastyp”. Nästan ”alla hade i tidigare generationer utgått från svenska allmogehem, ofta från bondeklassen.”<sup>17</sup> Samtliga återfanns i samhällets övre skikt, som en följd av goda rasegenskaper får vi tro. Fler än en tredjedel är vetenskapsmän eller akademiker. Andra stora grupper är chefer, kapitalister och politiker. Även militärer och konstnärliga yrken finns representerade, de sistnämnda med kompositören Hugo Alfvén, bildhuggaren Carl Milles och arkitekten Ragnar Östberg. Medelåldern är hög. De flesta är över sextio år. Endast greve Johan Gabriel Oxenstierna är yngre än fyrtio. Bland de avbildade akademikerna finner man konsthistorikern Karl Asplund, historikern Carl Grimberg, konsthistorikern och museichefen Andreas Lindblom, samt författaren och konstkritikern Carl G Laurin som vi mötte i kapitlet om blågula landskap.

Före bilddelen finns en katalog med kortfattade biografiska och antropologiska uppgifter, som för tankarna till en museikatalog. Men

Fig. 45

Plainly, Lundborg in general had recourse to paintings, prints, and sculpture where photographs were not available. The trust placed in the artworks' documentary qualities was complete. Using paintings and sculptures, Lundborg was quite certain he could determine who was of the pure-bred Nordic type. His collaboration with Kamke on *Svenskar i nutiden* is nonetheless surprising. Would photographs not have given greater weight to the study's scientific claims? The reason for using portrait paintings in *Svenskar i nutiden* presumably should be understood as a way to raise the book's prestige. Even in the interwar period, portrait painting was often used by the upper classes to visualize their family's genealogy or to adorn the reception rooms of highly paid professionals such as doctors, professors, and company directors.

This element of social aspiration is also confirmed by the fact that *Svenskar i nutiden* was a large and lavishly illustrated work, printed on high-grade paper in a run of 400 numbered copies.<sup>14</sup> Lundborg wrote in the introduction that it had long been his desire to set up a portrait gallery of contemporary Swedes. The selection was determined for Lundborg's part by anthropological and eugenic reasons, for Kamke's by artistic reasons.<sup>15</sup> According to Kamke's biographer, Martin Strömberg, it was the artist who did the ‘fieldwork’: ‘Of the forty-five pastel portraits in this magnificent work, the majority are dated to 1934 and the remainder to 1933. Knowing the meticulous care with which Kamke studied and measured all these faces, one understands the regard in which the artist held this idea. It was a great personal sacrifice on Kamke's part in the service of race research.’<sup>16</sup>

All of the 45 portraits show men. Men who according to Lundborg were mostly of the ‘Nordic or predominantly Nordic race type.’ Nearly ‘all had in previous generations issued from Swedish peasant homes, often from the farming class.’<sup>17</sup> All were found in the upper stratum of society, the result, we are given to believe, of good racial characteristics. More than a third were scientists or academics. Other large groups were managers, capitalists, and politicians. The military and artistic professions were represented too, the latter with the composer Hugo Alfvén, the sculptor Carl Milles, and the architect Ragnar Östberg. The average age was high. Most of them were over sixty, and only Count Johan Gabriel Oxenstierna was under forty. Among the academics, there are the art historian Karl Asplund, the historian Carl Grimberg, the art historian and museum director Andreas Lindblom, and the writer and art critic Carl G. Laurin,

Fig. 45 who we met in the essay on the blue-and-yellow landscape.

i stället för uppgifter om porträttens format, teknik och proveniens avrapporteras den porträtterades yrke, genealogi samt resultatet av uppmätningarna. Så kan vi exempelvis läsa om Laurin: ”Född 1868 i Stockholm, där fadern var boktryckare. Fil. Kand., hedersdoktor, föreläsare, konstkritiker. Av allmogesläkt, härstammande från Lars Olsson, död 1606 i Söderköping, efter vilkens dopnamn ättingarna kallade sig Laurin(us). Blå ögon. Rakt, mjukt, ljust hår. Kroppslängd 1760, huvudets längd 219, huvudets bredd 158, okbågsbredd 147 mm.”<sup>18</sup>

I porträttet är Laurin avbildad i profil. Skägget och håret är grånat, men blicken är skarp. För att betona hans ståtliga profil har Kamke lagt en mörk skugga bakom ansiktet. Samlingen av grånade män kan ur dagens perspektiv tyckas föga övertygande. Den måste förstås i relation till Gobineaus och Lundborgs rasistiska idéer. De som nått framgångsrika positioner i det svenska samhället måste per definition tillhöra de med bäst genetisk uppsättning. Det svenska folket består, enligt Lundborg, av flera raser. Relativt få är renrasiga. Genom ”ståndscirkulationen” förbättrar de som ”kommit till världen med värdefulla arvskombinationer” sin ställning, medan de ”sämst utrustade [...] sjunka djupare ned.” Detta om samhället fungerar på ett sunt sätt, vill säga. I dekadensider kan andra grupper ”komma sig upp”, såsom lycksökare och gulascher. Lundborg noterar bekymrat att de översta skikten reproducerar sig sämre än de lägre klasserna, men så länge medelklassen inte är urartad kan begåvningar fyllas på underifrån. Längst ner befinner sig proletärerna. ”På grund av dåligt avpassad konstitution, klenare begåvning och merendels svag karaktär förmå de ej att arbeta sig upp. I detta lägsta lager sjunka dessutom odugligare individer ned från de högre skikten...”<sup>19</sup>

I Allhemars *Svenskt konstnärslexikon* behandlas Kamke med viss distans. Enligt Palmér är planschverket tillkommet som ”utslag av Kamkes intresse för personer, i vilkas utseende han trodde sig finna typiskt germanska rasdrag”.<sup>20</sup> *Svensk Porträtkonst genom fem århundraden*, skriven av Sixten Strömboms efterträdare vid Svenska porträttarkivet Boo von Malmborg, nämner över huvud taget inte Kamkes koppling till Lundborg och den rasbiologiska forskningen.<sup>21</sup> Och i senare tiders konsthistoriska översöksverk är Kamke inte med, trots att han var relativt framgångsrik under mellankrigstiden. Obehagliga passager i den svenska konsthistorien förbigås med tystnad.<sup>22</sup> Raderingen

---

The plates are preceded by a register with brief biographical and anthropological data, reminiscent of a museum catalogue. However, instead of information on the portraits' format, techniques, and provenance, it recorded the sitters' occupation and genealogy, and the results of the measurements. Thus we can read of Laurin:

Born 1868 in Stockholm, where the father was a printer. BA, honorary doctor, lecturer, art critic. Of peasant stock, descended from Lars Olsson, died 1606 in Söderköping, from whose Christian name his descendants took the name Laurin(us). Blue eyes. Straight, soft, light hair. Stature 1760 mm, length of head 219 mm, width of head 158 mm, zygomatic arch 147 mm.<sup>18</sup>

In the portrait, Laurin is depicted in profile. His beard and hair are greying, but his eyes are sharp. To emphasize his imposing profile, Kamke has cast a dark shadow behind his face.

A collection of hoary men seems at best unconvincing from today's perspective, but needs be understood in relation to Gobineau's and Lundborg's race thinking. Those who attained and held successful positions in Swedish society must, by definition, have belonged to those with the best genetic stock. According to Lundborg, the Swedish nation comprised several races. Relatively few had pure 'race blood'. As a result of social mobility, those who had 'come into the world with valuable combinations of heritage' would improve their position, while the 'worst equipped ... sink ever deeper'. If society was functioning in a healthy manner, that is. In times of decadence, other groups come up in the world—opportunist and profiteers. Lundborg noted with concern that the upper classes were not as successful at reproducing as the lower classes, but as long as the middle class did not degenerate then they could replenish the upper classes from below. At the bottom was the proletariat. 'Because of a poorly adapted constitution, meagre talent, and generally weak character, they cannot be prevailed upon to work their way up. Moreover, to this lowest layer sink the more worthless individuals from the higher layers.'<sup>19</sup>

In Allhem's *Svenskt konstnärslexikon* ('Dictionary of Swedish artists') Kamke is treated with a certain distance. According to Palmér, the plates came about as 'an instance of Kamke's interest in people, in whose appearance he thought he might find typically Germanic racial characteristics'.<sup>20</sup> *Svensk Porträtkonst genom fem århundraden* ('Five centuries of Swedish portraiture'), written by Sixten Strömbom's successor at the Swedish Portrait

av den tyskvänlige konstnären har skett fullt medvetet, har jag förstått av äldre kollegor. Problemet är att det samtidigt suddar bort en viktig passage i svensk konsthistoria.

Kamke dog 1936 och fick aldrig se de fulla konsekvenserna av de tyska nationalsocialisternas politik, även om han naturligtvis kände till deras program. Att hans föräldrar, liksom hans hustru, var från Tyskland bör också tas med i bilden. Hustrun Käthe Kamke var, liksom Herman Lundborg, medlemmar av Riksforeningen Sverige-Tyskland under kriget, den viktigaste samlande kraften för dem i samhällets övre skikt som sympatiserade med nazismens Tyskland.<sup>23</sup>

*Svenskar i nutiden* illustrerar att ögat hittar vad det söker. I boken finns inget som liknar de idealiserade nordiska kroppar som mellankrigstidens visuella kultur annars är full av, i allt från reklam till nazistisk propaganda. Att de grånande männen tillskrivs egenskaper som gör dem till exemplariska individer normaliseras de karaktäristika som tillskrives den vita rasen. Alla som bläddrade boken kunde känna sig som arier – under förutsättning att de var män i samhällets topp.

#### BLÅTT BLOD

Insamlingen av material till Svenska porträttarkivet bestämdes inte, till skillnad från Lundborg och Kamkes projekt, av rasbiologiska kriterier. Att rastankar ändå finns närvarande är knappast förvånande med tanke på hur omfattande stödet till rasbiologin var under 1900-talets första hälft. Arkivet grundades 1916 när konsthistorikern Sixten Strömbom påbörjade ett dokumentationsarbete av svenska porträtt. Samlingen omfattar idag omkring 60 000 bilder. De svart-vita bilderna är försedda med grundliga kataloguppgifter, där ibland enstaka färgbeskrivningar. I porträtten av kungligheter anges ibland även hår- och ögonfärg. Genom jämförelse med originalverken kan således konventioner för färgangivelser avläsas, exempelvis vad som bedömdes vara blont hår. De är också en källa till hur utseenden knyts samman med uttolkningar av inre karaktäristika, något som

---

Archive, Boo von Malmborg, makes no mention whatsoever of Kamke's links with Lundborg and eugenics research.<sup>21</sup> And in more recent art-historical reference works, Kamke is not included, even though he was relatively successful in the interwar period. Awkward passages in Swedish art history are best passed over in silence, apparently.<sup>22</sup> The omission of the Germanophile artist was a fully conscious decision, I have been led to understand by older colleagues. The problem is that it simultaneously blurs an important passage in Swedish art history.

Kamke died in 1936, and so never saw the full consequences of the German Nazis' policies, although he obviously knew of their programme. The fact that his parents, like his wife, were from Germany should also be borne in mind. His wife, Käthe Kamke, was, like Herman Lundborg, a member of Riksforeningen Sverige-Tyskland (the National Sweden-Germany Federation) during the War, the main haunt for those in the upper classes who sympathized with Nazi Germany.<sup>23</sup>

*Swedes of to-day* corroborates the idea that the eye will find whatever it is looking for. The book has nothing like the idealized Nordic bodies that interwar visual culture was otherwise full of, in everything from advertising to Nazi propaganda. The fact that the greying men were ascribed qualities that made them into exemplary individuals normalizes the characteristics ascribed to the white race. Anyone who flicked through the book could feel like an Aryan—provided they were a male member of the social elite.

---

#### BLUE BLOOD

Unlike Lundborg and Kamke's project, the collection of material for the Swedish Portrait Archive was not determined by scientific-racial criteria. That race thought was nevertheless a factor is hardly surprising given the extent of the support for scientific racism during the first half of the twentieth century. The archive was founded in 1916 when the art historian Sixten Strömbom began to document Swedish portraits. Today, the collection comprises some 60,000 images. The black-and-white pictures each come with detailed catalogue entries, including the occasional description

---

Jag har valt att koncentrera den avslutande delen av undersöningen till porträtt av Gustav Vasa. Han har förstås en alldeles särskild betydelse i detta sammanhang eftersom han ofta framhålls som grundläggare av den moderna staten Sverige. Gustav Vasa ledde dalkarlarna mot dansken, upprättade en stark centralmakt, införde protestantismen och avskaffade bruket att välja konung. Därtill är hans utseende välkänt.

Att Gustav Vasa är en allmänt bekant visuell ikon framgår till exempel av pensionsbolaget Alectas reklamfilmer som började visas 2011. Den första var på Baywatch-tema och visade konungen tillsammans med Jenny Lind, Selma Lagerlöf, Carl von Linné och Greta Garbo. Visserligen var figurerna i den allra första filmen svåra att känna igen eftersom de inte bar sina sedvanliga attribut utan var klädda i badkläder. Men med bildtexter som ”Gustav Vasa as 1000 kr” gick den visuella poängen ändå fram. Valet av historiska personer var betingat av vilka som figurerade på svenska sedlar denna tid. Budskapet var att pengarna/personifikationerna mådde gott i företagets händer. Temat har sedan dess varierats i flera reklamfilmer.

Vilka som får pryda ett lands sedlar har högt symbolvärde. Knappt två månader innan den första Alectafilmen visades meddelade Riksbanken vilka som skulle avbildas på de nya sedlarna 2015–2016. Dag Hammarskjöld ersätter Gustav Vasa på 1000-konorssedlarna, Birgit Nilsson placeras på 500-kronorssedeln, Ingmar Bergman på 200 kr, Greta Garbo på 100 kr, Evert Taube på 50 kr och Astrid Lindgren på den nya tjugolappen. Riksbanken intog härmed en mindre rojalistisk hållning. Valet av personer är mer samtida, mer folkligt och mer jämförbart än tidigare. Men lika vitt.

Även om Gustav Vasa är på väg bort från de svenska sedlarna är han ännu en av de mest visuellt bekanta kungarna i den svenska historien. Det är inte bara sedlar och reklamfilmer som gjort Gustav Vasas apparition allmänt bekant. Han har flitigt figurerat på alltifrån skolböcker till knäckebrödspaket.<sup>24</sup> Detta är delvis en följd av att han själv insåg vikten av att forma bilden av sig själv i såväl visuella som litterära framställningar. Men det har också att göra med att han använts av senare tiders makthavare. Han har ikläts egenskaper

---

of the colours. For the portraits of royal family members, sometimes even hair and eye colour are detailed in the catalogue. By comparing these entries to the original works, it is possible to identify the conventions of their colour terminology—for example, what was judged to be blond hair. They are also a source of information on how physical appearance was used in interpretations of inner characteristics, something that was very much the case in Sixten Strömbom's *Index över svenska porträtt 1500–1850 i Svenska porträttarkivets samlingar* ('Index of Swedish portraits 1500–1850 in the Swedish Portrait Archive's collections'), which began publication in 1935.

For the final part of this study, I have chosen to concentrate on portraits of Gustav I (1496–1560), better known in Sweden as Gustav Vasa. He had a very special place in the canons of scientific racism because he was so often held up as the founder of the modern state of Sweden, as he is still to this day. Gustav Vasa led the people of the province of Dalarna in a rebellion that overthrew Danish rule in Sweden, established a strong central power, introduced Protestantism, and abolished the practice of electing the king and replaced it with a hereditary monarchy. Added to that, his appearance is well known.

That Gustav Vasa is a widely recognized visual icon in Sweden is confirmed by the example of the pension company Alecta's advertisements, which began appearing in 2011. The first had a Baywatch theme, and showed the king together with Jenny Lind, Selma Lagerlöf, Carl Linnaeus, and Greta Garbo, all of them the historical figures depicted on Swedish banknotes. Admittedly, the figures in the very first film were difficult to recognize because they did not have their usual attributes, but were dressed in swimwear. However, with captions such as 'Starring Gustav Vasa as 1000 kronor' the visual point was still made. The message was that the money/personification was feeling good in the company's hands. Variants on the same theme have since been used in several of their advertisements.

The people who figure on a country's banknotes have a high symbolic value. A couple of months before the first Alecta advertisement was shown, the Swedish Central Bank announced who would be depicted on the new banknotes, starting in 2015–2016. Dag Hammarskjöld will replace Gustav Vasa on the SEK 1000, Birgit Nilsson will be on the SEK 500, Ingmar Bergman on the SEK 200, Greta Garbo on the SEK 100, Evert Taube on the SEK 50, and Astrid Lindgren on the

---

som uppfattas som svenska: han styrde med hård men rättvis hand, stärkte staten på adelns och kyrkans bekostnad, och var på en gång både folklig och faderlig.

Alla bildskapare, även de som verkade under Gustav Vasas tid, måste göra en avvägning mellan konventioner, karaktäristik och komplimanger. Föreställningen om vad som ser verkligt ut har skiftat över tid, liksom tekniken för att skildra bland annat ljus och volym. Vad som ansetts porträttlikt har långtifrån enbart med återgivning av visuella drag att göra.

Gustav Vasa var dokumenterat angelägen av att skapa bilden av sig själv som en kraftfull ledare i text och bild. Det finns ett par målningar och en relief av Willem Boy som sannolikt är tillkomna under kungens levnad, samt ytterligare ett par verk som daterats till andra hälften av 1500-talet. Huruvida de är kopior eller original och vilka som varit upphovsmän är ett konsthistoriskt tråtoämne som jag inte behöver fördjupa oss i här.

Det äldsta porträttet utfördes 1542 av den från Danmark inkallade konstnären Jacob Binck. Målningen i Uppsala universitets ägo är sannolikt en tidig kopia av detta porträtt.<sup>25</sup> Gustav Vasa är avbildad i trekvarthsprofil och halvfigur, i guldstickad dräkt, och med baret och handskar. Det rödblonda håret och skägget är välnasat. Luggen är rakt avskuren, liksom håret halvvägs över örat och skägget. Den gråblå blicken tycks fästad i fjärran. Genom att den väldiga kroppshyndan beskärs av bildramen och understryks av de kraftigt sluttande axlarna får målningen en monumental prägel trots sitt begränsade format (77 x 58 cm). Inskriftionen berättar bland annat att detta är hur konung Gustav bar ”sitt ansikte och sina axlar”.<sup>26</sup>

Samtliga tidiga verk visar fram en äldre man med kortklippt hår, kraftigt skägg, framträdande mage, hög panna, skarp blick och eleganta renässanskläder. Han framställs ofta som rödblond, med blek hudfärg och gråblå ögon. Helfigursporträtten framhäller även ett par välsvarvade ben. Man kan också notera variationer mellan olika Gustav Vasaporträtt vad gäller bland annat pannans höjd, näsans utformning samt härets och skäggets färg. Det finns också skillnader som beror på avbildningarnas syften. På ett endalermynt av Jacob Binck (1542) avbildas Gustav Vasa, till skillnad från i målningen, i profil med krona, riksäpple och svärd. Det var så kungen ville visa upp sig för sina undersåtar – målningen kan ha kommit till som

SEK 20. With this, the Central Bank showed a less royalist stance. The choice is more populist, more contemporary, and more gender equal than before. But just as white.

Although Gustav Vasa is going to vanish from Sweden's banknotes, he is still one of the most instantly recognizable kings in its history. It is not just banknotes and advertisements that have made his appearance generally known. His has appeared on everything from schoolbooks to crispbread packets.<sup>24</sup> This is partly a consequence of his own realization of the importance of shaping his kingly image in both visual and literary representations. But it also has to do with his use by subsequent rulers. He has been endowed with attributes that are thought of as being Swedish: he ruled with firm but fair hand, he strengthened the State at the expense of the Church and the aristocracy, and he was a fatherly figure with the common touch.

All image-makers, including those active in Gustav Vasa's own time, have to strike a balance between conventions, characteristics, and compliments. The notion of what appears real and true has shifted over time, as have the techniques to convey such things as light and volume. What has been thought lifelike has not only to do with the reproduction of visual characteristics.

Gustav Vasa is known to have been keen to create an image of himself as a powerful leader in text and picture. There are a couple of portraits and a wood relief by Willem Boy that likely were done during the king's lifetime, and another couple of works that date to the second half of the sixteenth century. Whether they were copies or originals, and who the artists were, are bones of art-historical contention that I do not need to go into here.

The oldest portrait was painted in 1542 by an artist summoned to Stockholm from Denmark, Jacob Binck. The painting in Uppsala University's possession is probably an early copy of this portrait.<sup>25</sup> Gustav Vasa is shown in three-quarter profile, half-length, in a gold-embroidered robe with cap and gloves. His sandy-coloured hair and beard are well-groomed. His fringe is cut straight, as is the hair over his ears. His grey-blue eyes have a faraway look. With his mighty bulk cropped by the picture frame and accentuated by the steep slope of his shoulders, the painting has a monumental character, despite its small size (77 x 58 cm). The inscription informs us that this is how he chose to wear ‘his face and his shoulders’.<sup>26</sup>

Fig. 14

Fig. 14

gåva till en utländskt hov. ”Det är något av historiens ironi att 1542 års porträtt kom att hamna på Riksbankens sedlar”, skriver Peter Gillgren, ”för Gustavs egna myntbilder har en helt annan karaktär och ikonografi”.<sup>27</sup>

Det finns en med Gustav Vasa samtida litterär redogörelse för kungens utseende som Strömbom använder som mall för att bedöma bildernas porträtkaraktär. Per Brahe den äldre (1520–1590) skriver: ”Thil naturen och complexionen war han ehn colerisk sanguineus. Hans storlich war thil en passelig mandz längdt wid pass 3 Stocholms alnar 1/12 quarther, hade ett thörtt (trint) huffuud huijttgultt hår, wackert stoortt långt skäg, skarpe ögon, liten raack näsa, en wälskikkatt munn, röda lipper, wälfärgat i ansichtedt, blommer i kinden, en rödbrun krop och heell wthöffuer all sin krops lekamen...”<sup>28</sup> Varför en skriftlig beskrivning av utseendet skulle vara mer sanningenlig än en visuell utredes inte av Strömbom. Däremot konstaterar han att Bincks porträtt i stora drag stämmer med Brahes beskrivning av en ”colerisk sanguineus. [...] Bilden återger en mycket nationell typ, närmast en lantadelsman, handelskraftig, myndig och klok. Vaksamhet, lätt övergående i misstänksamhet kan man törhanda också utläsa ur dessa blonda drag.”<sup>29</sup>

Den svenska typen karakteriseras sålunda av blonda drag, men också av handlingskraft, klokskap och måhända misstänksamhet. Målningar av kungen som inte uppfyllde dessa kriterier avfärdas av Strömbom som icke-porträtkaraktära. I kopior från sent 1500-tal framställs Gustav Vasa som betydligt mörkare. Strömbom förmodar att detta beror på färgförändringar hos förlorade original eller hos kopiorna. Urtypen för den ”svarta Gustav Vasa-typ” som kom att dominera under 1600- och 1700-talen möter vi första gången i ett litet porträtt gjort för slottet i Kassel på 1580-talet, enligt Strömbom. Det faller inte honom i smaken: ”ögonen sakna den intagande glimten, under den hängande mustaschen verkar munnen insjunken och tunn, de små händerna fingra förstrött på handskar och skärp”. 1600-talets ”svarte” Gustav Vasa förklaras både som följd av barockens stilideal och färgförändringar hos såväl målningarna som deras förebilder.<sup>30</sup> Processen tog bilden av landsfadern allt längre bort från hans blonda nordiska uppenbarelse, menar Strömbom.

Inte heller porträtet av Cornelius Arendtz, även kallad ”Bystadmästaren”, uppfyller Strömboms önskemål. Han bedömer det som en

---

All the early works show an older man with short hair, a heavy beard, a prominent belly, a high forehead, a sharp eye, and elegant Renaissance clothing. He is often portrayed as sandy-haired, with pale skin and grey-blue eyes. The full-length portraits also emphasize his shapely legs. There are a number of the variations between the various portraits when it comes the height of his forehead, the shape of his nose, and the colour of his hair and beard. There are also differences that stem from the purpose of the portraits. For a one-riksdaler coin (1542), Jacob Binck shows Gustav Vasa, unlike the painting, in profile with crown, orb, and sword. The coin was how the king wanted to appear to his subjects; the painting may have been done as a gift for a foreign court. ‘It’s one of history’s ironies that it was the 1542 portrait that ended up on the Central Bank’s banknotes,’ writes Peter Gillgren, ‘for the images of Gustav on his own coin have a completely different character and iconography.’<sup>27</sup>

There is one contemporaneous account of Gustav Vasa’s appearance that Strömbom used to judge the images’ likeness. Per Brahe the Elder (1520–1590) wrote of the king that ‘In nature and complexion he was a *colerisk sanguineus* [choleric and sanguine]. His size was of a fitting height, about 3 Stockholm ells  $\frac{1}{12}$  quarter tall, a round head, pale-yellow hair, a fair, large, long beard, sharp eyes, a small straight nose, a shapely mouth, red lips, face of a good colour, rosy cheeks, ruddy of trunk, and whole of limb.’<sup>28</sup> Why a written description of his appearance would be more truthful than a visual account is not something Strömbom deigns to answer. However, he notes that Binck’s portrait was broadly consistent with Brahe’s description of him as a ‘*colerisk sanguineus* ... The picture portrays a very national type, closest to a country gentleman, resolute, authoritative, and wise. Vigilance, easily passing into suspicion, one may perchance read from these blond features.’<sup>29</sup>

The Swedish type is thus characterized by blond features, but also by resolve, wisdom, and perhaps suspicion. Paintings of the king that did not meet these criteria were dismissed by Strömbom as not being lifelike. The copies made in the late sixteenth century show Gustav Vasa as significantly darker. Strömbom presumed that this was because of the discolouration of the lost originals or the copies themselves. The archetype of the ‘black Gustav Vasa type’ that came to dominate in the seventeenth and eighteenth centuries is one we meet for the first time in a small portrait, according to Strömbom made for the castle in Kassel in the 1580s. It was not much to Strömbom’s liking: ‘the eyes lack the captivating twinkle;

kopia från omkring 1625 efter ett original från 1557–1558, det vill från de sista åren av kungens liv. I målningen är visserligen kungen relativt blond och reslig, men avståndet mellan näsa och mun är allt för stort, anser Strömbom. Det avviker från andra porträtt genom att Gustav Vasa försetts med ”grov bondska drag” och fält en aggressiv blick.<sup>31</sup>

Det finns en påtaglig kontinuitet i tolkningen av Gustav Vasa, även om varje tid lagt till nya betydelselager. Gustaf Upmark menade 1894 att det fanns en överensstämmelse mellan inre och yttre hos kungen. Han var ”en utpräglat svensk typ” i blandningen av ”äfventyrlighet och försiktighet, af glatt lefvnadsmod, högstämhet och praktiskt förstånd”. Också utseendet gav ”en vacker bild af en svensk” med liten, rak näsa, blont hår och skägg samt en spänstig kropp.<sup>32</sup> Strömbom såg 1934 en blond, nationell, och handlingskraftig lantadelzman, i porträttet från 1542. Framför samma målning ansåg Mereth Lindgren 1996 att det är omöjligt att beskriva Gustav Vasa som annat än ”landsfadern”.<sup>33</sup> Och Peter Gillgren tycker sig ett decennium senare se ”en familjefader av folkhemsk prägel”, inte olik ”en Per-Albin Hansson eller en Gunnar Sträng”.<sup>34</sup>

De följande seklens bilder av Gustav Vasa går tillbaka på äldre förebilder, men uppvisar ändå relativt stora variationer, såväl i anletsdrag som hårfärg. Inte sällan avbildas kungen med smalare ansikte och mörkare hår. Till standardikonografin hör det ståtliga skägget, en allvarlig uppsyn – ofta med rynkad panna – och en kraftig kropp.

Det är först på 1800-talet som en mer visuellt differentierad bild framträder. Det hänger inte minst samman med historiemålarets framväxt där kungen behövde kunna framställas i andra situationer än som den åldrade rikshärskaren. Det är inte längre representationsporträtt för konungalängder som behövs utan illustrationer av olika delar av Gustav Erikssons liv. Redan under 1600- och 1700-talen hade turister börjat ta sig till Dalarna och visat intresse för platser med anknytning till Gustav Vasa.<sup>35</sup> Ornäsloftet, där Gustav Vasa gömde sig, inrättades som museum redan 1753 och är därmed landets äldsta. De muntligt traderade historierna om Gustav Vasas äventyr i Dalarna fick sin fasta form under 1700-talet.<sup>36</sup> Av mycket stor betydelse för att förmedla de mytiska berättelserna som sanning till breda befolkningslager blev Anders Fryxells *Berättelser ur svenska historien till ungdomens tjenst* (började ges ut 1823).

---

under the drooping moustache the mouth seems sunken and thin; the small hands pick absentmindedly at gloves and belt.’ The seventeenth century’s ‘Black’ Gustav Vasa was explained away as a consequence of the Baroque’s ideals and the discolouration of both the paintings and their originals.<sup>30</sup> This process carried the image of the father of the nation further and further away from his blond Nordic appearance, says Strömbom.

Neither did the portrait of him by the ‘Bystadmästare’, Cornelius Arendtz, sit well with Strömbom’s wishes. He judged it to be a copy from about 1625 after an original from 1557–8, the last years of king’s life. In the painting the king is certainly fairly blond and tall, but the distance between the nose and mouth is too large, in Strömbom’s opinion. It differs from other portraits in that Gustav Vasa has been given ‘rough, peasant features’ and an aggressive demeanour.<sup>31</sup>

There has been real continuity in the interpretation of Gustav Vasa, although each era has added new layers of meaning. Gustaf Upmark argued in 1894 that there was a correspondence between the internal and external appearance of the king. He was of ‘a distinctly Swedish type’ in his mix of ‘adventurousness and caution, of cheerful disposition, hauteur, and practical reason.’ His appearance too was ‘a handsome picture of a Sweden’, with small, straight nose, blond hair and beard, and fit body.<sup>32</sup> Strömbom in 1934 saw a blond, national, and resolute nobleman in the portrait from 1542. Looking at the same painting, Mereth Lindgren in 1996 thought it impossible to describe Gustav Vasa as anything other than ‘father of the nation’.<sup>33</sup> And Peter Gillgren a decade later saw ‘a pater-familias of Swedish welfare-state stamp’, not unlike ‘a Per-Albin Hansson or a Gunnar Sträng’, those senior statesmen of the People’s Home.<sup>34</sup>

The seventeenth and eighteenth centuries’ depictions of Gustav Vasa refer back to older models, but still show relatively large variations, both in facial features and hair colour. Often the king was depicted with a thinner face and darker hair. The standard iconography includes the magnificent beard, a serious countenance—often with a frown—and a heavyset body.

It was only in the nineteenth century that a more visually differentiated image emerged. It was thanks in no small part to the rise of history painting, which required that the king appear in other situations, and not just as an ageing sovereign. It was no longer a question of official portraits to hang alongside other royal portraits in sequence, but of illustrations of

I bilder av den äldre kungen kunde konstnärer gå tillbaka på äldre avbildningar, men för den unge Gustav Erikssons utseende fanns inga historiska förebilder. När Johan Gustaf Sandberg ställdes inför i uppdraget att måla sju fresker i Uppsala Domkyrka 1831 (invigda 1838) hade han därför att ställning till om kungen hade pottklippt frisyr också som ung, när han anlade skägg, om hårfärgen var ljusare eller mörkare i ungdomen samt hur omfattande hans kroppsliga rondör var när han red in i Stockholm 1523? I freskerna skildras kungens liv från *Slaget vid Brännkyrka* 1518 till hans avsked av ständerna 1560.<sup>37</sup> Han förändras i bilderna från smärt, skägglös yngling till en åldrad monark med Jupiterskägg. Till skillnad från i många av 1600- och 1700-talens bilder är hårrets och skäggetts färg ljust cendré. Scenerna skildras under olika årstider och blir därigenom också en gestaltning av det växlande svenska klimatet. I *Gustav Vasa talar till dalkarlarna i Mora* ligger snön packad på kyrkbacken. Dalkarlarnas ljusa kläder förbinder dem med markens vita färg. Att såväl den blivande kungen som folket i Dalarna behärskade det svenska vinterklimatet är avgörande i berättelsen. Folket ställde sig tvekande till att slåss mot danskarna och Gustav Vasa flydde mot Norge. Men dalkarlarna ändrade sig och skickade två man på skidor för att meddela honom beslutet. De hann upp honom i Sälen vilket bildar bakgrund till skidtävlingen Vasaloppet som årligen påminner om kungens och dalafolkets bedrifter.

Fig. 15

#### BLONT HÅR

Intresset för Bincks tidigare nämnda målning av Gustav Vasa tilltog i slutet av 1800-talet, inte minst i samband med 400-årsjubileet av kungens födelse 1896. Målningen hade slitits hårt av tidens tand och det rådde dubier om korrektheten vid tidigare restaureringar. På senhösten 1911 fick Anders Zorn tillstånd av rektorn för Uppsala universitet, Henrik Schück, att restaurera porträttet.<sup>38</sup> Zorn avlägsnade tidigare retuscheringar som, enligt honom, förvandlat kungen till ”en mörklagd herre med buskiga ögonbryn och mörkröda kinder

various moments in the life of Gustav Vasa the man. As early as the seventeenth and eighteenth centuries, tourists had begun to visit Dalarna and the sites associated with Gustav Vasa.<sup>35</sup> The loft in which Gustav Vasa hid before the rebellion was set up as a museum in 1753, making it the country's oldest. The stories that had been handed down about Gustav Vasa's adventures in Dalarna acquired their fixed form in the eighteenth century.<sup>36</sup> Of great importance to the process of communicating these stories as truth to a wider audience were Anders Fryxell's *Berättelser ur svenska historien till ungdomens tjänst* ('Stories from Swedish history for the edification of the young') which began to be published in 1823.

For pictures of the elderly king, artists could go back to the older portraits, but for the young man there were no historical precedents. When Johan Gustaf Sandberg was preparing to paint seven frescoes in Uppsala Cathedral in 1831 (later unveiled in 1838), he therefore had to decide himself whether the king had had a bowl haircut in his youth, when he had begun to grow a beard, whether his hair had been lighter or darker, and just how rotund he was when he rode into Stockholm in 1523. The frescoes show the king's life from the Battle of Brännkyrka in 1518 until his farewell to Sweden's Estates in 1560.<sup>37</sup> In the pictures he goes from slim, beardless youth to aged monarch with a full beard. Unlike many of the seventeenth- and eighteenth-century images, his hair and beard are a pale ash-blond. The scenes are set at different times of year, and thus the sequence also becomes an account of the changing Swedish seasons. In *Gustav Vasa addresses the Men of Dalarna in Mora*, the church green is covered with hard-packed snow. The men's pale clothing links them to the whiteness of the ground. The fact that both the future king and the people of Dalarna were able to prevail over the Swedish winter was crucial to the story. The Swedes had hesitated to fight the Danes, and Gustav Vasa fled, heading for Norway. But the men of Dalarna changed their minds, and sent two men on skis after him to tell him of the decision. They caught up with him in Sälen—the backdrop to Vasaloppet, the ski race that every year commemorates the exploits of the king and his people.

Interest in Binck's painting of Gustav Vasa intensified in the late nineteenth century, especially as the fourth centenary of the king's birth approached in 1896. The painting was showing the ravages of time, and there were doubts about the correctness of previous restorations. In the late autumn of 1911, Anders Zorn was given permission by the rector of the Uppsala University, Henrik Schück, to restore the portrait.<sup>38</sup> Zorn

och litet blått i ögonen” – ”Den ljuse svensken, Erik den fjortondes fader var ej mer”, konstaterade konstnären.<sup>39</sup> För Zorn var Gustav Vasa självklart av nordisk typ, med ljus hy, blont hår och blå ögon, en uppfattning som sannolikt delades av de flesta andra som intresserade sig för ämnet. Ändå kom den omfattande renoveringen att väcka diskussion och den blev flitigt kommenterat i skämtpressen.<sup>40</sup>

Till de skarpaste kritikerna av resultatet hörde Gustaf Upmark den yngre, intendent på Nordiska museet, och Nils Sjöberg, amanuens vid Uppsala universitets konstsamling. Rudolf Cederström, intendent vid Livrustkammaren, reagerade också kraftigt och kallade porträttet ”till oigenkännlighet fördärvat”. Zorn saknade fack-kunskaper och drevs av sin egen agenda, ansåg Cederström. Han ”är Dalapatriot och anser Gustaf Vasa som sin speciella landsman [...], har intresserat sig särskilt för hans utseende och skapat en ny typ av honom i sin Morastaty”.<sup>41</sup>

Statyn av Gustav Vasa i Mora stod klar 1903, åtta år före renoveringen av Bincks porträtmålning. I sin självbiografi berättar Zorn att han använde bland annat renässansmålningen i förberedelsearbetet för statyn: ”För ansiktet tog jag [som] modell ekreliefen på Gripsholm samt de medaljer som slogs vid hans död men som antagligen är gjorda efter denna. Den målning som av vissa tecken att döma vore ett övermålat original i Uppsala universitet, tog jag också till ledning.”<sup>42</sup> Zorn visualisrar Gustav Vasa ”sådan jag föreställdt mig han måtte ha sett ut när han från Klockgropkullen talade till Morafolket 1520”.<sup>43</sup> Statyn står på en uppbyggd tingshög med en sten från Krångåsens fåbodar som postament. Brummer tolkar det som en koppling till folket, platsen och historien – ett medvetet avståndstagande från konventionell symbolik. Gustav Vasa bär vadmalsrock och slidkniv. Zorn eftersträvade trovärdig historisk rekonstruktion, men ville undvika historisk kostymering. Den blivande kungen har ryckt av sig baretten och möter folket med blottat huvud.<sup>44</sup>

Den ljuse Gustav Vasa etableras än starkare genom vännen Carl Larssons monumentalmålning i Nationalmuseums trapphus. Planer på att utsmycka de nedre och övre trapphusens väggfält fanns redan vid invigningen av byggnaden 1866. Efter en tävling om ämnen 1883 och kompositioner 1888 utförde Carl Larsson sex freskomålningar i nedre trapphuset 1896 på nationella ämnen. Efter ytterligare diskussioner och kontroverser fick han även i uppdrag att utföra

---

removed the previous retouching which, by his account, had transformed the king into ‘a dark-haired gentleman with bushy eyebrows and dark-red cheeks and little blue about the eyes.’ ‘The fair-haired Swede, Erik XIV’s father, was no more’, declared the artist.<sup>39</sup> For Zorn, Gustav Vasa was evidently of Nordic type, with fair skin, blond hair, and blue eyes—a view probably shared by most others who were interested in the subject. Yet even so, his extensive restoration was a source of much comment, and was widely remarked on in the satirical press.<sup>40</sup>

Among the sharpest critics of the results were Gustaf Upmark fils, curator at Nordiska museet, and Nils Sjöberg, assistant curator of the Uppsala University art collection. Rudolf Cederström, curator at Livrustkammaren (the Royal Armoury), was another to react strongly, calling the portrait ‘botched beyond recognition’. In his view, Zorn lacked the expertise and had been driven by his own agenda. He ‘is Dala patriot and considers Gustaf Vasa his special fellow-countryman ... having interested himself in particular in his appearance and created a new type-figure of him in his Mora statue’.<sup>41</sup>

The statue of Gustav Vasa had been unveiled in Mora in 1903, eight years before the restoration of Binck’s portrait. In his autobiography, Zorn said that he had indeed used Renaissance paintings in his preparatory work for the statue: ‘For the face, I took as model the oak relief at Gripsholm and the medallions that were made at his death, but that were probably its copies. I also turned to for guidance to the painting in Uppsala University, which, to judge by certain signs, is an overpainted original’.<sup>42</sup> Zorn pictured Gustav Vasa ‘how I imagined he might have looked when in 1520 he addressed the people of Mora from Klockgropkullen’.<sup>43</sup> The statue stands on an artificial mound with a stone from the Krångåsen shielings as a pedestal. Brummer interprets it as a connection to the people, the place, and their history—a conscious rejection of conventional symbolism. Gustav Vasa is wearing a rough, homespun coat and a sheath-knife. Zorn had aimed for a credible historical reconstruction, but wanted to avoid the pitfalls of historical costuming. The future king has torn off his cap and meets his people bare-headed.<sup>44</sup>

The fair-haired Gustav Vasa was established even more forcibly by his friend Carl Larsson’s monumental painting in the Nationalmuseum’s stairwell. Plans to decorate the wall panels of the lower and upper stairwells were already being discussed at the time of the building’s inauguration in 1866. Following competitions to pick suitable subjects in 1883 and

väggmålningar i det övre trapphuset. Här invigdes *Gustav Vasas intåg i Stockholm*, utförd som olja på duk, den 28 januari 1908. I målningen försöker Larsson gestalta ett svenskt utseende och en svensk ikonografi. Visserligen kommer många av inspirationskällorna från utlandet: italienskt freskomåleri och ryttarstatyer, centraleuropeisk jugend och japanska träsnitt, men han säger sig också blivit inspirerad av dalmålare.<sup>45</sup>

I en första skiss från 1891 rider Gustav Vasa in i Stockholm på en brun häst. Redan här är den symmetriska kompositionen i stort sett klar. Till vänster möter stadens borgare den nya kungen, till höger syns kungens festliga följe. Själv avtecknar sig kungen i profil mot en ljus himmel. Han påminner om en ryttarstaty med tydlig inspiration från Donatellos *Gattamelata* och Paolo Uccellos gravmonument över John Hawkwood. I denna målning bär kungen barett och renässandräkt och hårfärgen är mörkt rödblond, likt på Bincks porträtt. Detta är ju också hur Johan Gustaf Sandberg gestaltade intåget i Uppsala domkyrka 1833.

Under den långa tid som förflöt före utförandet omarbetade Carl Larsson kungens utseende vid flera tillfällen. Hästen blev vit, liksom på Sandbergs målning, efter modell av en häst som konstnären skaffat till Sundborn. Ett tag bar kungen full rustning med hjälm och visir, senare enbart krona, men i den slutliga målningen rider kungen barhuvud, nu med rågblont hår, i ljusblå rustning och med rödlätt hufärg. Också hästen är dekorerad i gult och blått, med kontrasterande rött betsel och sadelkudde. Dalkarlarna som följer honom är också de markerat blonda, liksom flera i den väntande församlingen. Enligt August Brunius kändes kungens ankomst till Nationalmuseum 1908 ”som en frisk vårflukt och en ton av äkta svenskhet”.<sup>46</sup>

Gustav Vasas verkliga utseende har fortsatt att intressera forskare under 1900-talet. Enligt Martin Olsson styrkte utgrävningarna av vasagravarna i Uppsala domkyrka på 1950-talet att de tidiga porträtten är idealiserade.<sup>47</sup> Men vad gör det? Det har från mitten av 1500-talet fram till Alectas reklamfilmer under 2000-talet etablerats en av många igenkännbar bild av kungen. I vilken utsträckning denna bild överensstämmer med hur han faktiskt såg ut spelar i detta sammanhang mindre roll.

---

compositions in 1888, Carl Larsson executed six frescoes in the lower stairwell in 1896 on national themes. After further discussion and some controversy, he was then commissioned to carry out the murals in the upper stairwell. *The entry of King Gustav Vasa of Sweden into Stockholm*, executed in oils on canvas, and duly unveiled on 28 January 1908. In the painting, Larsson set out to depict a Swedish look and a Swedish iconography. Admittedly, he drew many of his inspirations from abroad—Italian frescos and equestrian statues, Central European Art Nouveau, and Japanese woodcuts—but also by his own account he was inspired by Dalarna wall-paintings.<sup>45</sup>

In a first sketch dating from 1891, Gustav Vasa rides into Stockholm on a brown horse. Even at this early stage, the symmetrical composition was complete in all essentials. To the left, the townsmen meet the new king; to right, the king's splendid entourage. The king himself stands out in profile, silhouetted against a bright sky. He resembles an equestrian statue, and was clearly inspired by Donatello's *Gattamelata* and Paolo Uccello's funerary monument to Sir John Hawkwood. In this painting, the king is wearing Renaissance clothing and a cap, and has dark sandy-coloured hair, as in Binck's portrait. This was also how Johan Gustaf Sandberg had portrayed the triumphal entry in Uppsala Cathedral in 1833.

During the long time that elapsed before he carried out the commission, Larsson revised the king's appearance on several occasions. The horse became white, as in Sandberg's painting, modelled on a horse that the artist had acquired for the family home in Sundborn. For a while he had the king in full armour with a helmet and visor, then later only a crown, but in the final painting the king rides bareheaded, now with light-blond hair, wearing light-blue armour, and with a ruddy complexion. The horse is now decked out in yellow and blue, with a contrasting red saddle and bridle. The Dalarna men who are walking behind him are also noticeably blond, as are many in the waiting crowd. According August Brunius, the king's arrival at the National Museum in 1908 was ‘as a fresh spring breeze and a note of genuine Swedishness’.<sup>46</sup>

Gustav Vasa's actual appearance has continued to interest researchers in the twentieth century. According to Martin Olsson, the excavations of the Vasa family graves in Uppsala Cathedral in the 1950s confirmed that the early portraits were idealized.<sup>47</sup> But what does it matter? From the mid sixteenth century to Alecta's advertisements in the 2000s, an image of the

Denna studie inleddes med att ifrågasätta om Sverige verkligen gått från att vara homogent till att bli mer heterogent. Visserligen skulle kanske en undersökning kunna påvisa att bilden av den svenska befolkningen blivit mer mångfärgad – inte minst inom konsten och filmen – men samtidigt förefaller normen för vad ett svenskt utseende är ha stärkts. Det vita idealet är mer homogent än någonsin och får allt fler – oavsett ras och bakgrund – att blondera håret, använda blå kontaktlinser och låta operera sig för uppfylla normen för hur en svensk ska se ut.<sup>48</sup>

Konstateranden om att svenskar inte längre är blonda och blåögda kan förstås som uttryck för en melankolisk vithet, ett begrepp lanserat av Tobias Hübinette och Catrin Lundström. Det handlar om längtan tillbaka till ett mytiskt Sverige, innan landet drogs in i de globala migrationsströmmarna.<sup>49</sup> Denna undersökning visar att den vita melankolin bygger på en skär lög, en visuell konstruktion där vissa egenskaper väljs ut och görs till svenska. Konstruktionen kan handla om Gustav Vasa och Carl G Laurin, men också om landskap, design och arkitektur. Jag har varit medvetet försiktig med att peka ut distinkta vitheter. Undvikit att entydigt teckna konturerna av den figur som beträdde museigolven, vandrade i landskapen, satt i funkistolarna och flyttade in i en ny lägenhet i miljonprogramsområdena. Vitheten är flytande och relativ. Vem som definieras som vit beror på situationen, på omgivningen, och på vem som besitter rätten att definiera. Färghierarkier kan omförhandlas, liksom ras- och genushierarkier. Zlatan Ibrahimović skapar andra föreställningar om hur en svensk är och ser ut än vad Björn Borg gjorde; Noomi Rapace andra än Greta Garbo. Vilka svenskar som lyfts fram ur historien och hur de framställs är därför betydelsefullt också ur vithetsperspektiv.

Syftet bakom att skriva om vithet – trots riskerna och problemen – är att sätta färg på den som uppfattar sig som färglös, som genomskinlig. Möjligens hade ”skär” varit en bättre benämning eftersom det är en tydligare färg som dessutom har en starka destabiliseringe, queera konnotationer? Uttryck som ”skär hegemoni” och ”den skära blicken” vore lockande att använda sig av. Jag har emellertid avstått

king has been established that is instantly recognizable by many. In the circumstances, the extent to which this image is consistent with what he actually looked like is far less important.

---

#### PURE MELANCHOLY

This study opened with the question of whether Sweden has truly gone from being homogeneous to being more heterogeneous. Admittedly, an investigation might possibly demonstrate that the image of the Swedish population has indeed become more diverse—not least in the arts and film—but at the same time the norm for Swedish looks seems to have been strengthened. The white ideal is more homogeneous than ever, and leads more and more people—regardless of their race and background—to lighten their hair, wear blue contact lenses, and get plastic surgery in order to meet the norm for what a Swede should look like.<sup>48</sup>

The assertion that the Swedes are no longer blond and blue-eyed can of course be understood as an expression of what Tobias Hübinette and Catrin Lundström have called white melancholy: a longing for a mythical Sweden, before the country was drawn into the currents of global migration.<sup>49</sup> The present study demonstrates that white melancholy is built on a pure lie; on a visual construction where certain characteristics are picked out and made Swedish. The construction can be a matter of Gustav Vasa and Carl G. Laurin, but also landscape, design, and architecture. I have been deliberately cautious about singling out specific forms of whiteness. I have avoided giving the exact features of the figure who set foot in the museums, roamed the countryside, sat in the Modernist chairs, and moved into a new flat in a Million Programme housing estate. Whiteness is fluid and relative. Who is defined as white depends on the situation, the surroundings, and on who possesses the right of definition. Colour hierarchies can be renegotiated, just like racial and gender hierarchies. Zlatan Ibrahimović creates notions of what a Swede is and looks like that are very different to what Björn Borg did; Noomi Rapace, very different to Greta Garbo. Which historical Swedes one calls attention to and how they are depicted is therefore also important from whiteness perspective.

från detta, både för att det låter putslustigt och för att anpassa mig till gängse vetenskapligt språkbruk, men kanske vore det ändå värt, åtminstone som tankefigur, att då och då prova att ersätta vit med skär?

Inledningsvis angavs som skäl till att påskynda skrivandet av denna bok, de senaste årens diskussioner om rasistiska stereotyper. En av dessa handlade om Stina Wirséns film *Liten skär och alla små brokiga* (2012), där den svarta figuren *Lilla hjärtat* synbarligen lånar drag från rasistiska stereotyper som *Golliwog*. Jag argumenterade då för att det är vad bilder gör, inte intentionerna bakom dem, som är avgörande. Också välmående bilder kan såra och göra ont.<sup>50</sup> Märkligt frånvarande i Wirséndebatten var emellertid den vita figuren med långa kaninöron, korta skära kläder och glesa tänder. Ingen brydde sig om *Liten skär* vare sig som föredöme eller stereotyp. Även den debatten kom sålunda uteslutande att fokusera på de Andra, de brokiga.

The reason to write about whiteness—despite the risks and problems—is to bring colour to those who believe themselves to be colourless or transparent. Possibly ‘pink’ would have been a better term because it is a clearer colour that also has strongly destabilizing, queer connotations. ‘Pink hegemony’ and ‘the pink gaze’: it would be very tempting to use such phrases. I have refrained from doing so, however, both because they sound comical and in order to keep to the accepted scholarly idiom. But perhaps it might still be worth at least thinking about occasionally replacing white with pink?

In the introduction, the reason I gave for pushing on with the writing of these essays was the recent discussions about racial stereotypes. One of these revolved around Stina Wirsén’s film *Liten skär och alla små brokiga* (2012, ‘Little Pink and all the motley-coloured ones’), where the black figure *Lilla hjärtat* (Little Heart) has evidently borrowed some features from racist stereotypes such as the golliwog. I argued then that it is what images do, not the intentions behind them, which is crucial. Even well-meaning images can outrage and hurt..<sup>50</sup> What was curiously absent from the Wirsén debate, however, was the white character with long bunny ears, short pink dress, and a gap-toothed grin. Nobody cared about Little Pink, whether as a model or as a stereotype. Even that debate turned out to focus exclusively on the Others—the motley ones.

1. Martin Strömberg, *Ivar Kamkes konst*, Stockholm 1939, s. 13.
2. Torsten Palmér, "Kamke, Ivar", *Svenskt konstnärslexikon*, band 3, Malmö 1957, s. 347.
3. Strömberg 1939, s. 19.
4. Strömberg 1939, s. 27.
5. Ewert Wrangel, *Kamke. En nordisk målare*, Diplomatarium nobilium, Stockholm 1931, s. 4.
6. Wrangel 1931, s. 8.
7. Herman Lundborg, *Det svenska institutet för rasbiologi*, Stockholm 1922, s. 3; Herman Lundborg och Frans Josua Linders, *The Racial Characters of the Swedish Nation*, Stockholm 1926, s. 7.
8. Lundborg och Linders 1926, s. 105.
9. Lundborg och Linders 1926, s. 110–112.
10. Lundborg och Linders 1926, s. 151.
11. Lundborg och Linders 1926, s. 154–155.
12. Herman Lundborg, *Svenska folktyper. Bildgalleri, ordnat efter rasbiologiska principer och med en orienterande översikt av dr H. Lundborg, docent i rasbiologi och medicinsk ärfslighetsforskning*, Stockholm 1919, s. 170.
13. Herman Lundborg, *Svensk raskunskap. Folkupplaga med text, kartor, diagram och planscher*, Uppsala 1927.
14. Den tyska upplagan, *Schwedische Männer der Gegenwart*, utkom 1935 i samarbete med H Fischers Verlag i Jena. Omslaget var satt i frakturnstil, men i övrigt är innehållet detsamma som i den svenska utgåvan. Det finns även en engelsk utgåva på Strehert & Co i New York och London. Både den tyska och den engelska utgåvan gavs ut i 400 numrerade exemplar.
15. Herman Lundborg och Ivar Kamke, *Svenskar i nutiden. Porträtt reproducerade i ljustryck efter pastellmålningar utförda av Ivar Kamke med vägledande text och korta personbeskrivningar av Herman Lundborg*, Stockholm 1934, s. 3.
16. Strömberg 1939, s. 27.
17. Lundborg och Kamke 1934, s. 3.
18. Lundborg och Kamke 1934, s. 26.
19. Lundborg och Kamke 1934, s. 9–10.
20. Palmér 1957, s. 347.
21. Boo von Malmborg, *Svensk Porträtkonst genom fem århundraden*, Malmö 1978, s. 351.
22. Jeff Werner, "Svanskiftnings estetik", *Utopi och verklighet. Svensk Modernism 1900–1960*, red. Eva Rudberg och Cecilia Widenheim, Stockholm 2000, s. 98–107.
23. Tobia Hübinette, *Den svenska nationalsocialismen. Medlemmar och sympatisörer 1931–45*, Stockholm 2002, s. 237 och 249.
24. Ulf Zander, "Riksgrundare och knäckebrödkung. Gustav Vasa inför eftervärlden i ord och bild", *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, red. Lars M Andersson, Lars Berggren och Ulf Zander, Lund 2001, s. 78.
25. Karin Sidén, "Jacob Binck, Copy after, King Gustav I (Vasa)", *Uppsala University Art Collections, Painting and Sculpture*, red. Thomas Heinemann, Uppsala 2001, s. 54–55. Peter Gillgren anser att mycket talar för att originalen inte var en målning utan ett grafiskt blad. Peter Gillgren, *Vasarenässansen. Konst och identitet i 1500-talets Sverige*, Stockholm 2009, s. 46.
26. Hedvig Brander Jonsson, "Vasatiden", *Konst och visuell kultur i Sverige. Före 1809*, red. Lena Johannesson. Höganäs 2007, s. 179.
27. Gillgren 2009, s. 54–55.
28. Per Brahe den äldres fortsättning av Peder Svarts krönikor utgiven av Otto Ahnfelt, Lund 1896 s. 3, citerad ur Sixten Strömbom, *Svenska kungliga porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar, del 1 Gustav I – Karl XII*, Stockholm 1943, s. 26.
29. Strömbom 1943, s. 29.
30. Strömbom 1943, s. 33–35.
31. Strömbom 1943, s. 33.
32. Gustaf Upmark den äldre, *Valda skrifter*, Stockholm 1901, s. 298. Ursprungligen publicerad i *Ord och Bild* 1894.
33. Mereth Lindgren, "Måleriet", *Signums svenska konsthistoria. Renässansens konst*, Lund 1996, s. 246.
34. Gillgren 2009, s. 45.
35. Zander 2001, s. 85.

## NOTES

1. Martin Strömberg, *Ivar Kamkes konst*, Stockholm 1939, p. 13.
2. Torsten Palmér, 'Kamke, Ivar', *Svenskt konstnärslexikon*, Malmö 1957, iii. p. 347.
3. Strömberg 1939, p. 19.
4. Strömberg 1939, p. 27.
5. Ewert Wrangel, *Kamke: En nordisk målare*, Diplomatarium nobilium, Stockholm 1931, p. 4.
6. Wrangel 1931, p. 8.
7. Herman Lundborg, *Det svenska institutet för rasbiologi*, Stockholm 1922, p. 3; Herman Lundborg och Frans Josua Linders, *The Racial Characters of the Swedish Nation*, Stockholm 1926, p. 7.
8. Lundborg och Linders 1926, p. 105.
9. Lundborg och Linders 1926, p. 110–112.
10. Lundborg och Linders 1926, p. 151.
11. Lundborg och Linders 1926, p. 154–155.
12. Herman Lundborg, *Svenska folktyper. Bildgalleri, ordnat efter rasbiologiska principer och med en orienterande översikt av dr H. Lundborg, docent i rasbiologi och medicinsk ärfslighetsforskning*, Stockholm 1919, p. 170.
13. Herman Lundborg, *Svensk raskunskap. Folkupplaga med text, kartor, diagram och planscher*, Uppsala 1927.
14. For the German edition published by H. Fischers Verlag, see: Herman Lundborg, *Schwedische Männer der Gegenwart*, Jena 1935. The cover was set in black letter, but the contents are otherwise the same as the Swedish edition. There was also an English edition published by Strehert & Co. Both the German and the English editions were published in runs of 400 numbered copies.
15. Herman Lundborg och Ivar Kamke, *Svenskar i nutiden: Porträtt reproducerade i ljustryck efter pastellmålningar utförda av Ivar Kamke med vägledande text och korta personbeskrivningar av Herman Lundborg*, Stockholm 1934, p. 3 (for the English edition, see *Swedes of to-day: Portraits reproduced in collotype from crayon drawings/With explanatory text and short biographies by Herman Lundborg*, New York 1935).
16. Strömberg 1939, p. 27.
17. Lundborg och Kamke 1934, p. 3.
18. Lundborg och Kamke 1934, p. 26.
19. Lundborg och Kamke 1934, pp. 9–10.
20. Palmér 1957, p. 347.
21. Boo von Malmborg, *Svensk Porträtkonst genom fem århundraden*, Malmö 1978, p. 351.
22. Jeff Werner, 'Turnpikes and Blind Alleys: Modernism from the Perspective of Provinces', in *Utopia and Reality: Modernity in Sweden 1900–1960*, eds. Eva Rudberg and Cecilia Widenheim, New York 2002, pp. 98–107.
23. Tobias Hübinette, *Den svenska nationalsocialismen. Medlemmar och sympatisörer 1931–45*, Stockholm 2002, pp. 237, 249.
24. Ulf Zander, 'Riksgrundare och knäckebrödkung: Gustav Vasa inför eftervärlden i ord och bild', in *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, eds. Lars M. Andersson, Lars Berggren och Ulf Zander, Lund 2001, p. 78.
25. Karin Sidén, 'Jacob Binck, Copy after, King Gustav I (Vasa)', in *Uppsala University Art Collections, Painting and Sculpture*, ed. Thomas Heinemann, Uppsala 2001, pp. 54–55. Peter Gillgren argues that there is much to indicate that the original was not a painting but a print (Peter Gillgren, *Vasarenässansen. Konst och identitet i 1500-talets Sverige*, Stockholm 2009, p. 46).

36. Zander 2001, s. 81.
37. Eva-Lena Bengtsson, "Bildkonsten", i Göran Alm et al., *Signums svenska konsthistoria. Karl Johanstidens konst*, Lund 1994, s. 177–180.
38. Gerda Boëthius, *Zorn. Tecknaren, målaren, etsaren, skulptören*, Stockholm 1949, s. 498.
39. Zander 2001, s. 92. Citerat ur *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* 1911-09-30.
40. Hans Henrik Brummer, *Anders Zorn. Till ögats fröjd och nationens förgyllning*, Stockholm 1994, s. 311.
41. Citerat ur Brummer 1994, s. 311.
42. Citerat ur Brummer 1994, s. 233.
43. Boëthius 1949, s. 413.
44. Brummer 1994, s. 236.
45. De komplicerade turerna har utretts i: Bo Lindwall och Karl Axel Arvidsson, *Carl Larsson och Nationalmuseum*, Stockholm 1969. En utförlig och rikligt illustrerad sammanfattning finns i: Torsten Gunnarsson, "Monumentalmålaren", *Carl Larsson*, red. Torsten Gunnarsson, Stockholm 1992, s. 193–247.
46. *Svenska Dagbladet* 1908-01-31, citerat ur Gunnarsson 1992, s. 217.
47. Malmborg 1978, s. 27.
48. Tobias Hübinette, Helena Hörfeldt, Fataneh Farahani och René León Rosales, "Inledning", *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Tumba 2012, s. 30.
49. Tobias Hübinette och Catrin Lundström, "Den svenska vithetens melankoli", *Glänta* nr 2 2011, [http://glanta.org/?page\\_id=33&viewArt=1593](http://glanta.org/?page_id=33&viewArt=1593), 2013-11-10.
50. Jeff Werner, "Okunskap om rasistiska bilder", *Göteborgs-Posten*, 2012-09-25.

26. Hedvig Brander Jonsson, 'Vasatiden', *Konst och visuell kultur i Sverige: Före 1809*, ed. Lena Johannesson, Höganäs 2007, p. 179.
27. Gillgren 2009, pp. 54–55.
28. Per Brahe, *Per Brahe den äldres fortsättning af Peder Svarts krönika*, 2 vols., ed. Otto Ahnfelt, Lund 1896, p. 3, quoted in Sixten Strömbom, *Svenska kungliga porträtt i Svenska porträttarkivets samlingar*, vol. 1 *Gustav I–Karl XII*, Stockholm 1943, p. 26.
29. Strömbom 1943, p. 29.
30. Strömbom 1943, pp. 33–35.
31. Strömbom 1943, p. 33.
32. Gustaf Upmark den äldre, *Valda skrifter*, Stockholm 1901, p. 298 (first pub. *Ord och Bild* 1894).
33. Mereth Lindgren, 'Måleriet', *Signums svenska konsthistoria: Renässansens konst*, Lund 1996, p. 246.
34. Gillgren 2009, p. 45.
35. Zander 2001, p. 85.
36. Zander 2001, p. 81.
37. Eva-Lena Bengtsson, 'Bildkonsten', in *Signums svenska konsthistoria: Karl Johanstidens konst*, eds. Göran Alm et al., Lund 1994, pp. 177–180.
38. Gerda Boëthius, *Zorn: Tecknaren, målaren, etsaren, skulptören*, Stockholm 1949, p. 498.
39. Zander 2001, p. 92; *Dagens Nyheter* 30 September 1911; *Svenska Dagbladet* 30 September 1911.
40. Hans Henrik Brummer, *Anders Zorn: Till ögats fröjd och nationens förgyllning*, Stockholm 1994, p. 311.
41. Quoted in Brummer 1994, p. 311.
42. Quoted in Brummer 1994, p. 233.
43. Boëthius 1949, p. 413. Klockgropkullen, lit. 'casting-pit mound', so named for spoil left from digging a casting-pit in which to cast bells.
44. Brummer 1994, p. 236.
45. For the complicated array of influences, see: Bo Lindwall and Karl Axel Arvidsson, *Carl Larsson och Nationalmuseum*, Stockholm 1969; for a comprehensive and richly illustrated summary, see: Torsten Gunnarsson, 'Monumentalmålaren', in *Carl Larsson*, ed. Torsten Gunnarsson, Stockholm 1992, pp. 193–247.
46. *Svenska Dagbladet* 31 January 1908, quoted in Gunnarsson 1992, p. 217.
47. Malmborg 1978, p. 27.
48. Tobias Hübinette, Helena Hörfeldt, Fataneh Farahani, and René León Rosales, 'Inledning', *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Tumba 2012, p. 30.
49. Tobias Hübinette och Catrin Lundström, 'Den svenska vithetens melankoli', *Glänta* no. 2 2011, [http://glanta.org/?page\\_id=33&viewArt=1593](http://glanta.org/?page_id=33&viewArt=1593), 10 November 2013.
50. Jeff Werner, 'Okunskap om rasistiska bilder', *Göteborgs-Posten*, 25 September 2012.

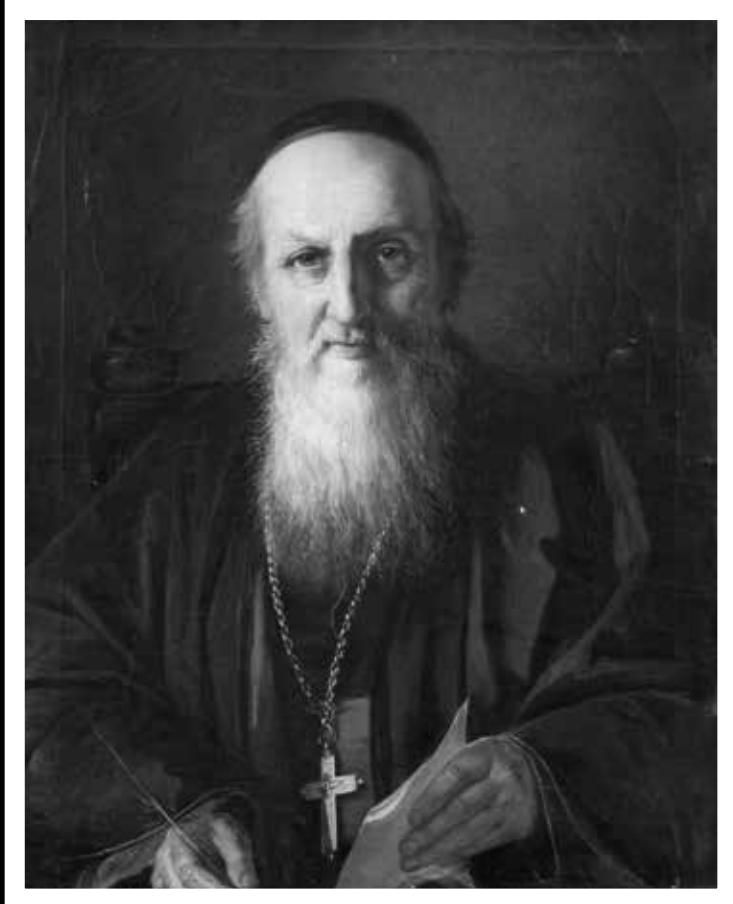


Fig. 46

Elisabeth Jerichau Baumann, dansk 1819–1881, *Armeniske biskopen Odoardo*, olja på duk, 78 x 62,5 cm, Göteborgs konstmuseum, Gåva av konstnären 1881, GKM 0175. Foto: Hossein Sehatlou.

Elisabeth Jerichau Baumann, Danish 1819–1881, *The Armenian Bishop Adoardo*, oil on canvas, 78 x 62.5 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from the artist 1881, GKM 0175. Photo: Hossein Sehatlou.

Fig. 47

Robert Thegerström, svensk 1857–1919, *Skräddareverkstad från Kairo*, 1888, olja på duk 65,5 cm x 54 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av Eduard och Marianne Levinsson 1924, GKM 0773. Foto: Hossein Sehatlou.

Robert Thegerström, Swedish 1857–1919, *Tailors Workshop in Cairo*, 1888, oil on canvas, 65.5 cm x 54 cm, Gothenburg Museum of Art, Eduard and Marianne Levinsson's bequest 1924, GKM 0773. Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 48

Prins Eugen med bröderna Carl och Gustaf med resesällskap i Osmanska riket, klädda i främmande klädedräkter, fotografi.

Prince Eugen, travelling with his brothers Carl and Gustaf in the Ottoman Empire, in foreign dress, photograph.





Fig. 49-50

Hugo Birger, svensk 1854–1887,  
*Huvud av afrikan*, 1884, bläck  
och sepia på papper, vardera  
35 x 22,6 cm, Göteborgs  
konstmuseum, gäva av Pontus  
och Göthilda Fürstenberg,  
T 15a/1940 och T 15b/1940.  
Foto: Hossein Sehatlou.

Hugo Birger, Swedish 1854–1887,  
*Head of an African Man*, 1884,  
ink and sepia on paper, each  
35 x 22.6 cm, Gothenburg  
Museum of Art, gift from Pontus  
and Göthilda Fürstenberg,  
T 15a/1940 and T 15b/1940.  
Photo: Hossein Sehatlou.



Fig. 51

Guillaume Berggren, Axel  
Adelsköld, Anders Zorn, Claes  
Adelsköld och Emma Zorn i  
Konstantinopel 1885, fotografi.  
Foto: Zornmuseet, Mora.

Guillaume Berggren, Axel  
Adelsköld, Anders Zorn,  
Claes Adelsköld, and Emma  
Zorn in Constantinople 1885,  
photograph.  
Photo: Zornmuseet, Mora.

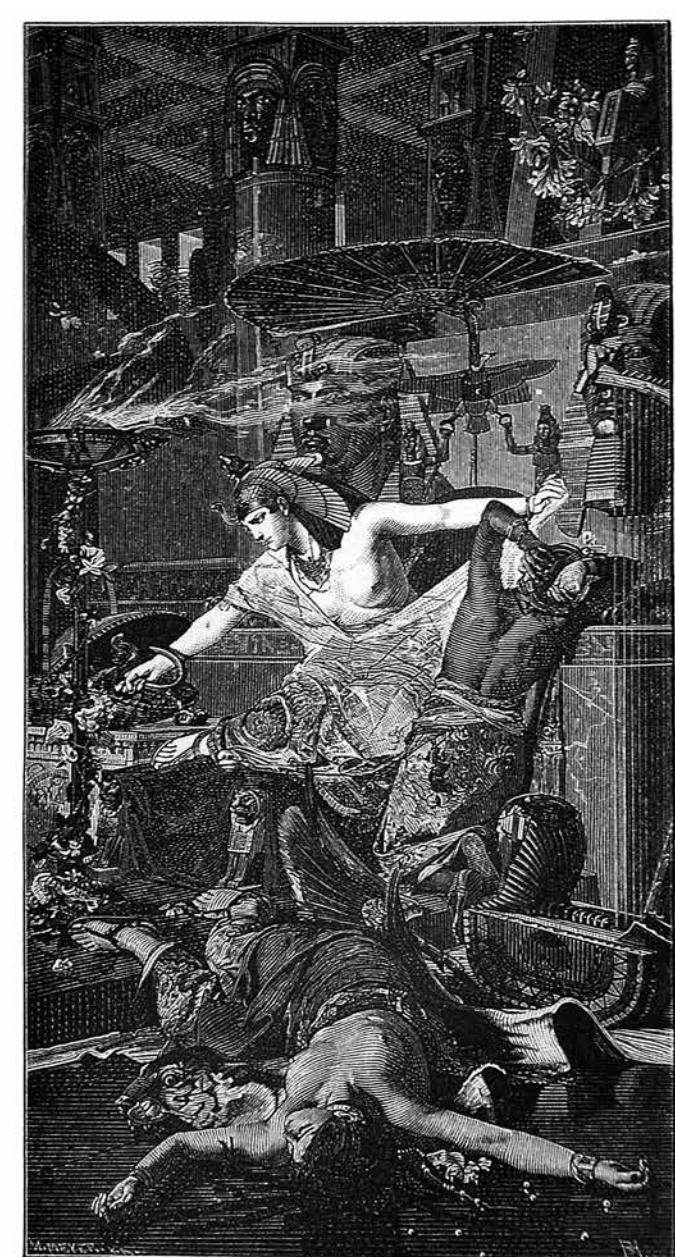


Fig. 52

Julius Kronberg, svensk 1850–1921, *Kleopatra*, illustration från *Nornan* 1884.

Julius Kronberg, Swedish 1850–1921, *Cleopatra*, illustration from *Nornan* 1884.

**Kleopatra.**

Ester Julius Kronbergs tafla.

## DEN SVENSKA BLICKEN PÅ "ORIENTEN" I 1800-TALETS VISUELLA KULTUR

Intresset för det främmande, vare sig det gäller landskap, städer eller männskor var ett utmärkande drag i 1800-talets visuella kultur. Inte minst fanns det en stigande nyfikenhet på "Orienten", här uppfattat som Mellersta östern och Nordafrika. En stor mängd visuella gestaltningar fick avgörande betydelse för hur männskor hemma i Sverige, som inte själva hade tillfälle att företa längre resor, uppfattade tillståndet där.

På Salongen i Paris och andra stora utställningar blev under 1800-talets andra hälft motiv från "Orienten" allt mer populära. En del konstnärer gestaltade episoder ur den antika mytologin eller historien. Andra valde att skildra vardagslivet i de främmande länderna. Båda förhållningssättet krävde noggranna studier för att göra tidens publik och kritiker nöjda. En del konstnärer bedrev studier i bibliotek och på museer hemma vid och kallas idag "armchair-orientalists", skrivbordsorientalister. Andra reste till de länder där de historiska händelserna antogs ha utspelat sig och där vardagslivet var annorlunda än vad man var van vid. De förbättrade kommunikationerna spelade härfvidlag en viktig roll. Orientexpressen öppnade 1883. Det blev då möjligt att med tåg resa från Paris till Istanbul.

I Stockholm kunde publiken möta målningar med motiv från främmande länder på Nationalmuseum, på Konstakademins och konstföreningarnas återkommande utställningar. Blanchs konstsalong

SWEDEN AND THE 'ORIENT' IN 19<sup>TH</sup> CENTURY VISUAL CULTURE

Interest in the foreign, whether landscapes, cities or people, was a characteristic of 19th century visual culture. In particular there was growing curiosity about the 'Orient', here interpreted as the Middle East and North Africa. A large number of visual depictions were of vital importance for how people in Sweden, who had no opportunity to make long journeys, viewed the situation in the 'Orient'.

Motifs from the 'Orient' became increasingly popular at the Paris Salon and other major exhibitions in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Some artists depicted events from classical mythology or history. Others chose to portray everyday life in the foreign countries. Both approaches required careful studies to satisfy the public and critics of the period. Some artists studied in libraries and museums in Sweden and are today referred to as 'armchair Orientalists'. Others travelled to the countries where the historical events were assumed to have taken place and where everyday life was different from what they were accustomed to. Improved communications played an important role in this respect. The Orient Express opened in 1883, making it possible to travel by train from Paris to Istanbul.

In Stockholm, the public could encounter paintings with motifs from foreign countries at Nationalmuseum and at the regular exhibitions of the Royal Swedish Academy of Fine Arts and the art associations. Blanch's Art Gallery opened in 1883 and exhibited the popular art from the Paris Salon as well as Swedish artists. The Stockholm art public could study paintings at this gallery by leading Orientalist painters such as Eugen Fromentin (1820–1876), Benjamin Constant (1845–1902), Victor Huguet

öppnade 1883. Där visades, förutom svenska konstnärer, även den omtyckta konsten från Parisalongen. Den konstintresserade stockholmspubliken kunde där studera målningar av ledande orientalistiska målare som Eugen Fromentin (1820–1876), Benjamin Constant (1845–1902), Victor Huguet (1835–1902) eller George Washington (1827–1910). Liksom hos dessa konstnärer var det för de svenska konstnärer som reste till främmande länder viktigt att, för en alltmer kräsen publik, finna motiv som publiken uppfattade som ovanliga eller annorlunda.

Förutom målningar och skulpturer torde även illustrationer i böcker och tidningar ha spelat en avgörande roll för de uppfattningar som svenskar kom att hysa om ”Orienten”. Böckernas illustrationer var bundna till den litterära förlagan medan tidningsläsaren mötte ett bredare urval. Illustrationer som grundade sig på tecknarens egen upplevelser är vanliga men också reproduktioner av kända målningar med motiv från främmande länder. I svensk press finns bilder som skildrar städer som Istanbul, Kairo, Alger eller Damaskus. Läsaren kunde i bilder följa de olika slagen i de koloniala krigen, möta barberare eller dansande dervischer eller kanske besöka badhus och slavmarknader.

#### MÖTET MED ”DEN ANDRE”

När svenska konstnärer kom i kontakt med de främmande kulturerna kom även frågor om den egna identiteten att aktualiseras. Inom den postkoloniala teoribildningen har fokus satts på de maktförhållanden och friktioner som kunde uppstå när européer besökte främmande länder. Bland andra Caren Kaplan pekar på att resandet gav upphov till ett komplext system av kulturella representationer.<sup>1</sup>

Inom konsten representerar porträttet det mest intima mötet mellan konstnären och andra män. Porträtt av ”orientaler” är sällsynta men förekommer i svensk konst. Ofta rör det sig, som i fallet med Johan Fredrik Höckerts porträtt av Sid Muhammad es-Sadok, bey av Tunis, om representationsporträtt.<sup>2</sup> Ett anmärkningsvärt

(1835–1902), och George Washington (1827–1910). As for these artists, it was important for Swedish artists who travelled to foreign countries to find unusual or different motifs for an increasingly discriminating public.

In addition to paintings and sculptures, book and newspaper illustrations probably also played an important role in the views held by Swedes of the ‘Orient’. Book illustrations were tied to the literary original, while the newspaper reader encountered a wider selection. Illustrations based on the illustrator’s own experiences are common, but also reproductions of well-known paintings with motifs from foreign countries. Images depicting cities such as Istanbul, Cairo, Algiers or Damascus are found in the Swedish press. Some images enabled the reader to follow the various battles in the colonial wars, meet barbers or whirling dervishes or perhaps visit public baths and slave markets.

#### THE ENCOUNTER WITH ‘THE OTHER’

When Swedish artists came into contact with foreign cultures, questions of their own identity arose. In post-colonial theory, the focus has been placed on the power relationships and frictions that could arise when Europeans visited foreign countries. Caren Kaplan, among others, indicates that travel gave rise to a complex system of cultural representations.<sup>1</sup>

In art, the portrait represents the most intimate encounter between the artist and other people. Portraits of ‘Orientals’ are rare but are found in Swedish art. Often, as in the case of Johan Fredrik Höckert’s portrait of Sid Muhammad es-Sadok, Bey of Tunis, these were official portraits.<sup>2</sup> A notable example of such a portrait is the Danish artist Elisabeth Jerichau Baumann’s (1891–1881) portrait of the Armenian bishop Odoardo, which is found in the collection of Gothenburg Museum of Art. During her travels in North Africa and Egypt, Jerichau Baumann executed a number of portraits of the ruling elite in these countries. Odoardo, who casts a friendly gaze towards the viewer, is portrayed fully frontal, an image formula that lends authority to the model. He holds a pen and paper in his hands, activating the figure. As a symbol of his faith, a cross on a glittering chain is visible between these objects.

exempel på ett sådant porträtt utgör den danska konstnären Elisabeth Jerichau Baumanns (1891–1881) porträtt av den armeniske biskopen Odoardo, som finns i Göteborgs konstmuseum. Under resor i norra Afrika och Egypten utförde Jerichau Baumann en rad porträtt av den härskande eliten i dessa länder. Odoardo, som riktar en vänlig blick mot betraktaren, är skildrad strikt frontalt, en bildformel som skänker auktoritet åt modellen. I händerna håller han papper och penna, något som aktiverar gestalten. Som tecken för hans tro, syns mellan dessa föremål ett kors, fäst i en glittrande kedja.

För en skandinavisk publik är det egentligen bara Odoardos utseende som kan ha framstått som ”exotiskt”. Resenärerna drevs också ofta av en nyfikenhet på det som man uppfattade som annorlunda. Kanske var det så att de människor som européerna konfronterades med inte alltid uppskattade denna nyfikenhet. Att européer kom från länder, som var kolonialmakter spelade förstås också roll. Resenärerna kunde i vissa fall uppfattas som de europeiska kolonialmakternas förlängda arm. Många har framhållit faran i att se relationen mellan resenärerna och lokalbefolkningen som att den uteslutande handlar om förtryckare och förtryckta. Den lokala befolkningen kunde genom att vägra låta sig fotograferas eller genom fientliga miner och kroppsspråk etablera motstånd inom den diskurs, som dessa bilder gav upphov till.

Vid den första kontakten med den främmande befolkningen förundrades de svenska resenärerna av den mångfald av olika utseenden som de mötte. Nyfikenheten blandas inte sällan med föraktfulla formuleringar. Akvarellmålaren Egon Lundgrens (1815–1875) iakttagelser när han kom till Egypten kan tjäna som exempel:

Turkar och hedningar i brokiga turbaner och mångfärgade, besynnerliga dräger; svart skinn och bruna, ett afskum af österländska trasvargar, barbenta, halfnakna, brunstekta muselman, axelbreda Nubier och kolsvarta Negrer med vilda ögon, utstående öron, tjocka läppar och hvita tänder.<sup>3</sup>

Hos Lundgren och andra resenärer är det alltså främst den främmande klädseln men också kropparnas färg, som definierar människorna som annorlunda och av en främmande nationalitet.

Många resenärer anlände sjövägen till sina resmål. Det innebar att en iakttagelse baserad på avstånd så småningom ersattes av en

Fig. 46

In reality, only Odoardo's appearance can have seemed 'exotic' to a Scandinavian public. Travellers were also often driven by curiosity about what they viewed as different. Perhaps the people Europeans encountered did not always appreciate this curiosity. The fact that Europeans came from countries that were colonial powers also played, of course, a role. Travellers could in some cases be regarded as the extended arm of these European colonial powers. Many have stressed the danger of seeing the relationship between the travellers and the local population as being solely about oppressors and oppressed. The local population could by refusing to allow themselves to be photographed or through hostile expressions and body language establish opposition in the discourse to which these images gave rise.

On first contact with the foreign population, Swedish artists were surprised by the variety of different appearances encountered. Curiosity is not infrequently mixed with contemptuous formulations. The water-colour painter Egon Lundgren's (1815–1875) observations on his arrival in Egypt may serve as an example:

Turks and heathens in gaudy turbans and multi-coloured, strange dress; black and brown skins, a scum of oriental good-for-nothings, barelegged, half-naked, swarthy Muslims, broad-shouldered Nubians and jet-black Negroes with wild eyes, protruding ears, thick lips and white teeth.<sup>3</sup>

For Lundgren and other travellers, it is thus mainly the unfamiliar dress but also the skin colour, which defines the people as different and of a foreign nationality.

Many travellers reached their destinations by sea. Consequently, an observation made from a distance was gradually replaced by a more close-up perusal. When Anders and Emma Zorn approached the Straits of Bosphorus and Istanbul, Anders found the whole 'magnificent'. After a time in the city, Emma could instead report on the 'dirty, the beautiful, the poor, the splendid Constantinople'.<sup>4</sup>

Several Swedish artists express in letters their prejudices about the people they encountered in the 'Orient', something that is sometimes also expressed in their art. Fears about their own safety were mixed with problems of a more practical nature. Many artists had difficulties in finding willing models. Anders Zorn wanted 'to paint women' during a visit to Tangier in 1882. When he asked a new friend whether the latter's wife or

mer närsynt granskning. När Anders och Emma Zorn närmade sig inloppet till Bosporen och Istanbul fann Anders det hela ”storartat”. Efter en tid i staden kunde Emma istället rapportera om det ”smutsiga, det sköna, det fattiga, det praktfulla Konstantinopel”.<sup>4</sup>

Flera svenska konstnärer uttrycker i brev fördomar om de mänskor som de mötte i ”Orienten”, något som ibland även kommer till uttryck i deras konst. Farhågor om den egna säkerheten blandades med problem av mer praktisk art. Många konstnärer hade svårigheter att finna villiga modeller. Anders Zorn önskade under ett besök i Tanger 1882 att ”måla fruntimmer”. När han frågade en nyfunnen vän om dennes hustru eller dotter kunde agera modell fick han ett avvärvjande svar.<sup>5</sup> Under ett senare besök i Istanbul fick han, enligt egen uppgift, näja sig med ”tiggerskor och en och annan negress”.<sup>6</sup> Hugo Birger lyckades emellertid under ett besök i Marocko övertala en infödd kvinnlig modell.<sup>7</sup> När Zorn och målarkollegan Robert Thegerström (1857–1919) praktiserade figurmåleri i Alger fann de det säkrast att placera modellerna uppe på taket på det hus där de bodde.<sup>8</sup> På så sätt blev de skyddade från nyfikna och i värsta fall hotfulla blickar. Kanske var det så att iscensättningens karaktär avgjorde graden av fientlighet. Zorn gav gärna sina motiv från ”Orienten” en erotisk underton, som säkert kunde väcka anstöt. Flera andra svenska konstnärer valde istället motiv från vardagslivet. I sådana skildringar är det svårt att upptäcka något anmärkningsvärt i hur konstnären skildrat förhållandena i det främmande landet. I en målning från Kairo har Robert Thegerström framställt skräddare i arbete (*Skräddareverkstad från Kairo 1888*, Göteborgs konstmuseum). Robert Lundberg företog 1889–1890 en längre studieresa, som också förde honom till Marocko. En målning från Tanger från 1889, också den i Göteborgs konstmuseum, visar några marockanska arbetare. Fig. 16 Medan den ene är verksam på en byggnadsställning står två andra nere på gatan sysslolösa och iakttar arbetet. Enligt Linda Nochlin skildrar västerlänningar sällan den modernitet som började märkas i ”orienten”, exempelvis byggandet av Suez-kanalen.<sup>9</sup> Även i Lundbergs målning tycks det inte vara fråga om nybyggnation utan snarare reparation av äldre bebyggelse. Trots att skildringen när det gäller intensiv byggnadsverksamhet inte skiljer sig från vad betraktaren kunde få se hemma vid förmedlar den två välkända stereotyper av ”Orienten”: en brist på modernitet och att människorna latar sig istället för att arbeta.

Fig. 16

Fig. 17

daughter could pose for him, he received a defensive response.<sup>5</sup> During a subsequent visit to Istanbul, he had to be content with ‘beggar-women and the odd Negress’, according to him.<sup>6</sup> Hugo Birger managed, however, to persuade a native female model during a visit to Morocco.<sup>7</sup> When Zorn and his fellow-painter Robert Thegerström (1857–1919) practised figure painting in Algiers, they found it safest to place their models up on the roof of the house where they lived.<sup>8</sup> In that way they were protected from curious and in the worst case menacing eyes. Perhaps the nature of the staging determined the degree of hostility. Zorn liked to give his motifs from the ‘Orient’ an erotic undertone, which could no doubt cause offence. Several other Swedish artists instead chose motifs from everyday life. In such depictions, it is difficult to discover anything remarkable in the way the artist depicted the circumstances in the foreign country. In a painting of Cairo, Robert Thegerström has portrayed tailors at work (*Tailors Workshop in Cairo 1888*, Gothenburg Museum of Art). Robert Lundberg made a long study tour from 1889 to 1890, which also took him to Morocco. A painting of Tangier from 1889, also in Gothenburg Museum of Art, shows some Moroccan workers. While one is working on a scaffold, two others are standing idly down on the street below watching the work. According to Linda Nochlin, Westerners rarely depict the modernity starting to be seen in the ‘Orient’ such as the construction of the Suez Canal.<sup>9</sup> Even Lundberg’s painting does not seem to depict new construction but rather repairs to an older building. Although the depiction as regards intensive building activity does not differ from what the viewer could see at home in Sweden, it conveys two well-known stereotypes of the ‘Orient’: an absence of modernity and that people are idle instead of working.

There were also other reasons for trying to merge into the local population. Painting religious milieux in particular could be sensitive. The historical painter Georg von Rosen describes how, in disguise, he visited a mosque where foreigners were prohibited. When he was about to be exposed he rattled off the previously memorized Muslim creed and thus escaped.<sup>10</sup> The watercolour painter Egon Lundgren dressed for security reasons in ‘a sort of oriental garment’ when visiting Giza.<sup>11</sup>

Lone travellers were probably more exposed than larger parties, particularly if the latter came from the upper classes. When Prince Eugen and his brothers Carl and Gustaf travelled in the Ottoman Empire, the party also allowed themselves to be photographed. Wearing foreign

Det fanns också andra skäl till att försöka uppgå i lokalbefolkningen. Särskilt miljöer med religiös anknytning kunde vara känsliga att avbilda. Historiemålaren Georg von Rosen berättar om hur han förklädd besökte en moské som var förbjuden för utlännningar. När han höll på att avslöjas rabblade han upp den tidigare inlärda muslimska trosbekännelsen och klarade sig på så sätt undan.<sup>10</sup> Akvarellmålaren Egon Lundgren klädde sig av säkerhetsskäl i ”en slags österländsk klädesbonad” när han besökte Gize.<sup>11</sup>

Ensamma resenärer var sannolikt mer utsatta än större sällskap, särskilt om dessa kom från högre samhällsklasser. När prins Eugen tillsammans med sina bröder Carl och Gustaf reste i det osmanska riket lät sig sällskapet också fotograferas. Iklädda de främmande klädedräkterna intar Eugen och Carl poser, som knappast kan karakteriseras som spontana. Bilden har medvetet arrangerats kring ett linjespel där både personernas placering men också dräkternas mönster deltar. Till skillnad från många andra fotografier tagna av västerlänningar brydde sig prinsen inte om att arrangera bilden på ett anekdotiskt sätt. Snarare anknyter fotografiet an till vanliga bildkonventioner från tidens porträttfotografering.

I ett annat fotografi har kretsen utvidgats till att omfatta en större del av ressällskapet. Klädseln är densamma men arrangemanget är helt annorlunda. Fotografiet är till skillnad från det tidigare taget utomhus. I bakgrunden skymtar några figurer, sannolikt representanter för lokalbefolkningen. Det svenska sällskapet har ställt upp sig framför några väldiga kaktusar, tecken för en främmande natur. Flera av deltagarna riktar också blicken mot fotografen. Medan den tidigare bilden egentligen kunde ha tagits i vilken ateljé som helst förankras den senare tydligt i den främmande miljön.

Det finns knappast något nedvärderande i dessa fotografier. Snarare erinrar de om den vilja att registrera upplevelser som förblivit typisk för massturismen.

Om det svenska sällskapet förfaller trygga när det poserar framför kameran fanns det ändå en vitt spridd föreställning om att faror lurade runt hörnet. En del resenärer föll också offer för olika sjukdomar och fick sin sista vila i det främmande landet. Egon Lundgren har i akvarellen *Ormtjusare*, som finns i Fürstenbergska samlingen, spelat på denna rädska. I förgrunden syns ett par ormar varav en tycks attackera en ung pojke som förskräckt gör en avvärvjande rörelse. I

Fig. 48

Fig. 17

dress, Eugen and Carl adopt poses, which can scarcely be described as spontaneous. The image has been deliberately composed around a play of lines in which both the position of the figures but also the patterns of the costumes take part. In contrast to many other photographs taken by Westerners, Prince Eugen did not bother to compose the image in an anecdotal way. Rather, the photograph reflects common image conventions from portrait photography of the period.

The group has been expanded in another photograph to include more members of the party. The dress is the same but the composition is totally different. Unlike the previous one, this photograph has been taken outdoors. Some figures, probably members of the local population, can be glimpsed in the background. The Swedish party has positioned itself in front of some huge cacti, symbols of foreign nature. Several of the participants are also looking at the photographer. While the former photograph could have been taken in any studio, the latter is clearly rooted in the foreign setting.

There is scarcely anything disparaging in these photographs. Rather, they remind one of the desire to record experiences, which has become typical of mass tourism.

If the Swedish party appears confident as they pose in front of the camera, there was nevertheless a widespread notion that dangers lurked around the corner. Some travellers also fell prey to various illnesses and found their last resting place in the foreign country. Egon Lundgren has played on this fear in the watercolour *Snake Charmer*, which is in the Fürstenberg collection at Gothenburg Museum of Art. In the foreground, a couple of snakes can be seen, one of which seems to be attacking a young boy who, frightened, wards it off. In the background, an older man is depicted, perhaps the snake charmer himself. The Western viewer of Lundgren's watercolour thus received a warning of the dangers lurking in the 'Orient' and could reflect on this strange custom.

Most Swedish artists who travelled in the 'Orient' probably mainly did so for artistic reasons. Henric Ankarcrona (1831–1917) had both a military and artistic training. Following a short stay in Paris, he continued his journey to Algeria in 1858 and enlisted in the French army. Ankarcrona took part in the French campaigns in Morocco in the following years. He later enlisted in the Spanish army. In his article 'Recollections of two campaigns in Africa 1859–1860' published in *Ord och Bild* in 1917, Ankarcrona describes his experiences as a soldier during the wars in North Africa.<sup>12</sup>

bakgrunden avbildas en äldre man, kanske ormtjusaren själv. Den västerländske betraktaren av Lundgrens akvarell fick härigenom en varning om de faror som lurade i ”Orienten” och kunde reflektera över denna främmande sedvänja.

De flesta svenska konstnärer som reste i ”Orienten” torde främst ha gjort det av konstnärliga skäl. Henric Ankarcrona (1831–1917) hade både en militär och en konstnärlig utbildning. Efter att en tid ha vistats i Paris, reste han 1858 vidare till Algeriet och tog anställning i den franska armén. Ankarcrona deltog under de följande åren i fransmännens fälttåg i Marocko. Senare övergick han i spansk krigstjänst. I artikeln ”Minnen från två fälttåg i Afrika 1859–1860” publicerad i *Ord och Bild* 1917 redogör Ankarcrona för sina erfarenheter som soldat under krigen i Nordafrika.<sup>12</sup> Texten ger med sina många hemska detaljer en målande beskrivning av hur de koloniala kriget kunde gå till. Svensken såg döda araber som hade fått sina huvuden avskurna av kolonialmakten men också grymma hämndaktioner från den inhemska befolkningens sida. Ankarcrona tar i texten tydligt parti för européerna. Han hyser knappast någon förståelse för lokalbefolningens situation eller det rättmärtiga i att göra uppror mot ockupanterna. Själv karakteriseras han det hela som ”ett lika storartat som hemskt skådespel”.<sup>13</sup>

Ankarcronas artikel illustreras av hans egna teckningar. Dessa har en i huvudsak redovisande karaktär och saknar de naturalistiska detaljer som kännetecknar texten. Ibland har bilderna försetts med plats- och tidsangivelser, som för att styrka deras autenticitet. Svenskens upplevelser bar också frukt i ett stort antal oljemålningar som skildrar striderna. I dessa framstår oftast de nordafrikanska trupperna på flykt undan européerna. Uniformer och hufvärg gör det möjligt för betraktaren att urskilja de olika nationaliteterna. I målningen *Franska trupper på fältmarsch i Algeriet* (1869, stulen från Göteborgs konstmuseum och ej återfunnen) skildras de franska trupperna på marsch i Algeriet. Det händer också att Ankarcrona gestaltar dramatiska händelser i det civila livet. I *Köpman förföljd av beduiner* (1873, Göteborgs konstmuseum) syns en inhemsck köpman med tre kameler som förföljs av beduiner till häst. Ett djurskelett i bildens förgrund bidrar till att accentuera handelsmannens farofyllda belägenhet.

När Ankarcronas målningar visades på utställningar i Sverige fick de beröm för sin autenticitet. Carl Rupert Nyblom skriver att det

Fig. 18

With its many terrible details, the text provides a vivid description of how the colonial wars were waged. The Swede saw dead Arabs who had been decapitated by the colonial power, but also cruel acts of vengeance by the native population. In the text, Ankarcrona clearly sides with the Europeans. He has scarcely any understanding of the local population's situation or the legitimacy of their revolt against the occupiers. He himself characterizes the whole thing as 'a spectacle as splendid as it is terrible'.<sup>13</sup>

Ankarcrona's article is illustrated by his own drawings. These mainly have a descriptive nature and lack the naturalistic details characterizing the text. The images have sometimes been captioned with the location and date, as if to prove their authenticity. The Swede's experiences also bore fruit in a large number of oil paintings depicting the fighting. In these paintings, the North African troops generally appear to be fleeing from the Europeans. Uniforms and skin colour enable the viewer to distinguish between the different nationalities. In the painting *French Troops on Campaign in Algeria* (1869, stolen from Gothenburg Museum of Art and not recovered), the French troops are portrayed on the march in Algeria. Ankarcrona sometimes also depicts dramatic events in civilian life. *Merchant pursued by Bedouins* (1873, Gothenburg Museum of Art) shows a native merchant with three camels

Fig. 18 pursued by Bedouins on horseback. An animal skeleton in the foreground helps to accentuate the merchant's dangerous situation.

When Ankarcrona's paintings were shown at exhibitions in Sweden, they were praised for their authenticity. Carl Rupert Nyblom writes that there 'is an exceptionally convincing truth in this desert landscape that one has never seen'.<sup>14</sup> In this way the paintings justified a colonial order, of which Sweden was certainly not an active part, but which to all appearances had broad support among the press and the public.<sup>15</sup>

‘PLAYING THE TURK’

In what way did a travelling Swedish artist differ from those he or she wanted to portray in their art? Staged photographs can provide an answer to this question. Anders Zorn married Emma Lamm in 1885 and travelled to Istanbul on honeymoon, where they got to know the Swedish

"ligger en makalöst öfvertygande sanning i denna ökennatur som man aldrig sett".<sup>14</sup> På så sätt rätfärdigade målningarna en kolonial ordning som Sverige visserligen inte var en aktiv del av men som av allt att döma hade ett brett stöd bland press och allmänhet.<sup>15</sup>

#### "ATT LEKA TURK"

På vilket sätt skiljde sig en resande svensk konstnär från dem som han eller hon ville skildra i sin konst? Ett material som kan ge svar på frågan är iscensatta fotografier. Anders Zorn gifte sig 1885 med Emma Lamm och reste på bröllopsresa till Istanbul. Där lärde paret känna den svenska fotografen Guillaume Berggren men också politikern och järnvägskonstruktören Claes Adelsköld och dennes son Axel. Paret Zorn lät Berggren ta ett konventionellt bröllopsfoto där de båda nygifta stolt blickar in i kameran. Det är inte mycket som skiljer fotografiet från sådana som tillkom hemma i Stockholm.

På ett annat sätt förhåller det sig med det fotografi som tillkom på julafotostudion. Det visar Anders och Emma Zorn tillsammans med far och son Adelsköld. På fotografiet ligger Emma på en divan medan Anders står snett bakom. De två övriga aktörerna står bakom divanen. Båda gestikulerar och den ene böjer sig fram mot Emma. Det är inte något konventionellt gruppfoto. Istället har Zorn arrangerat en bild som väcker frågor om etnicitet och om förhållandet mellan könen.

Zorn hade tillsammans med Berggren skaffat fram kläder och nödvändig rekvisita. Claes Adelsköld berättar att tanken var att svenskaarna skulle vara "utstylda som infödingar". Själv skulle han agera slavhandlare medan Emma tilldelades rollen som slavinna. Zorn och Axel Adelsköld skulle spekulera och "öfverbjudा varandra".<sup>16</sup>

Linda Nochlin skriver apropå västerländska konstnärers skildringar av "orienten" att de själva nästan aldrig syns i bilderna.<sup>17</sup> Däremot bestämde de förstås hur bilden skulle gestaltas. I Berggrens fotografi är västerlänner närvärande men utklädda till "orientaler". De har lämnat sin västerländska identitet genom att klä sig i det

Fig. 51

photographer Guillaume Berggren, as well as the politician and railway engineer Claes Adelsköld and his son Axel. The couple let Berggren take a conventional wedding photo in which the newly-weds look proudly into the camera. Not much distinguishes this photograph from those taken at home in Stockholm.

Fig. 51

The photograph taken on Christmas Eve is different. It shows Anders and Emma Zorn together with Claes and Axel Adelsköld. In this photograph Emma lies on a divan while Anders stands obliquely behind. The two other figures stand behind the divan. Both gesticulate and one bends forward towards Emma. This is not a conventional group photo. Zorn has instead composed an image that raises questions of ethnicity and the relationship between the sexes.

Zorn and Berggren had obtained clothing and necessary props. Claes Adelsköld explains that the idea was that the Swedes should be 'dressed as natives'. He was to pose as a slave trader while Emma was given the role of female slave. Zorn and Axel Adelsköld were to be prospective purchasers and 'outbid each other'.<sup>16</sup>

Linda Nochlin writes with respect to Western artists' depictions of the 'Orient' that they themselves are almost never shown in the images.<sup>17</sup> On the other hand, they determined, of course, how the image should be composed. In Berggren's photograph, the Westerners are present but disguised as 'Orientals'. They have abandoned their Western identity by dressing according to local custom. Zorn's turban and the Adelskölds' fezzes are clear symbols of the foreign.

How should this staging be interpreted? It is easy to dismiss the photograph as a private joke. As Nochlin has pointed out, apart from the absence of Westerners in their images, there is also an absence of other things: work, time and history.<sup>18</sup> People are lazy and spend their time on amusements. Time seems to stand still. Old-fashioned dress and occupations strengthen the impression of a static society that is impossible to change. Despite the humorous plot in Berggren's photograph, it helped to reinforce prejudices, which were widespread among a Western public.

To sum up, it may be stated that 'the Turk' is both absent and present in Berggren's photograph, but without an opportunity to assert his own identity. It is the Swedish party that poses as 'Turks', the Western artist Zorn who has composed the image, and the Swedish photographer Berggren who has waited for the right moment. It was also probably only Swedes who had a chance to see the image.

lokala drätskicket. Zorns turban och de båda Adelskölds fez blir tydliga tecken för det främmande.

Hur skall då denna iscensättning uppfattas? Det är lätt att avfärdा fotografiet som ett privat skämt. Som Nochlin framhållit finns det i västerlänningarnas bilder förutom frånvaron av västerlänningar även frånvaro av andra ting: arbete, tid och historia.<sup>18</sup> Människorna är lata och spenderar sin tid på nöjen. Tiden tycks stå still. Ålderdomliga klädedräkter och sysselsättningar förstärker intrycket av ett statiskt samhälle, omöjligt att förändra. Trots det skämtsamma anslaget i Berggrens fotografi hjälpte det till att förstärka fördomar, som var vitt spridda hos en västerländsk publik.

Sammanfattningsvis kan konstateras att ”turken” är både frånvarande och närvarande i Berggrens fotografi, men utan möjlighet att hävda sin egen identitet. Det är det svenska sällskapet som agegar ”turkar”, den västerländske konstnären Zorn som har arrangerat bilden och den svenska fotografen Berggren som inväntat rätt ögonblick. Sannolikt var det också endast svenskar som fick se bilden.

#### ATT MÅLA SVART HUD

Att skildra den mänskliga huden är något som upptagit konstnärer allt sedan antiken. Hur gestaltningen av ”karnationen” lyckats, är något som kritikerna gärna uppmärksammade. Svarta eller bruna männen var för många ett ovanligt motiv som krävde andra konstnärliga medel än de vanliga. När Hugo Birger 1883 tillsammans med sin hustru Matilda, besöker Marocko berättar han i ett brev att han lyckats få ”en blåsvart neger till modell”, som gått med på att posera så gott som naken.<sup>19</sup> I Göteborgs konstmuseum finns två brev med teckningar av Birger, som visar svarta mäns huvuden. I det ena brevet, som är ställt till Birgers mecenat Pontus Fürstenberg, deklarerar han sin avsikt att i en målning avsedd för Salongen i Paris måla ”en neger”. En bläckteckning ger ett smakprov på framställningen. Mannens huvud återges i trekvarthsprofil med blicken riktad förbi betraktaren. Genom att modellen inte möter betraktarens blick kan

Fig. 49–50

#### PAINTING BLACK SKIN

Depicting human skin is something that has engaged artists ever since classical antiquity. Critics liked to pay attention to how successful the depiction of ‘the skin colour’ was. Black or brown people were for many an unusual motif requiring other artistic means than the usual. When Hugo Birger and his wife Matilda visit Morocco in 1883, he writes in a letter that he has succeeded in finding ‘a bluish-black Negro as a model’, who has agreed to pose almost nude.<sup>19</sup> Gothenburg Museum of Art has two letters with drawings by Birger, which show the heads of black men. In one letter, addressed to Birger’s patron Pontus Fürstenberg, he states his intention to paint ‘a Negro’ in a painting intended for the Paris Salon. An ink drawing gives a taste of the representation. The man’s head is shown in three-quarter profile, with his gaze directed past the viewer. Since the model does not meet the viewer’s eye, the latter can study the play of light over the black skin without being disturbed. Birger himself considered the man ‘enormously handsome’. However, he hastens to add to Fürstenberg that it may seem ‘strange’ to hold such a view.<sup>20</sup> Obviously Birger took an ambivalent attitude towards his motif as was common among Westerners. Admiration for the foreign is mixed with dissociation, sometimes based on ethnic difference.

At the Paris World’s Fair of 1878, Gustaf Cederström exhibited a painting with the motif *The Body of Charles XII of Sweden Being Carried Home from Norway*. He had taken great pains to make the motif as credible as possible. Instead of snow he scattered salt on the studio floor, captured a ‘Swedish Lapphund’ and made a study of the figures in ‘undeveloped terrain’.<sup>21</sup> The painting was purchased by the Russian Grand Duke Constantine, arousing dismay in Sweden. Following a fundraising collection, a replica was commissioned for Nationalmuseum.

The question of skin colour occasionally arises even for artists who, like Cederström, painted national motifs. In the first version of *The Body of Charles XII of Sweden Being Carried Home from Norway*, Cederström had already modified the appearance of the models to make them more ‘Swedish’. With reference to a study of one of the figures, Romdahl writes: ‘This swarthy model could only be used for the pose and the dress – the face was impossible for a soldier of Karl XII’.<sup>22</sup>

denne ostört studera ljusspelet över den svarta huden. Själv ansåg Birger att mannen var ”kolossalt vacker”. Inför Fürstenberg skyndar han sig dock att tillägga att det kan förefalla ”underligt” att hysa en sådan uppfattning.<sup>20</sup> Uppenbarligen intog Birger en bland västerlänningar vanligt förekommande ambivalent hållning till sitt motiv. Beundran för det främmande blandas med ett avståndstagande, ibland grundat på etnisk skillnad.

På världsutställningen i Paris 1878 visade Gustaf Cederström en målning med motivet *Karl XII:s likfärd*. Cederström hade vinnlagt sig om att göra motivet så trovärdigt som möjligt. Istället för snö strödde han ut salt på ateljéns golv infängade själv en ”lapphund” och studerade figurerna i ”obebyggd terräng”.<sup>21</sup> Målningen köptes av den ryske storfursten Konstantin, något som väckte bestörtning i Sverige. Efter en insamling beställdes en replik för Nationalmuseum.

Även hos konstnärer som, liksom Cederström, målade nationella motiv aktualiseras emellanåt frågan om hudfärg. Redan i den första versionen av *Karl XII:s likfärd* hade Cederström modifierat modellernas utseende för att göra dem mer ”svenska”. Beträffande en studie till en av figurerna skriver Romdahl: ”Denna svartmuskiga modell har blott kunnat användas för ställningen och dräkten – ansiktet var omöjligt hos en karolin.”<sup>22</sup>

I Nationalmuseums version, som målades i Sverige, har landskapet och soldaterna ett annat uttryck. Som Romdahl framhållit utfördes ”denna på hemmets mark och med hjälp av den omedelbara upplevelsen av svensk folkkarakter”. Cederström arbetade nu med ”nya modeller, svenska indelta soldater och officerare”.

Romdahl jämför också hur den ”sydländska ansiktstypen” i den första versionen i den andra ersatts av ”ett huvud med troskyldig svensk uppsyn”. En annan av modellerna karakteriseras som en ”sällsynt vacker typ av en ung svensk militär, ren och allvarlig, fast och mild”.<sup>23</sup> Motivet har alltså förändrats i mer nationell riktning. Hudfärgen hos soldaterna blir tecken för etnisk skillnad men också för nationell identitet.

Konstnären Oscar Björck (1860–1929) var en svensk ”skrivbordsorientalist”. Han målade 1885–1886 det populära motivet ”Susanna och gubbarna”, som i århundraden gett konstnärer en anledning att skildra den nakna kvinnokroppen men också att iscensätta händelsen i en ”orientalisk” miljö. I Björcks version i Göteborgs konstmuseum

Fig. 19

In Nationalmuseum’s version, which was painted in Sweden, the landscape and the soldiers have a different expression. As Romdahl pointed out, this was executed ‘on Swedish soil and with the aid of the immediate experience of Swedish national character’. Cederström now worked with ‘new models, Swedish tenement soldiers and officers’.

Romdahl also compares how the ‘southern facial type’ in the first version has been replaced in the second by ‘a head with an honest Swedish facial expression’. Another of the models is characterized as an ‘exceptionally handsome type of young Swedish soldier, pure and earnest, firm and mild’.<sup>23</sup> The motif has thus been altered in a more national direction. The skin colour of the soldiers is a symbol of ethnic difference but also of national identity.

The artist Oscar Björck (1860–1929) was a Swedish armchair Orientalist. In 1885–1886, he painted the popular motif ‘Susanna and the Old Men’, which has for centuries given artists a reason to portray the nude female body, but also to stage the event in an ‘oriental’ setting. In Björck’s version in Gothenburg Museum of Art, Susanna is waited on

Fig. 20 by a maid servant while directing a frightened gaze out of the frame. For once the old men are not seen in the image.<sup>24</sup> It is mainly the carpet on the floor and the furniture in the background that connote the ‘Orient’. Contrasting Susanna’s fairer skin with the female slave’s black skin, as Björck does, was a common device among Orientalist painters. In contemporary thought around the concept of ‘race’, a hierarchy of different skin colours was often established. The white ‘race’ was considered to represent a higher evolutionary stage, with the black race at the bottom of the scale. As in Björck’s painting, a class perspective is moreover often implied. The dark women carry out the work and wait on the white women. This did not prevent the white man’s objectifying eye. The well-known literary historian Karl Warburg praises Björck’s portrayal of the two women. He was particularly fond of the ‘brown-complexioned female slave’.<sup>25</sup>

passas Susanna upp av en tjänarinna samtidigt som hon riktar en förskrämmd blick ut ur bildrummet. För ovanlighetens skull syns inte de äldre männen i bilden.<sup>24</sup> Det är främst mattan på golvet och möbeln i bakgrunden som konnoterar ”orienten”. Att som Björck gör kontrastera Susannas ljusare hud mot slavinnans svarta var ett vanligt grepp hos orientalistiska målare. I tidens tänkande kring begreppet ”ras” etablerades ofta en hierarki mellan olika hudfärger. Den vita ”rasen” ansågs representera ett högre utvecklingsstadium med den svarta längst ned på skalan. Liksom i Björcks målning impliceras dessutom ofta ett klassperspektiv. De mörka kvinnorna utför arbete och passar upp på de vita. Detta hindrade inte den vite manns objektfierande blick. Den välkände litteraturhistorikern Karl Warburg berömmar Björcks skildring av de båda kvinnorna. Särskilt förtjust var han i den ”brunhyade slafvinnan”<sup>25</sup>

Fig. 20

#### ATT SE SVART OCH BRUN HUD

Kritikerna och publiken fascinerades av hur de ”orientalistiska” motiven på ett detaljerat och trovärdigt sätt skildrade miljöerna, kläderna och redskapen. Det var heller inte ovanligt att man jämförde de etniska särdragena hos figurerna. Vitt ställdes mot brunt eller svart. När Julius Kronbergs (1850–1921) jättemålning, *Kleopatras död* (1883) visades var det särskilt målningens koloristiska verkan som väckte härförelse. Kronberg skildrar det ögonblick när den egyptiska drottningen sträcker sig efter den orm, varsbett skall döda henne. En av hennes tjänarinnor, Ira, ligger redan död i bildens förgrund, medan en annan, Charmiana, i en gest av förtvivlan håller sig om huvudet.

De nakna kvinnokropparna hade naturligtvis en erotisk potential. En kritiker påpekar att Kronberg ”frässar i nakna former, eggar vår sinnlighet”<sup>26</sup> Andra kritiker uppmärksammar att de tre figurerna hade olika hudfärg. Kleopatra är vit, Ira brun och Charmiana svart. Liksom hos Zorn njuter den manliga blicken av hud i olika färger.

Hur beskrev då kritikerna de olika hudfäraterna i Kronbergs målning? Den välkände kritikern Georg Nordensvan, som umgicks med

Fig. 52

---

#### SEEING BLACK AND BROWN SKIN

The critics and the public were fascinated by how the ‘Orientalist’ motifs depicted milieux, clothing and implements in a detailed and credible way. Neither was it unusual to compare the ethnic characteristics of the figures. White was contrasted with brown or black. When Julius Kronberg’s (1850–1921) huge painting *Cleopatra’s Death* (1883) was exhibited, its colouristic impact in particular aroused delight. Kronberg depicts the moment when the Egyptian queen reaches for the serpent whose bite will kill her. One of her maid servants, Iras, already lies dead in the foreground while another, Charmian, holds her head in a gesture of despair.

The nude female bodies naturally had erotic potential. One critic points out that Kronberg ‘revels in nude forms, stimulates our sensuality’<sup>26</sup> Other critics observe that the three figures had a different skin colour. Cleopatra is white, Iras brown and Charmian black. As for Zorn, the male eye enjoys skin of different colours.

How then did the critics describe the different skin colours in Kronberg’s painting? The well-known critic Georg Nordensvan, who mixed with the young radical artists of the period, writes that the queen appeared ‘pale’ compared with Iras, whose skin he described as ‘brownish yellow’. Charmian’s ‘blackish brown’ skin was the one that had the strongest effect and stood out against the ‘cold metallic’ colours around the figures.<sup>27</sup> The critic Claës Lundin also points to the contrast between the one maid servant’s ‘dark African skin colour’ and the queen’s ‘pale, Grecian complexion’<sup>28</sup>

The critics show few traces of the period’s hierarchical ‘racial’ thinking. Rather, it is the aesthetic effect of the different skin colours that catches their attention. Julius Kronberg was well-known as a distinguished colourist and it was perhaps such qualities that the critics had in their frame of reference when encountering his works. They expected colouristic effects and found what they were looking for in the different skin colours.

The critics’ use of words such as ‘marble-like’ and ‘Grecian’ may also have led the contemporary reader’s thoughts in a different direction. 1821–9, a Greek war of liberation was in progress to gain independence from the Ottoman Empire, which had been in power in the region for hundreds of years. In the West, and especially in contemporary art

tidens unga radikala konstnärer, skriver att drottningen framstod som ”blek” i förhållande till Ira, vars hud han beskrev som ”brungul”. Charmianas ”svartbruna” hud var den som hade den starkaste effekten och stod ut mot de ”metallkalla” färgerna runt figurerna.<sup>27</sup> Även kritikern Claës Lundin pekar på kontrasten mellan den ena tjänarinnans ”mörka afrikanska hudfärg” och drottningens ”grekiska, ljusa hy”.<sup>28</sup>

Det finns hos kritikerna få spår av tidens hierarkiska rastänkande. Snarare är det de olika hudfärgernas estetiska verkan som fångar deras uppmärksamhet. Julius Kronberg var känd som en framstående kolorist och kanske var det just sådana egenskaper som kritikerna hade i sin förståelsehorisont när de mötte hans verk. De väntade sig koloristiska effekter och fann vad de sökte i de olika hudfärgerna.

Kritikernas användning av ord som ”marmorlik” och ”grekiska” kan även ha lett den samtida läsarens tankar åt ett annat håll. 1821–1829 pågick ett grekiskt befrielsekrig som syftade till självständighet visavi det osmanska riket, som haft makten i området under hundratals år. I västerlandet, och inte minst inom den samtida konstteorin, började Grekland vid denna tid att uppfattas som civilisationens vagga och man ställde sig mangrant på grekernas sida i krigshändelserna (jämför Jeff Werners artikel i detta nummer av *Skiascope*, s. 58–68). Hos den informerade betraktaren och läsaren kan de olika hudfärgerna ha väckt tankar om ”rasernas” olika värde men också erinrat om den kamp mellan olika civilisationer.

Bland de motiv som hade framgångar i tidens konstliv märks slavförsäljningar. Vittnesmålen är många om hur människor visades upp och såldes på gatan. Hugo Birger såg hur ”de svarta flickorna blev kalfatrade, alldeles som på hästmarknader. Tänderna räknas och musklerna prövas. Ett gott st. negress kan stiga upp till 300 fr.”<sup>29</sup>

Den franske konstnären Jean-Léon Gérôme (1824–1904) har i en berömd målning skildrat hur en naken kvinnlig slav undersöks inför en transaktion. Liksom i Birgers vittnesmål drar sig spekulanten inte för att även undersöka kvinnans tänder. Motivet gav konstnärerna ytterligare förevändningar att skildra naken kvinnlig hud. I svensk konst utförde Frans Wilhelm Odelmark (1849–1937) en lång serie målningar där nakna kvinnor vistas i ”orientaliska” miljöer. En del av dessa tycks skildra försäljningar av slavar. Odelmark hade besökt såväl Alhambra som Egypten. Hans metod bestod i att mot en

Fig. 21

theory, Greece was beginning at that time to be regarded as the cradle of civilization and one and all took the Greeks' side in the war (compare Jeff Werner's article in this issue of *Skiascope*, p. 59–69). For the informed viewer and reader, the different skin colours may have aroused thoughts about the different value 'of the races' but also reminded them of the struggle between different civilizations.

Slave sales are among the successful motifs in the art world of the period. There are many testimonies of how people were displayed and sold on the street. Hugo Birger saw how 'the black girls were scrutinized, just like at horse markets. Their teeth are counted and muscles tested. A good example of a Negress can fetch 300 French francs'.<sup>29</sup>

The French artist Jean-Léon Gérôme (1824–1904) has depicted in a famous painting how a naked female slave is examined prior to a transaction. As in Birger's testimony, the prospective purchaser does not hesitate to examine the woman's teeth. The motif gave artists further pretexts to portray naked female skin. In Swedish art, Frans Wilhelm Odelmark (1849–1937) executed a long series of paintings in which nude women are shown in 'oriental' milieux. Some of these seem to depict slave sales. Odelmark had visited both the Alhambra and Egypt. His method consisted of peopling a credible depiction of the Alhambra's famous architecture with nude women and other figures. The result is a mix of authenticity and fantasy, something that is characteristic of many Western artists' depictions of the 'Orient'.

This type of painting offers the Western man two dissimilar viewpoints. He could express his dissociation from this barbarism, which was unknown in the West, while examining the women's young bodies with a pleasurable and erotically coloured eye.<sup>30</sup> The many versions that Odelmark painted of this motif bear witness to great demand from Swedish art purchasers.

#### CONCEALING AND REVEALING THE SKIN

Women's veils play a central role in the Orientalist discourse. This garment could conceal the face but also be transparent and, of course, possible to draw aside. Artists were not slow to exploit these themes.

trovärdig skildring av Alhambras berömda arkitektur befolka denna med nakna kvinnor och andra figurer. Resultatet blir en blandning av autenticitet och fantasi, något som är kännetecknande för många västerländska konstnärers skildringar från ”Orienten”.

Detta slags målningar erbjuder den västerländske mannen två olikartade betraktarpositioner. Han kunde ge uttryck för sitt avståndstagande från detta barbari som var okänt i västerlandet, samtidigt som han med en lustfylld och erotiskt färgad blick granskade kvinnornas unga kroppar.<sup>30</sup> De många versioner som Odelmark målade av detta motiv vittnar om en stor efterfrågan från svenska konstköpare.

#### ATT DÖLJA OCH BLOTTA HUDEN

I den orientalistisk diskursen spelar kvinnornas slöjor en central roll. Detta klädesplagg kunde dölja ansiktet men också vara transparent och förstås möjlig att föra åt sidan. Denna tematik var konstnärerna inte sena att utnyttja.

Slöjan kunde fungera som ett tecken för den muslimska kvinnan men även för ”orienten” som helhet. Genom att ta av den muslimska kvinnan slöjan ”avslöjades” också hemligheten om ”Orienten” och dess mystik försvann. Den italienske konstnären Giovanni Costas (1826–1903) målning *Odalisk* återgavs 1886 som xylografi i *Ny Illustrerad Tidning*. En ung kvinna lyfter själv på sin slöja och med en inbjudande gest tycks hon bjuda in betraktaren att ta del av hennes vackra ansikte. Att kvinnan själv blottar sitt ansikte kan också sägas innebära att ”orienten” självmant ger upp sin mystik.

De svenska konstnärerna fascinerades av de täckta kvinnorna de mötte. Anders Zorn hade redan i Sverige uppmärksammat de bildmässiga utmaningar som ett beslöjat ansikte gav upphov till. Akvarellen *I sorg* (1880, Nationalmuseum), i vilken han skildra en ung kvinnas ansikte under en tunn slöja blev något av ett första genombrott för konstnären.

Under sina resor återkom Zorn gång på gång till slöjmotivet. I den berömda akvarellen *I Algiers hamn* låter han de två kvinnornas

The veil could act as a symbol of the Muslim woman but also of the ‘Orient’ as a whole. By removing the Muslim woman’s veil, the secret of the ‘Orient’ was also ‘revealed’ and its mystique disappeared. The Italian artist Giovanni Costa’s (1826–1903) painting *A Turkish Odalisque* was reproduced in 1886 as xylography in *Ny Illustrerad Tidning*. A young woman lifts her veil and with an alluring gesture seems to invite the viewer to look at her beautiful face. The fact that the woman herself uncovers her face may also be said to imply that the ‘Orient’ is abandoning its mystique of its own accord.

Swedish artists were fascinated by the covered women they met. Anders Zorn had earlier in Sweden observed the pictorial challenges presented by a veiled face. The watercolour *In Mourning* (1880, Nationalmuseum), in which he depicts a young woman’s face under a thin veil, was something of a breakthrough for the artist.

During his travels, Zorn returned again and again to the veil motif. In his famous watercolour *In the Harbour of Algiers*, he lets the different degree of veiling of the two women signal the Westerner’s and the native population’s relationship to showing the face. The woman in front draws her veil aside uncovering her face. The other woman instead takes a frightened glance from behind her veil at a man approaching in a boat. The viewer is thus offered a position in which the usually veiled face of an ‘oriental’ woman is uncovered. At the same time, by looking at the other woman he can be appalled by the practice of veiling.

#### UNDERSTANDING THE ‘ORIENT’

Among the Swedish artists who visited these countries in the 19<sup>th</sup> century, Ivan Aguéli (1869–1917) was the one with the most knowledge of the region’s languages and culture. He had read the Koran early on at the National Library of Sweden in Stockholm. In France in 1893, he abandoned painting at times to study oriental religions and languages.

As a consequence of this interest, Aguéli travelled to Egypt in 1894, where he liked to choose palm groves and urban buildings as motifs. In a painting in Gothenburg Museum of Art, which may have been executed

olika grad av beslöjning signalera västerlänningens respektive den inhemska befolkningens förhållande till att visa ansiktet. Den främre Fig. 22 kvinnan för slöjan åt sidan och blottar därmed sitt ansikte. Den andra kvinnan kastar istället under sin slöja en förskrämd blick på en man som närmar sig i båt. Betraktaren erbjuds härigenom en position där det vanligtvis beslöjade ansiktet hos en ”orientalisk” kvinna avtäcks. Samtidigt kan han genom att betrakta den andra kvinnan förfäras över sedvänjan med slöjor.

## FÖRSTÄELSE

Bland de svenska konstnärer som besökte dessa länder under 1800-talet var Ivan Aguéli (1869–1917) den som ägde störst kunskaper om områdets språk och kultur. På Kungliga Biblioteket i Stockholm hade han tidigt läst Koranen. I Frankrike 1893 övergav han tidvis måleriet för studier i orientaliska religioner och språk.

Som enkonsekvens av detta intresse reste Aguéli 1894 till Egypten. Där valde han gärna palmlundar och stadsbebyggelsen som motiv. I en målning i Göteborgs konstmuseum, som kanske tillkommit i Egypten, har han skildrat en palmskog. Med en expressiv penselföring skänker Aguéli dramatik åt den främmande växtligheten. Han var särskilt intresserad av de främmande motivens former. I ett brev skriver han: ”Arkitektur, gatuliv, pyramiderna och öknen äro de bästa lärarna man kan ha vis å vis målning.”<sup>31</sup>

Aguéli fortsatte sina studier i religion och konverterade så småningom till islam. Han tog sig namnet Abdul-Hadi, som betyder vägledarens tjänare. Tillsammans med en italienare startade han tidningen *Il Convito* för att stärka förbindelserna mellan Italien och den muslimska världen samt propagera för islam.

Det är inte lätt att veta vad som främst lockade Aguéli till Egypten. Hans biograf Axel Gauffin upprättar en lång lista på tänkbara motiv: ”mystik och sensualism, desillusion och skaparhunger, livsleda och livsluft, känslan av den europeiska kulturens bankrott och begäret att söka sig till Österlandets alltjämt porlande källflöden”.<sup>32</sup>

Fig. 22

Fig. 23 in Egypt, he has depicted a palm grove. With expressive brushwork, Aguéli lends drama to the foreign vegetation. He was particularly interested in the forms of the foreign motifs. In a letter he writes: ‘Architecture, street life, the pyramids and the desert are the best teachers one can have with respect to painting’.<sup>31</sup>

Aguéli continued his religious studies and eventually converted to Islam. He took the name Abdul-Hadi, which means the guide’s servant. Together with an Italian, he started the newspaper *Il Convito* to strengthen relations between Italy and the Muslim world and to make propaganda for Islam.

It is not easy to know what mainly attracted Aguéli to Egypt. His biographer Axel Gauffin makes a long list of possible reasons: ‘mystique and sensualism, disillusion and creative hunger, weariness of life and need for breathing space, a sense of the bankruptcy of European culture and a desire to seek the East’s still murmuring sources’.<sup>32</sup>

With his simplified idiom, Aguéli’s images probably only had a small impact on the Swedish construct of the ‘Orient’, but in a tolerant and positive direction.

Artists of other nationalities also showed a broader and more genuine interest in the region. The French artist Etienne Dinet (1861–1929), who also converted to Islam, depicts a group of Arab professional mourners in a painting in Gothenburg Museum of Art from 1896. The women are close to the picture plane, against a neutral background, contributing to close contact with the viewer. With open mouths, the women put their hands to their face. Their expressions and body language imply despair but also sympathy. The Western eye coloured by imperialism seems absent in Dinet’s painting.

Works from the ‘Orient’ by Swedish painters and photographers contributed to thinking, which represents Western thought as superior in dichotomies. Such images could in some cases also act as arguments for imperialism and colonialism. That is not to say that all images should be seen as imperialistically coloured statements. There are also paintings by artists such as Jerichau Baumann, Aguéli, and Dinet, which indicate an unprejudiced, curious Western eye.

Med sitt förenklade formspråk torde Aguélis bilder endast i ringa grad ha påverkat den svenska konstruktionen av ”Orienten”. I den mån så har skett torde de ha verkat i tolerant och positiv riktning.

Även konstnärer av andra nationaliteter visade ett bredare och mer genuint intresse för området. Den franske konstnären Etienne Dinet (1861–1929), som också konverterade till islam, avbildar i en målning i Göteborgs konstmuseum från 1896 en grupp arabiska gråterskor. Kvinnorna befinner sig nära bildytan, mot en neutral bakgrund, vilket bidrar till en nära kontakt med betraktaren. Med öppna munnar för kvinnorna sin händer mot ansiktet. Miner och kroppsspråk konnoterar förtvivlan men också medkänsla. Den västerländska, av imperialismen färgade blicken, tycks i Dinets målning långt borta.

Svenska målares och fotografiers verk från ”Orienten” bidrog till ett tänkande som i dikotomier representerar västerlandets som överlägset. Sådana bilder kunde i vissa fall också fungera som argument för imperialism och kolonialism. Därmed inte sagt att samtliga bilder bör ses som imperialistiskt färgade utsagor. Det finns också målningar av exempelvis Jerichau Baumann, Aguéli eller Dinet, som vittnar om en fördomsfri och nyfiken västerländsk blick.

Fig. 18

---

NOTES

1. Caren Kaplan, *Questions of Travel: Postmodern Discourses and Displacement*, Durham 2000, p. 5.
2. Tomas Björk, *Bilden av ”Orienten”: Exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Stockholm 2011, pp. 379–392.
3. Egon Lundgren, *En målares anteckningar II*, Stockholm 1874, pp. 9–10.
4. Birgitta Sandström, *Zorn och Orienten*, Mora 2000, p. 10.
5. Anders Zorn, *Självbiografiska anteckningar*, published and annotated by Hans Henrik Brummer, Stockholm 1982, p. 29.
6. Zorn 1982, p. 45.
7. Sixten Strömbom, *Hugo Birger: En levnadsteckning*, Stockholm 1947, p. 181.
8. Sandström 2000, p. 22.
9. Linda Nochlin, ‘The Imaginary Orient’, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London 1991, p. 36.
10. *Ny Illustrerad Tidning* 1865, p. 251.
11. Egon Lundgren, *En målares anteckningar I*, Stockholm 1873, p. 12.
12. Henric Ankarcrona, ‘Minnen från två fälttag i Afrika 1859–1860: Ur efterlämnade anteckningar’, *Ord och Bild* 1917, pp. 305–315.
13. Ankarcrona 1917, pp. 307–308.
14. Carl Rupert Nyblom, ‘Den skandinaviska konstexpositionen i Stockholm 1855. Af L. Dietrichson, Sthlm 1866’, *Svensk Litteraturtidskrift* 1866, p. 340.
15. Björk 2011, passim.
16. Claes Adolf Adelsköld, *Utdrag ur mitt dagsverks- och pro diverse-konto autobiografiska anteckningar m.m. lefnadsminnen*, Stockholm 1901, p. 147.
17. Nochlin 1991, p. 36.
18. Nochlin 1991, pp. 35–37.
19. Sixten Strömbom, *Hugo Birger: En levnadsteckning*, Stockholm 1947, p. 175.
20. Strömbom 1947, p. 291.
21. Gustaf Cederström, *Minnen*, Stockholm 1913, pp. 146–148.
22. Axel L Romdahl, *Gustaf Cederström*, Malmö 1948, unnumbered image appendix.
23. Romdahl 1948, unnumbered image appendix.
24. This fact has given rise to doubt as to whether the motif really is Susanna and the old men.
25. Karl Warburg, ‘Från årets konstverld’, *Svea* 1887, p. 142.
26. D.F., ‘Sveriges unga konstnärer’, *Polstiernan* 1885, p. 142.
27. Georg Nordensvan, ‘Hvad en målare skulle säga om Kleopatra’, *Ny Illustrerad Tidning* 1883, p. 365.
28. C.L., ‘Julius Kronberg’, *Nornan* 1884, p. 125.
29. Strömbom 1947, p. 182.
30. Nochlin 1991, p. 45.
31. Viveca Wessel, *Ivan Aguéli: Porträtt av en rymd*, Stockholm 1990, p. 17.
32. Axel Gauffin, *Ivan Aguéli: Människan – mystikern – målaren*, part 1, Stockholm 1948, p. 183.

## NOTER

1. Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses and Displacement*, Durham 2000, s. 5.
2. Tomas Björk, *Bilden av "orienten". Exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Stockholm 2011, s. 379–392.
3. Egon Lundgren, *En målares anteckningar II*, Stockholm 1874, s. 9–10.
4. Birgitta Sandström, *Zorn och orienten*, Mora 2000, s. 10.
5. Anders Zorn, *Självbiografiska anteckningar*, utgivna och kommenterade av Hans Henrik Brummer, Stockholm 1982, s. 29.
6. Zorn 1982, s. 45.
7. Sixten Strömbom, *Hugo Birger. En levnadsteckning*, Stockholm 1947, s. 181.
8. Sandström 2000, s. 22.
9. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London 1991, s. 36.
10. *Ny Illustrerad Tidning* 1865, s. 251.
11. Egon undgren, *En målares anteckningar I*, Stockholm 1873, s. 12.
12. Henric Ankarcrona, "Minnen från två fälttåg i Afrika 1859–1860. Ur efterlämnade anteckningar", *Ord och Bild* 1917, s. 305–315.
13. Ankarcrona 1917, s. 307–308.
14. Carl Rupert Nyblom, "Den skandinaviska konstexpositionen i Stockholm 1855. AfL. Dietrichson, Sthlm 1866", *Svensk Litteraturtidskrift* 1866, s. 340.
15. Björk 2011, passim.
16. Claes Adolf Adelsköld, *Utdrag ur mitt dagsverks- och pro diverse-konto autobiografiska anteckningar m.m. lefnadsminnen*, Stockholm 1901, s. 147.
17. Nochlin 1991, s. 36.
18. Nochlin 1991, s. 35–37.
19. Sixten Strömbom, *Hugo Birger. En levnadsteckning*, Stockholm 1947, s. 175.
20. Strömbom 1947, s. 291.
21. Gustaf Cederström *Minnen*, Stockholm 1913, s. 146–148.
22. Axel L Romdahl, *Gustaf Cederström*, Malmö 1948, opag. bildbilaga.
23. Romdahl 1948, opag bildbilaga.
24. Detta faktum har gett upphov till tvekan ifall motivet verkligen är Susanna och gubbarna.
25. Karl Warburg, "Från årets konstverld", *Svea* 1887, s. 142.
26. D.F., "Sveriges unga konstnärer", *Polstjernan* 1885, s. 142.
27. Georg Nordensvan, "Hvad en målare skulle säga om Kleopatra", *Ny Illustrerad Tidning* 1883, s. 365.
28. C.L., "Julius Kronberg", *Nornan* 1884, s. 125.
29. Strömbom 1945, s. 182.
30. Nochlin 1991, s. 45.
31. Viveca Wessel, *Ivan Aguéli. Porträtt av en rymd*, Stockholm 1990, s. 17.
32. Axel Gauffin, *Ivan Aguéli. Människan – mystikern – målaren*, del 1, Stockholm 1948, s. 183.