



Konsthistorien, som den presenteras i översöksverk och museihängningar, uppfattades länge som ett självklart urval av de främsta och mest förebildliga konstverken. Under senare decennier har inte bara frågan om vilka konstnärer och konstverk som ska inkluderas, utan också själva den konsthistoriska berättelsen utmanats. *Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning* undersöker kanoniseringssprocesser i svensk konsthistoria med utgångspunkt i Göteborgs konstmuseums och Norrköpings Konstmuseums samlingar och historia. Med nedslag i några belysande exempel diskuteras svensk konsthistorisk kanon och dess gränser. Till dessa exemplen hör en konstsamlare och mecenat, två inflytelserika museichefer, en Düsseldorfmålare, naivismens och det traditionella figurativa måleriets ställning i modernismen. Studierna erbjuder skiftande perspektiv på svensk kanon och museernas roll i skapandet och upprätthållandet av densamma.

Art history, as presented in encyclopaedic works and museum displays, was long regarded as a self-evident selection of the pre-eminent and most outstanding works of art. In recent decades, not only the question of which artists and works should be included, but the very concept of the art historical narrative have been called into question. *The Canon: Perspectives on Swedish Art Historiography* investigates the canonization process in Swedish art history with a focus on the collections and history of the Gothenburg Museum of Art and Norrköpings Konstmuseum. The study relies on various illuminating examples to discuss the Swedish art historical canon and its parameters. These include an art collector and a donor, two influential museum directors, a Düsseldorf painter and the position of naïvism and traditional figurative painting within modernism. These separated studies provide a range of perspectives on the Swedish canon and the role of museums in the creation and maintenance of the same.



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.

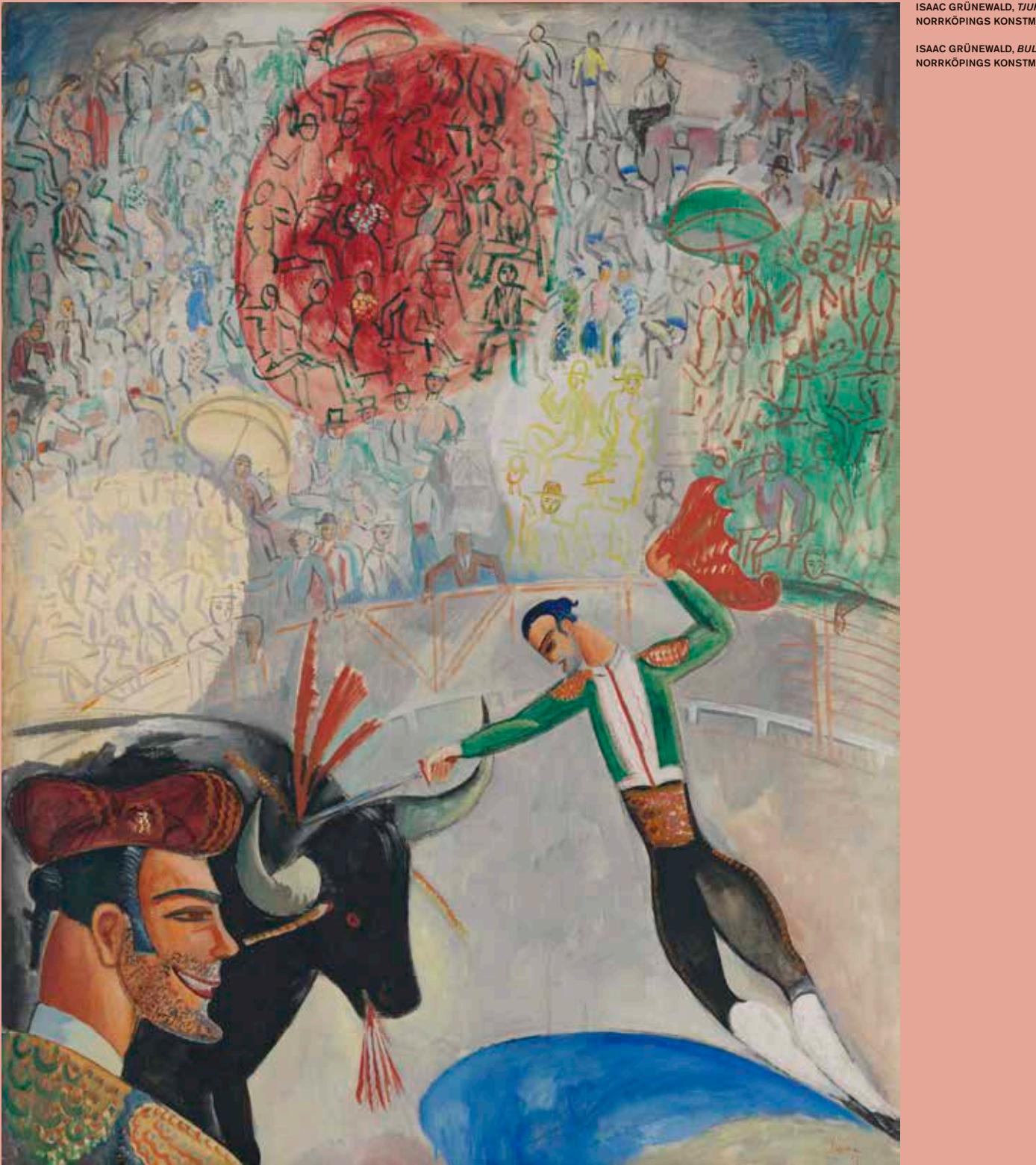
Skiascopet blev aldrig någon succé. Det blev kanske obsolet genom att en glesare hängningsideologi vann mark under mellankrigstiden. Ändå kan nog många museibesökare känna igen sig i det som Gilman beskriver som ett av museiväsendets grundproblem: den museitrottethet som infinner sig redan efter ett par salar. Redan vid sekelskifftet 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 TENTH ISSUE OF Skiascope
GOTHEBORG 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 *Skiasope* 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.





Kanon
Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning

The Canon
Perspectives on Swedish Art Historiography

10

Föregående sida / Previous page:

Göteborgs konstmuseum sommaren 1923, FOTO: BRUCE FOTO, Göteborgs konstmuseums fotoarkiv.

Gothenburg Museum of Art, in the summer of 1923, PHOTO: BRUCE FOTO, photo archive of the Gothenburg Museum of Art.

ISBN
978-91-984601-5-5

Skriftserien startades genom medel från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur. Detta nummer ges ut med stöd av Gunvor och Josef Anérs stiftelse, Herbert & Karin Jacobsons Stiftelse, Kungliga Patriotiska Sällskapet, Stiftelsen Anna Ahrenbergs fond för vetenskapliga m.fl. ändamål, Stiftelsen Fru Mary von Sydows, född Wijk, donationsfond och Åke Wibergs Stiftelse.

The publication series was started with funds from the Sten A. Olsson Foundation for Research and Culture. This issue is published with the support of the Gunvor and Josef Anér Foundation, the Herbert & Karin Jacobsons Foundation, the Royal Patriotic Society, the Anna Ahrenberg Foundation for scientific and other purposes, Fru Mary von Sydows, née Wijk, Foundation and Åke Wiberg Foundation.

Redaktörer/editors
Kristoffer Arvidsson & Martin Sundberg

Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

Design: Plaquette
Tryck/Printing: Lenanders, Kalmar
Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art
Göteborg/Gothenburg 2021

Författare/authors
**Kristoffer Arvidsson, Per Dahlström,
Alexandra Herlitz, Tintin Hodén, Patrik Steorn,
Martin Sundberg**



Innehåll

PATRIK STEORN	
FÖRORD	8
KRISTOFFER ARVIDSSON	
INLEDNING	18
PER DAHLSTRÖM	
AMALIA LINDEGREN	
UT UR KONSTHISTORIEN OCH TILLBAKA	82
ALEXANDRA HERLITZ	
KLIVET IN I KONSTHISTORIEN	
PONTUS OCH GÖTHILDA FÜRSTENBERGS GÄRNING	
FÖR KONSTENS GOTEBORG	140
KRISTOFFER ARVIDSSON	
DET LEVANDE OCH ÄKTA	
AXEL L. ROMDAHL SOM KONSTHISTORIKER	200
MARTIN SUNDBERG	
ATT SKRIVA FRAM EN SAMLING	
ARON BORELIUS SOM MUSEIMAN OCH KRITIKER UNDER ÅREN	
VID NORRKÖPINGS MUSEUM	272
TINTIN HODÉN	
EN GENUINT SVENSK KONST	
NAIVISMENS ROLL I SVENSK KONSTHISTORIA	334
KRISTOFFER ARVIDSSON	
VID SIDAN AV MODERNISMEN	
TRADITIONELLT FIGURATIVT MÅLERI I SVENSK KONSTHISTORISK KANON	
ÖVER 1900-TALET: EXEMPLET PETER DAHL	392

Table of Contents

PATRIK STEORN	
FOREWORD	9
KRISTOFFER ARVIDSSON	
INTRODUCTION	19
PER DAHLSTRÖM	
AMALIA LINDEGREN	
OUT OF ART HISTORY AND BACK AGAIN	83
ALEXANDRA HERLITZ	
STRIDING INTO ART HISTORY	
PONTUS AND GÖTHILDA FÜRSTENBERGS' CONTRIBUTIONS	
TO ART IN GOTHEBORG	141
KRISTOFFER ARVIDSSON	
THE LIVELY AND AUTHENTIC	
AXEL L. ROMDAHL AS ART HISTORIAN	201
MARTIN SUNDBERG	
WRITING A COLLECTION	
ARON BORELIUS, MUSEUM DIRECTOR AND CRITIC, AND HIS TIME	
AT NORRKÖPINGS MUSEUM	273
TINTIN HODÉN	
A GENUINELY SWEDISH ART	
THE ROLE OF NAÏVISM IN SWEDISH ART HISTORY	335
KRISTOFFER ARVIDSSON	
ON THE SIDELINES OF MODERNISM	
TRADITIONAL FIGURATIVE PAINTING IN THE SWEDISH ART HISTORICAL CANON	
IN THE TWENTIETH CENTURY: THE EXAMPLE OF PETER DAHL	393

Konsthistoria finns på många platser, även vid sidan av de bildrika översiktsverken med ett urval av allt från grottmålningar till samtidskonst. Konsthistorien skrivs inte bara i böcker, den formas i en ständig växelverkan med museisamlingar, utställningar, forskning, kritik och även i vidare förmedling genom filmer, biografier och populärkultur. Det är en pågående process, även om takten kan variera. Konstnärskap och konstverk omvärderas och vissa försvinner ut i marginalerna medan andra dammas av och seglar upp som nya favoriter. Förståelsen för att berättelsen om den allmänna konsthistorien är i konstant omvandling bättar för insikten att det finns möjligheter att aktivt förändra den uppsättning av verk och konstnärskap som inkluderas och exkluderas. Med nya kunskaper och perspektiv förändras berättelserna och konsthistorien kan följa med i samtiden.

Forskningsprojektet *Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning* är utgångspunkt för detta nummer av *Skiascope*. Kanoniseringens processer och hur de har sett ut inom svensk konsthistoria har undersökts med fokus på samlingar och historia från 1800- och 1900-talen på Göteborgs konstmuseum och Norrköpings Konstmuseum. Båda museerna har betydande samlingar från perioden men som endast delvis inkluderats i den svenska konstens övergripande historieskrivning. Materialet bidrar med nya perspektiv och fördjupad kunskap om svensk konsthistorisk kanon och lyfter fram museernas roll som spelplats för dess gränsdragningar. Varmt tack till projektets deltagare och skribenter: fil.dr Kristoffer Arvidsson, forskningsledare Göteborgs konstmuseum, fil.dr Per Dahlström, intendent Göteborgs konstmuseum, fil.dr Alexandra Herlitz, universitetslektor Göteborgs universitet, fil.dr Tintin Hodén, Linköpings universitet, fil.dr Martin Sundberg, intendent Norrköpings Konstmuseum.

Vid sidan av denna digra utgåva av *Skiascope* kommer forskningen att presenteras för publiken även i andra format. Både Göteborgs

Art history is found in many places, even outside the richly illustrated overviews with a selection of works ranging from cave paintings to contemporary art. Art history is written not only in books, it is shaped in an ongoing interaction between museum collections, exhibitions, criticism and, in mediated form, through films, biographies and popular culture as well. It is an ongoing process, even if the tempo varies. Artists and artworks are re-evaluated; some are banished to the margins, while others are dusted off and elevated to the status of new favourites. The realization that the narrative of general art history is everchanging also leads us to the insight that it is possible to actively influence the group of works and artists that are included and excluded. With new knowledge and perspectives, narratives change, and art history can keep up with the changing times.

The research project *Canon: Perspectives on Swedish Art Historiography* is the point of departure for this issue of *Skiascope*. Processes of canonization in general, and specifically in the Swedish context, have been studied with a focus on collections and history of the nineteenth and twentieth centuries at the Gothenburg Museum of Art and Norrköpings Konstmuseum. Both museums have major collections from this period, which, however, have only been partly included in the writing of the broader narrative of Swedish art history. The material contributes new perspectives and in-depth knowledge about the canon in Swedish art history and emphasizes the role played by museums as an arena for the drawing of its boundaries. Our warm gratitude extends to the project's researchers and participants: Ph.D. Kristoffer Arvidsson, Head of Research at the Gothenburg Museum of Art, Ph.D. Per Dahlström, Curator at the Gothenburg Museum of Art, Ph.D. Alexandra Herlitz, Senior lecturer at the University of Gothenburg, Ph.D. Tintin Hodén, University of Linköping and Ph.D. Martin Sundberg, Curator at Norrköpings Konstmuseum.

In addition to this comprehensive volume of *Skiascope*, the research project will also be presented to the public in other formats. Both the Gothenburg Museum of Art and Norrköpings Konstmuseum have plans for exhibitions that highlight perspectives and questions concerning canon in relation to the museums' respective collections. Furthermore,

konstmuseum och Norrköpings Konstmuseum planerar för utställningar som tar upp perspektiv och frågor kring kanon i relation till respektive museums egna samlingar. Dessutom ordnas ett gemensamt symposium på Göteborgs konstmuseum under våren 2021.

Ett särskilt tack till Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur vars donation möjliggjorde tillkomsten av skriftserien *Skiascope*. Detta nummer ges ut med generöst stöd från Gunvor och Josef Anérs stiftelse, Herbert & Karin Jacobsons Stiftelse, Kungliga Patriotiska Sällskapet, Stiftelsen Anna Ahrenbergs fond för vetenskapliga m.fl. ändamål, Stiftelsen Fru Mary von Sydows, född Wijk, donationsfond och Åke Wibergs Stiftelse.

11

a joint symposium will be held at the Gothenburg Museum of Art in the spring of 2021.

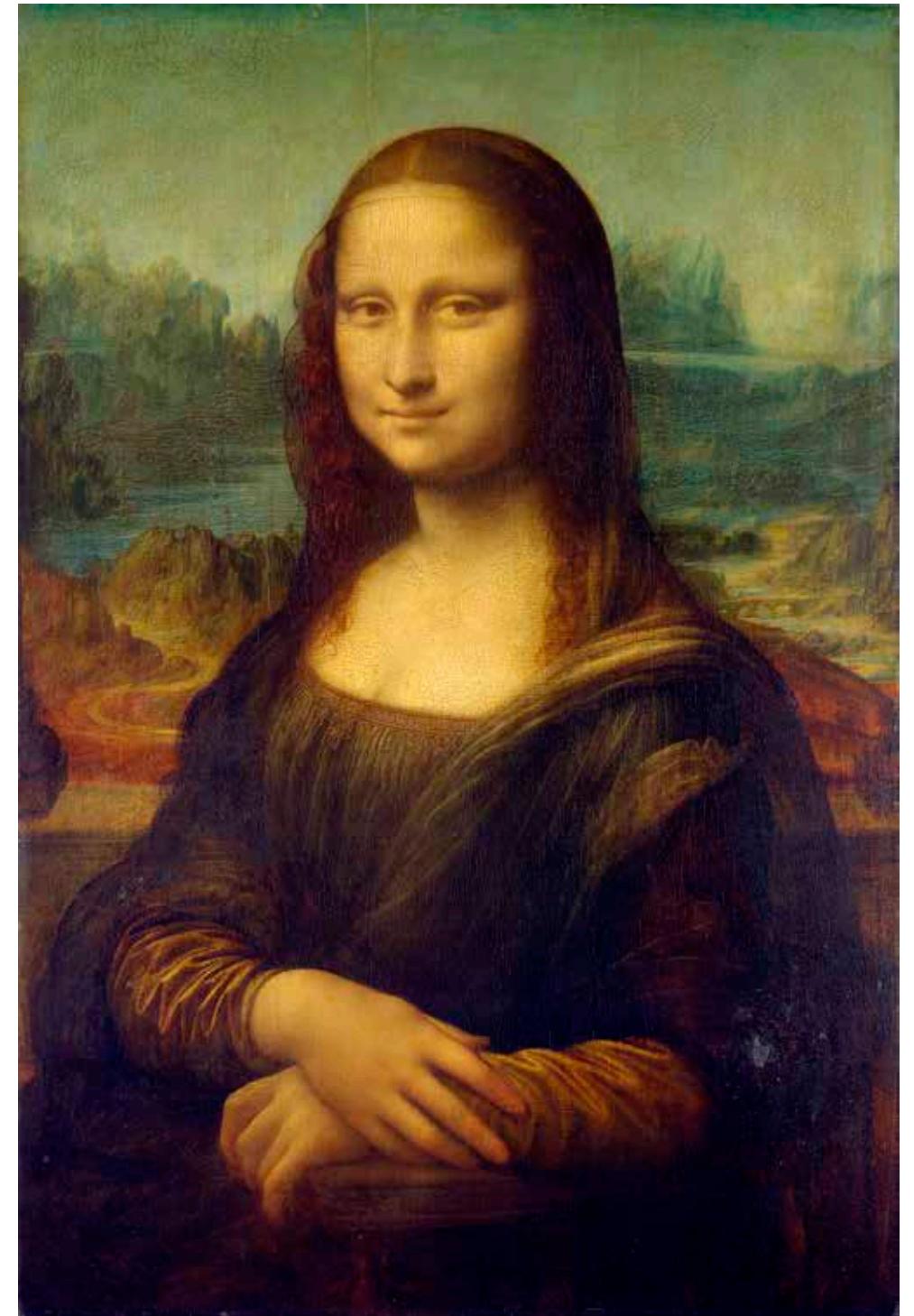
Special thanks to the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture, which has supported the creation of the publication series *Skiascope*. This issue has been produced with the generous support of the Gunvor and Josef Anér Foundation, the Herbert & Karin Jacobson Foundation, the Royal Patriotic Society, the Anna Ahrenberg Foundation for among others Scientific Purposes, the Mrs Mary von Sydow, née Wijk, Foundation Donation Fund, and the Åke Wiberg Foundation.

PATRIK STEORN
MUSEICHEF, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

PATRIK STEORN
MUSEUM DIRECTOR, GOTHENBURG MUSEUM OF ART

TRANSLATED FROM SWEDISH BY JOHANNES NORDHOLM

Fig. 1



Leonardo da Vinci, italiensk 1452–1519, *Mona Lisa*, 1503–1506/1517, olja på pannå, 77 x 53 cm, Louvren, Paris, FOTO: WIKIMEDIA COMMONS.

Leonardo da Vinci, Italian 1452–1519, *Mona Lisa*, 1503–1506/1517, oil on panel, 77 x 53 cm, the Louvre, Paris, PHOTO: WIKIMEDIA COMMONS.

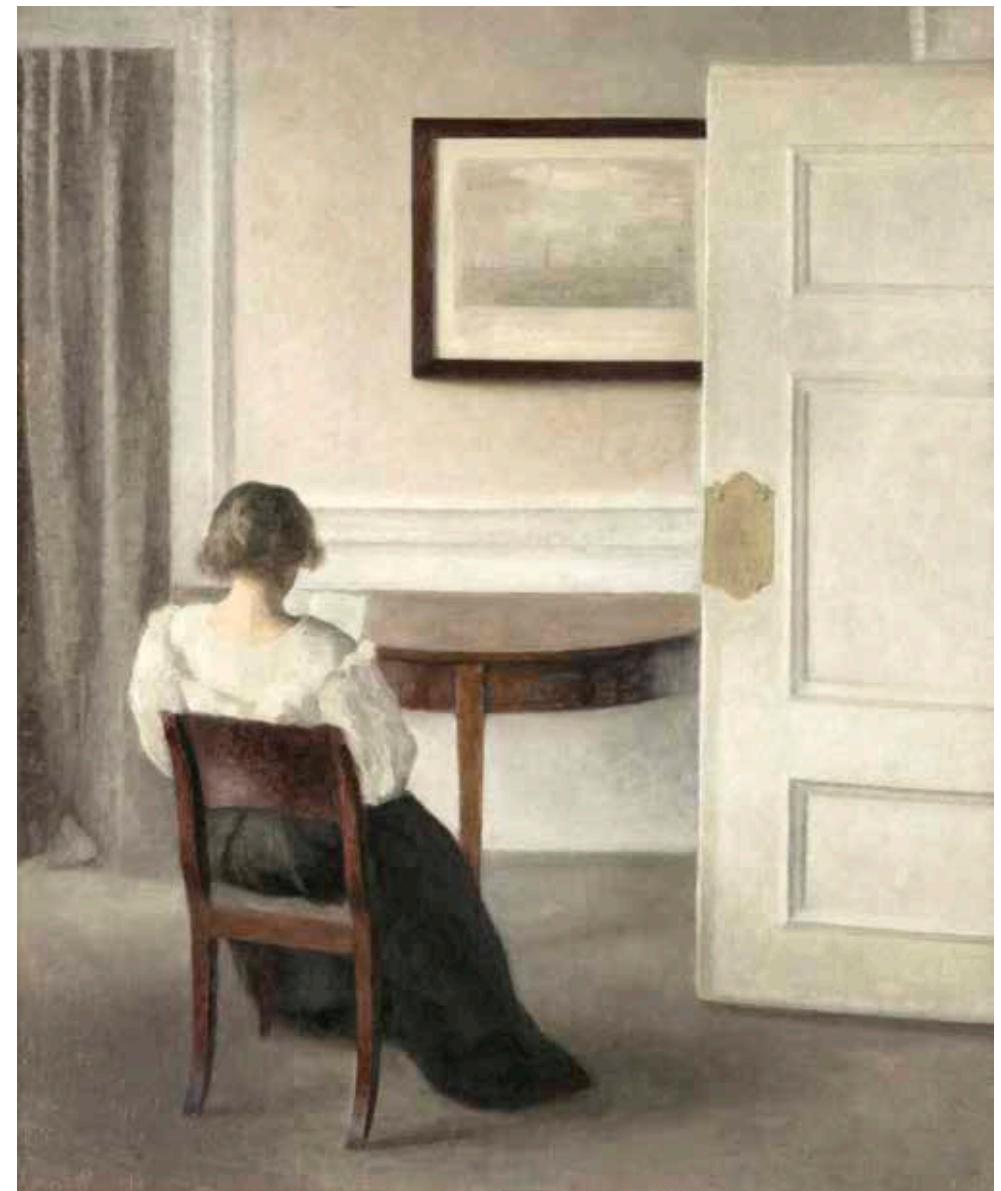
Fig. 2



Rafael (Raffaello Sanzio), italiensk 1483–1520, *Madonna del Belvedere*, 1506, olja på pannå, 113 x 88 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, FOTO: WIKIMEDIA COMMONS.

Raphael (Raffaello Sanzio), Italian 1483–1520, *Madonna del Belvedere*, 1506, oil on canvas, 113 x 88 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, PHOTO: WIKIMEDIA COMMONS.

Fig. 3



Vilhelm Hammershøi, dansk, 1864–1916, *Interiør*, 1899, olja på duk, 56,5 x 46,5 cm, Göteborgs konstmuseum, Testamentarisk gåva av Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902, F 35, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Vilhelm Hammershøi, Danish, 1864–1916, *Interior*, 1899, oil on canvas, 56.5 x 46.5 cm, Gothenburg Museum of Art, bequest from Pontus and Göthilda Fürstenberg 1902, F 35, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Fig. 4



Fig. 5



Carl Henrik d'Unker, svensk 1828–1866, *En spelsal i Wiesbaden*, 1864, olja på duk, 120 x 162 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av Bengt Erland och Anna Lisa Dahlgren 1877, GKM 0145, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Carl Henrik d'Unker, Swedish 1828–66, *A Gaming Room in Wiesbaden*, 1864, oil on canvas, 120 x 162 cm, Gothenburg Museum of Art, bequest from Bengt Erland and Anna Lisa Dahlgren 1877, GKM 0145, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Hanna Pauli, svensk 1864–1940, *Konstnären Venny Soldan-Brofeldt*, 1886–1887, olja på duk, 125,5 x 134 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1911, GKM 0444, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Hanna Pauli, Swedish 1864–1940, *Venny Soldan-Brofeldt, Artist*, 1886–7, oil on canvas, 125.5 x 134 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1911, GKM 0444, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

INLEDNING

Konsthistorien, som den presenteras i översiktsverk och museihängningar, uppfattades länge som ett självklart urval av de främsta och mest förebildliga konstverken. Under senare decennier har inte bara frågan om vilka konstnärer och konstverk som ska inkluderas, utan också själva den konsthistoriska berättelsen och dess förutsättningar, utmanats. I detta sammanhang används begreppet *kanon* för att peka ut konsthistoriekritikenurs urval.

Den vittförgrenade rörelse som ofta sammanfattas under begreppet postmodernism innebar en nedmontering av en rad hierarkier mellan medier, stilarter, genrer och gränser. Ett bestående arv från postmodernismen är en kritik av strukturer som upprätthåller kulturrell dominans för en grupp och marginalisering av andra. Den etablerade kulturhistoriska kanon som tidigare utgjort grunden för olika humanistiska ämnen kritiseras i linje med detta som patriarkal, heteronormativ och eurocentrisk.

Kritiken har bidragit till att omforma kanon. Exempelvis inkluderas numera fler kvinnliga konstnärskap i tryckta översiktsverk liksom i museernas utställningar, hängningar och samlingar. Men har kanon för den skull blivit öppnare? Begreppet kanon är förbundet med exklusivitet, vilket tycks omöjliggöra en alltför stor öppenhet. Snarare än att vidgas förefaller kanon ständigt omförhandlas.

INTRODUCTION

Art history, as presented in encyclopaedic works and museum exhibitions, was long regarded as a self-evident selection of the pre-eminent and most outstanding works of art.

In recent decades, not only the question of which artists and works should be included, but the very concept of the art historical narrative and its fundamentals, have been called into question. In this context the use of the term *the canon* has been used to point to the selection of art history.

The broad and proliferating movement, which is often brought under the umbrella of postmodernism, implied a deconstruction of a series of hierarchies between media, stylistic form, genre and guidelines. One enduring inheritance from postmodernism is the critique of structures that maintain a cultural dominance by one group and marginalization of others. The established cultural and historical canon, which earlier had formed the very foundations of various humanist subjects, was criticized in the light of this as patriarchal, heteronormative and eurocentric.

This criticism has contributed to a refashioning of the canon. Now, for example, a larger number of female artists are included in printed encyclopaedic works, as well as in museum exhibitions, hangings and collections. Yet, can the canon really be said, on the basis of this, to have become more open? Canon, as a concept, is associated with exclusivity, which seems to preclude too much openness. Instead of a broadening of the canon, its terms seem subject to a constant renegotiation.

Istället för att säga vad som borde inkluderas – ett sådant omdöme är ju alltidfärgat av vilka vi är, vilken tid vi lever i, vad vi sett, vad vi lärt oss, vad vi tror på – kan det vara intressant att ta ett steg tillbaka och studera hur det går till när konstnärskap inkluderas eller exkluderas ur konsthistorien. Vad är det som avgör vad som kanoniseras? Hur skapas konsthistoriens berättelser? Hur samverkar olika professioner och institutioner i kanonformationer? Istället för att fråga vilka de stora verken och konstnärerna är kan vi fråga hur och varför de upprättades som betydande.

Dessa frågor är ämnet för föreliggande forskningsprojekt. För att närmare precisera dem behöver vi först beröra kanonbegreppet och debatten kring det.

KANONDEBATT

Ordet kanon kommer ursprungligen från grekiska och latin där det hade olika betydelser som rakstång, linjal, tabell, måttstock, rättesnöre eller regel.¹ Inom den romersk-katolska traditionen kom begreppet att syfta på den katolska kristendomens grundläggande regler och påbud. Kanon är det auktoriserade, till exempel är Bibelkanon en term för de skrifter som räknas in i Bibeln. Kanonisering är den helgonförklaring som utfärdas av den katolska kyrkan.

I överförd betydelse används begreppet i kulturella sammanhang. Man talar om en kulturkanon och avser då konstnärliga verk som anses utgöra ett rättesnöre i fråga om sin kvalitet och betydelse. En kulturell kanon är ett urval av det främsta och förebildliga. Kanon utgör det högsta uttrycket för en kultur medan kanonisering betecknar den process i vilken ett verk skrivs in i den kulturhistoriska berättelsen, exempelvis konsthistorien.²

Inom bildkonsten betecknar kanon det som inkluderas i de stora museernas samlingar, som visas i permanenta hängningar och återkommande tillfälliga utställningar, som beskrivs och reproduceras i konsthistoriska översiktsverk samt hålls vid liv genom forskning, böcker, artiklar, tv- och radioinslag med mera.

Rather than saying what should be included – such evaluation is after all always coloured by who we are, the time in which we live, what we have seen, what we have learnt, and in what we believe – it might be interesting to take a step back and study what takes place when an artist's works are included or excluded from art history. What are the determining factors in what is canonized? How do different professions and institutions interact in the creation of the canon? In place of asking which are the important works and artists, we might put the question of how and why they have come to be upheld as significant.

These are the questions under scrutiny in the research project before us. In order to be more precise about them we must first touch upon the concept of the canon and the debate that surrounds it.

CANONICAL DEBATE

The word 'canon' comes originally from Greek and Latin, where it had a variety of meanings such as straight bar, ruler, table, yardstick, norm or guiding rule.¹ Within the Roman Christian tradition the concept came to be associated with the basic tenements and prescriptions of Roman Catholicism. Canon signifies what is authorized, for instance Biblical canon is a term for scriptures that are considered a part of the Bible. Canonization is the conferral of sainthood by the Catholic church.

In a shift of application the term is also used in cultural contexts. Cultural canon is used to refer to artistic works, which are considered a yardstick in terms of their quality and importance. A cultural canon is a choice of the foremost and the exemplary. Canon is the highest expression of a culture, while canonization signifies the process by which a particular work is written into the cultural and historical narrative, for instance in art history.²

In the pictorial arts, canon refers to what has been included in the collections of the great museums, works that are shown in permanent exhibitions and in intermittent temporary exhibitions, or described and reproduced in published guides to art history, kept alive by means of research, books, articles, radio and TV output, et cetera.

Det har gjorts flera försök att definiera och motivera en viss kanon på ett visst område. I *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (1994) argumenterar den amerikanske litteraturkritikern Harold Bloom för vilka verk han anser borde inkluderas i en västerländsk litteraturkanon.³ Bloom hävdar att enbart estetiska kriterier ska ligga till grund för inkludering i kanon, inte ideologiska. Denna essentialistiska position formulerades i ett sammanhang av ökat inflytande från olika former av relativistiska och så kallade ideologiskritiska perspektiv inom litteraturvetenskapen, som marxism, kultursociologi, feminism med flera. Kritikerna av den essentialistiska positionen svarar med att hävda att även essentialismen är ideologisk – det finns ingen neutral position från vilken vi kan bedöma estetisk kvalitet objektivt.

Likväld har kanonkritik och postmodernism uppfattats som problematiska då de öppnat för en långtgående relativism och nivellering. Blooms försvar av kanon var bara ett av flera kulturkonservertiva svar på denna relativism, vilka formulerades under 1980- och 1990-talet, men det kanske mest nyanserade och inflytelserika.⁴ På senare tid har det förts fram förslag på upprättande av nationella kanonlistor i bland annat de nordiska länderna, i syfte att stärka den nationella kulturens ställning och föra vidare kulturarvet till nya generationer.⁵

Denna önskan om att bestämma en nationell kulturkanon kan tolkas som ett svar på den mångkultur och kulturrelativism som följt i spåren av inte bara ökad invandring utan också genomslaget för idéer som poststrukturalism, auktoritetsrevolten 1968, förändrad kulturkritik och inte minst genombrottet för nya medier och en ny typ av offentlighet. Just för att kanon inte längre uppfattas som en orubblig bastion behövs listor som definierar den.

Kravet på en officiell kanon har kritiseras för att vara konserverande och uteslutande. En statligt sanktionerad kulturkanon blir ett uttryck för en föräldrad, nationalistisk och romantisk kultursyn som inte erkänner mångfalden, hävdar kritikerna. Listor på en alternativ, mer inkluderande kanon har också förts fram, exempelvis i form av ett alternativt Nobelpris.

Något dessa krav på en officiell eller alternativ nationell kulturkanon missar är att kanon är rörlig. Dessa debattörer och aktörer bidrar själva till att förändra den. Kanon finns inte där på förhand,

Many attempts have been made to define and justify the existence of a certain canon within defined parameters. In *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994) the American literary critic Harold Bloom makes a case for specific works, which, in his view, ought to be included in a Western literary canon.³ Bloom claims that solely aesthetic rather than ideological criteria should form the basis of the canon. This essentialist position was formulated in a context of increasingly influential forms of relativist and so-called critique of ideology in literary studies, such as Marxism, cultural sociology, feminism, et cetera. Critics of the essentialist position respond with the assertion that essentialism is itself ideological – there is no neutral position from which we can make an objective judgement of aesthetic quality.

On the other hand, criticism of the canon and postmodernism has been perceived as problematic, as it has opened the gates to far-reaching relativism and a levelling effect. Bloom's defence of the canon was one of many culturally conservative replies to this relativism, which was formulated in the 1980s and 1990s, and it may also be the most nuanced and influential.⁴ In more recent times, proposals have been made for the establishment of canonical lists in the Nordic countries, for the purpose of consolidating the position of national culture and passing on the cultural inheritance to new generations.⁵

This desire to be able to decide on a national, cultural canon may be interpreted as a response to the diversity of culture and cultural relativism which has followed in the wake of not only increasing immigration, but also the breakthrough of ideas such as post-structuralism, the 1968 revolt against authority, a change in cultural critique and, not least, the establishment of new media and a new form of public discourse. Precisely because the canon is no longer perceived as an immovable bastion, there is a need for lists to define it.

The demand for an official canon has been criticized on account of being conserving and exclusionary. Critics of a state-sanctioned cultural canon regard it as an ossified, nationalistic, romantic cultural vision, which makes no concessions to diversity. Lists of an alternative, more inclusive canon have been produced, for instance in the form of the Alternative Nobel Prize.

Some of these demands for an official or alternative national cultural canon fail to take observance of the fact that the canon is dynamic. These polemicists and agents are themselves contributing to its change. The can-

fast och färdig. De konstverk som inte visas på museer och diskuteras i forskning försvinner ur det allmänna medvetandet.

En lista över vad som ska ingå i kanon är kontroversiell – vem ska bestämma, var ska gränserna dras? Därtill kan den bara bli tillfällig. Den kanske inte heller har den betydelse man tänker sig. Makten att utnämna kanon är informell och komplext fördelad mellan kulturlivets institutioner och aktörer. En officiellt sanktionerad kanon, om det så är från politiska institutioner eller från universitet och kritiker, har därför främst symbolisk betydelse. Kanon står inte nedskriven på ett papper. Den lever och förändras genom allt det vi gör med konst.

Konstnärskap omvärdas ständigt och lyfts fram om de passar in i den rådande berättelsen. Konsthistorien används som en resurs i nuets positioneringar. Så utvecklar sig konsthistorien i ständiga omförhandlingar och nya framställningar.

EVIGA MONUMENT?

Trots denna rörlighet kan kanon upplevas som monolitisk. Vissa konstnärskap har en sådan auktoritet att de framstår som eviga monument. Det skrivs ständigt nya böcker, görs ständigt nya utställningar om dem och människor vallfärdar för att se deras verk.

Det mest ikoniska exemplet är kanske Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (cirka 1503–1517) som skapar trängsel där det visas bakom panserglas i Louvrens galleri och reproduceras på otaliga produkter i museibutiken. Men detta mytomspunna kvinnoproträtt blev inte den berömda *Mona Lisa* vi känner idag förrän på 1900-talet. Avgörande för denna kanonisering var den mediala uppmärksamheten kring verket då det 1911 stals från museet av en anställd italienare (Vincenzo Peruggia) som ville återbördha det till Italien.

Ett exempel på den motsatta tendensen är Rafael, som ännu i mitten av 1800-talet åtnjöt en orubblig position som rättesnöre vid Europas konstakademier. Den kontrollerade klassicisten Rafael ansågs av många självklart vara den störste konstnären genom

FIG. 1

FIG. 2

on does not pre-exist, fixed and fully expressed. Works of art, which are not exhibited in museums or subjected to critical evaluation, disappear from public consciousness.

Any list of what should be included in the canon is controversial – who gets to decide, how should the boundaries be drawn? Therefore it can only be temporary. Nor may it have quite the significance one imagines. The power to determine the canon is informal and divided along complicated lines between institutions and players in the cultural field. For these reasons, any officially sanctioned canon, whether drawn up by public institutions, or universities and critics, would have a mainly symbolic importance. The canon is not written on a piece of paper. It has life, and it changes as a result of everything we do in art.

Artistic careers are constantly being evaluated and highlighted as and when they fit into the existing narrative. Art history is used as a resource in the positioning of the here and now. Therefore we see art history in a constant state of renegotiation, and in new incarnations.

ETERNAL MONUMENTS?

Despite this flexibility, the canon can be perceived as monolithic. Certain artists have such authority that they seem to function as eternal monuments. New books are constantly being written about them, new exhibitions arranged, and people make pilgrimages to see their works.

Perhaps the most iconic example of this is Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* (about 1503–1517), attracting crowds of spectators from behind its armoured glass in the Louvre Gallery, and reproduced on endless numbers of products in the Museum shop. Yet, this legendary portrait of a woman did not become the famous *Mona Lisa* we know today until the 1900s. Decisive in this process of canonization was the enormous media attention stirred up in 1911 when the work was stolen from the Museum by an Italian employee (Vincenzo Peruggia) who wanted to return it to Italy.

Raphael is an example of the opposing tendency. In the mid-1800s he held an unassailable position as the gold standard at Europe's art academies. As a highly controlled classicist, Raphael was considered the great-

tiderna, för att under modernismen ställas i skuggan av Leonardo, Michelangelo, Caravaggio, Rembrandt och Goya.

Flera konstnärer som idag betraktas som omistliga i kanon saknades tidigare helt i densamma. Den tidigare marginaliserade barockmålaren El Greco kom under 1900-talet att lyftas fram som en föregångare till expressionismen. Den holländske 1600-talsmålaren Johannes Vermeer van Delft började uppmärksamas först två hundra år efter sin död. Två konstnärer vars position stärkts under andra halvan av 1900-talet är den tyske romantikern Caspar David Friedrich och den danske sekelskiftesmålaren Vilhelm Hammershøi. På senare tid har många kvinnliga konstnärer lyfts fram ur historiens mörker, som Artemisia Gentileschi, Élisabeth Vigée Lebrun, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo, Georgia O'Keefe med flera, i Sverige exempelvis Julia Beck, Sigrid Hjertén, Agda Holst, Hilma af Klint, Lotte Laserstein, Tyra Lundgren och Greta Knutson-Tzara.

I svensk konsthistoria finns exempel på verk som vandrat in och ut ur kanon. Düsseldorfmaleriет var omåttligt populärt och hör till det som Göteborgs Konsförening började samla – det som sedan blev grundplåten i Göteborgs konstmuseum. Under modernismen kom stilens vanrykte och behandlades ofta nedlåtande. Den ansågs sentimental och överlastad med detaljer. Först sedan 1990-talet har konsthistoriker och museer börjat uppmärksamma den på nytt med en mindre fördomsfull blick.

Hanna Paulis porträtt av konstnärsvännan Venny Soldan-Brofeldt (1886–1887, Göteborgs konstmuseum), som avslappnat sitter på golvet med en klump lera i handen, är ett annat exempel på ett konstverk vars ställning inom kanon har förändrats. Tidigare hade det ingen framträdande plats i svensk konsthistoria. Sedan 1980-talet, då det prydde omslaget till utställningskatalogen *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1880-talet* (Liljevalchs konsthall 1988), har det däremot lyfts fram i översiktswerken.⁶ Målningen har därefter också hängt framme mer frekvent och betraktas som ett av museets highlights, och därtill som en levande skildring av de kvinnliga konstnärernas liv i Paris under 1880-talet.

Kanon är alltså inte så statisk som det kan verka. Vad är det då som avgör vad som inkluderas i den konsthistoriska berättelsen? Varför fortsätter vissa verk, konstnärskap och konstnärsgrupper att

FIG. 3

FIG. 4

FIG. 5

est artist of all time, only to be put in the shadow in the era of modernism by Leonardo, Michelangelo, Caravaggio, Rembrandt and Goya.

Several other artists, who, in the contemporary scene, are considered as firm fixtures in the canon, were wholly absent in it at an earlier stage. The previously marginalized baroque painter El Greco emerged in the 1900s as a forerunner to expressionism. The Dutch painter of the 1600s, Johannes Vermeer van Delft, only began to be noticed some two hundred years after his death. Two artists whose position has been greatly consolidated in the second half of the nineteenth century are the German Romantic, Caspar David Friedrich, and the Danish fin-de-siècle painter, Vilhelm Hammershøi. In later years, a number of women painters have been raised from the shadows of history, including Artemisia Gentileschi, Élisabeth Vigée Lebrun, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo, Georgia O'Keefe and others, in Sweden for instance Julia Beck, Sigrid Hjertén, Agda Holst, Hilma af Klint, Lotte Laserstein, Tyra Lundgren and Greta Knutson-Tzara.

In Swedish art history there are examples of artworks that have wandered in and out of the canon. The Düsseldorf painting style of the mid nineteenth century was immensely popular. The Gothenburg Art Association began collecting paintings in this style – what later became the collection of the Gothenburg Museum of Art. During modernism, the style came into disrepute and was often treated condescendingly. It was considered sentimental and overloaded with details. Only since the 1990s have art historians and museums begun to pay attention to it again with a less prejudiced look.

Hanna Pauli's portrait of the artist's friend Venny Soldan-Brofeldt (1886–7, Gothenburg Museum of Art), who casually sits on the floor with a lump of clay in her hand, is an example of a work of art whose position in the canon has changed. Previously, it had no prominent place in Swedish art history. Since the 1980s, when it adorned the cover of the exhibition catalogue *De drogo till Paris: Nordiska konstnärinnor på 1880-talet* (They Went to Paris: Nordic artists in the 1880s, Liljevalchs konsthall 1988), it has been highlighted in Swedish art history books.⁶ The painting has since then also been on display more frequently in the museum and is regarded as one of the museum's highlights, and also as a living depiction of the life of female artists in Paris during the 1880s.

In other words, the canon is not as static as it may seem. What is it, then, that determines inclusion in the art historical narrative? Why do

KANONKRITIK

Trots upplevelsen av stabilitet kan hela den konsthistoriska berättelsen ifrågasättas när dess teoretiska fundament dekonstrueras. Det skedde med New Art History, en poststrukturalistiskt influerad kritik av konsthistorieämnets traditionella tolkningsperspektiv från 1980-talet och framåt.

Kritiken gick ut på att den konsthistoriska kanon inte är representativ varken för den konst som skapas eller samhället i stort. Som exempel kan nämnas att den första utgåvan av H.W. Jansons inflytelserika handbok i konsthistoria, *Konsten. Måleriets, skulpturens och arkitekturens historia från äldsta tider till våra dagar* (1962), inte innehöll en enda kvinnlig konstnär.⁷ Detta föreföll inte problematiskt förrän feministiska konsthistoriker ifrågasatte frånvaron av kvinnliga konstnärer i museisamlingar, konstliv och konsthistorieskrivning. Kvinnors skapande var inte synligt enligt det tidigare rådande normsystemet – det de skapat ansågs inte tillräckligt bra. Jansons kritiker hävdade att objektiviteten i detta omdöme kunde ifrågasättas: kvinnliga konstnärer uteslöts inte för att de var för dåliga utan för att de var kvinnor. Kvinnors verk bedömdes inte på lika villkor. Dessutom fanns det tidigare i historien många hinder för kvinnor att utöva sin konst, som att de under lång tid var utestängda från konstakademierna. Deras föreskrivna roll i samhället hänvisade dem till mindre format och genrer som ansågs oviktiga.

Den manliga dominansen återspeglar delvis historiska förhållanden. Det är dock inte hela förklaringen – den modernistiska konsthistorieskrivningen förefaller ha skrivit ut de kvinnliga konstnärer som tidigare fanns med.⁸ På senare tid har de på nytt skrivits tillbaka in i konsthistorien samtidigt som nya kvinnliga konstnärer ”upptäckts”. I själva verket har de funnits där hela tiden, det är bara det att just kvinnliga konstnärer idag efterfrågas på ett sätt som förut inte var fallet.

some works, artists, and artistic groups continue to exert fascination while others fall into oblivion? This is the subject of discussion, from a variety of vantage points, in this anthology.

CRITICISM OF THE CANON

Despite the sense of stability, the whole narrative of art can be questioned once its theoretical fundamentals are deconstructed. This has been precisely what has happened with New Art History, a post-structurally inspired critique of the fundamental concepts of art historical thinking, which first appeared in the 1980s.

Its fundamental criticism was that the art historical canon was neither representative of art that was being created, nor of society as a whole. As an example one might cite the first edition of H.W. Janson's influential handbook of art history, *History of Art* (1962), which did not include the work of any women artists.⁷ This was not considered problematic until feminist art historians began to question the absence of women artists in museum collections, artistic life and the historical narrative itself. The creative output of women was not visible in the norms that had held sway until then – what they had created was not considered good enough. Janson's critics claimed that the objectivity of this assertion was open to challenge: women artists were in fact not being excluded because they were bad, merely because they were women. Women's works were not being evaluated on the same terms. Furthermore, through history there had been many obstacles to women being able to practise their art, such as their long-established exclusion from art academies. The roles prescribed for women had consigned them to lesser functions and genres that were considered unimportant.

Male dominance thus partly reflects the historical conditions. However, this cannot fully explain it – modernist art history seems to have excluded even those women artists that were actually there.⁸ In recent times they have been written back into the art historical narrative, and new women artists have been ‘discovered.’ In actual fact, of course, they were there all along, but female artists are in demand today in a way that was simply not the case before.

Denna kritik av kanon har handlat om *representation* – vad gäller upphovspersoner av olika kön, sexualitet, etnicitet, klass et cetera – men också *tolkning* – att konsten inte bara ska tolkas utifrån den västerländska, vita, manliga, heteronormativa blicken. Med den postkoloniala kritiken har krav ställts på att utvidga konsthistorien bortom västerlandets horisont. Men som vi kommer att se längre fram är en sådan vidgning inte oproblematisch.

Genom inträdet av kanonkritik har alternativa berättelser uppbarats. Kanon ter sig mer relativ. Men är den verkligen det? I museernas konkurrens är de stora namnen hårdvaluta, deras verk skickas på utställningar världen över och betingar astronomiska summor på auktioner. Att kritisera kanon och konsthistorieskrivningen låter sig göras men att ändra museernas arbetsätt och samlingar tar längre tid. Även om många säkert skulle önska sig en större rörlighet och anpasslighet gör trögheten att konstlivets tvära kast modereras. De konstnärskap som bibeckar intresset över tid har också chans att arbeta sig in i konsthistoriens arkiv: museerna liksom den skrivna konsthistorien.

Vid närmare granskning är den upplevda pluralismen skenbar. Där gamla gränser överskridits upprättas nya. Endast den konst som bevaras i arkiven kan komma i fråga – och för det krävs att konstnären talar rätt språk.⁹ Vilket det rätta språket är uttalas sällan. Men klart är att konstnärskap och verk inkluderas i kanon inte så mycket i kraft av sin objektiva kvalitet som för att de fyller ett behov hos institutionen ifråga. Dessa behov kan till exempel handla om att vilja framstå som en internationell statusinstitution med verk av redan kanoniserade konstnärer, eller också vill man framstå som ett mode richtigt museum som samlar och visar de senaste trenderna. Andra vill visa att de tagit inträck av den kritik som riktats mot museer för att vara för lite inkluderande av kvinnor och minoriteter. Museets självbild, liksom hur det positionerar sig i konstfältet, styr val av utställningar och förvärv, ibland på ett omedvetet sätt. Även kontaktnät och sociala strukturer spelar in, liksom personlig smak.

Om man betraktar konstlivet utifrån den franske sociologen Pierre Bourdieus teori om autonoma kulturella fält, kan man se kanoniseringsprocesser som inflätade i strider om tolkningsföreträde, inflytande och maktpositioner i konstlivet.¹⁰ Kanon är i det perspektivet en produkt av maktutövning av den grupp i samhället som äger kulturellt inflytande.

This criticism of the canon has referred to *representation* – looking at the originators of works of art in terms of their gender, ethnicity, class, et cetera – but also to *interpretation* – that the art in question should not only be evaluated on the basis of a Western, white, male, heteronormative perspective. In post-colonial criticism there has also been a demand that art history must be broadened beyond merely Western horizons. Yet, as we shall see later, a broadened scope of this kind is not unproblematic.

As a result of criticism of the idea of the canon, alternative narratives have begun to emerge. The canon seems to have become more relative. Yet, has it really? In the competitive world of the art museums, the same big names function as hard currency, their works despatched to exhibitions all over the world, and they are clubbed for astronomical sums at auction. Certainly it is possible to criticize the canon and the formulation of the art historical narrative, but it takes time to change the working practice of museums and their collections. Even though many might wish for a greater dynamism and adaptability, this torpor means that rapid developments in artistic life are mitigated. The artists who continually attract interest over time also have a chance to work their way into the archives of art history: museums as well as written history.

On closer inspection the apparent pluralism at play is illusory. Where old boundaries have been superseded, new ones have been created in their place. Only art that has been preserved in the archives is under scrutiny – and, in order to be included, the artist must speak the right language.⁹ How the rightness of the language is defined is rarely clearly expressed. But what is wholly evident is that artists and their works are included in the canon not so much on the basis of their objective quality as the fact that they satisfy the requirements of any given institution. Such requirements may, for instance, be a wish by a museum to portray itself as an international high-status institution featuring works of already canonized artists, or a desire to be regarded as a fashionable museum, collecting and exhibiting the latest trends. Other institutions try to demonstrate that they have been influenced by criticism levelled at museums for being too exclusionary towards women and minorities. The self-image of the museum, as well as its way of positioning itself in the art world, governs its choice of exhibitions and acquisitions, sometimes unconsciously. Also networks and social structures come into play, as well as taste.

If one examines the field of art on the basis of French sociologist Pierre Bourdieu's theory of autonomous cultural fields, one can see processes

Medan genusperspektiv förändrat svensk konsthistorisk kanon har diskussionen om klass och mångkultur inte fått samma genomslag. Svenskt konstliv domineras i hög grad av vit medelklass, trots en radikalt förändrad demografi.

KRITIK AV CENTRUM

Förutom redan nämnda parametrar, kan de maktrelationer som är inskrivna i kanon analyseras utifrån geografi. Nästan alla ”stora” konstnärer i den västerländska konsthistorien kommer från de stora europeiska kulturnationerna, i ett senare skede från USA. Mycket få konstnärer i Östeuropa eller Norden, Australien och Latinamerika inkluderas. Men detta skiljer sig också åt mellan olika skeden. Historieskrivningen om antiken domineras av Grekland och Rom, medeltiden av Frankrike och Tyskland, renässansen av Flandern och Italien, barocken av Italien, Spanien och Nederländerna, 1700- och 1800-talet av Frankrike och England. Enligt den rådande historieskrivningen är modernismen en i första hand fransk företeelse (i ett senare skede amerikansk). Vissa städer, regioner och länder uppfattas som konstvärldens centrum, platser där konstnärer samlas och driver konstutvecklingen framåt. Det motiverar att de tar större plats i översöksverk och museihängningar. Världen utanför Europa och Amerika inkluderas endast sporadiskt och fragmentariskt i den västerländska konsthistorien.

Det ensidiga fokuset på ett föreställt centrum osynliggör mer komplexa nätverk, hur centrum hela tiden står i förbindelse med andra platser. Paris blev en mötesplats för konstnärer från hela världen. Men det var inte bara i Paris som nya stilar uppstod och intressant konst skapades. Impulser därifrån och från andra centra förvaltades och gav upphov till självständiga riktningar i andra länder, vilka dock sällan inkluderas i den internationella kanon.¹¹

Den amerikanske konsthistorikern James Elkins föredrar att tala om *konsthistorier* i plural istället för om en konsthistoria för att betona hur konsthistorien uppfattas och skrivas på olika sätt beroende på var man befinner sig men också vem som skriver den.¹²

of canonization entering into battle over questions such as what mode of evaluation holds primacy over another, or which positions of influence and power should hold sway in artistic life.¹⁰ From this perspective, the canon is a product of power wielded by whichever group in society is culturally prevalent.

While gender issues have changed Sweden’s art historical canon, the discussion on class and ethnic diversity has not achieved the same breakthrough. Swedish artistic life is dominated to a high degree by the white middle class, despite a radically changed demography.

CRITIQUE OF CENTRISM

In addition to already named parameters, the power relationships inscribed into canon formations can be analysed on the basis of geography. Almost all ‘great’ artists in Western art history are derived from leading European nations, with a later influx from the USA. A very small number of artists from Eastern Europe, the Nordic countries, Australia and Latin America are selected for inclusion, but this varies between different periods. Historical writing on the classical era is dominated by Greece and Rome, the medieval era by France and Germany, the renaissance by Flanders and Italy, the baroque by Italy, Spain and the Netherlands, and the 1700’s and 1800’s by France and England. According to established historiography, modernism is primarily a French phenomenon (and, at a latter stage, American). Certain cities, regions and countries are perceived as centres of the art world, places where artists congregate and evolve artistic expression. This justifies the amount of space allotted to them in art guides and museum exhibitions. The world outside of Europe and America is included in a piecemeal, fragmentary manner in Western art history.

The one-sided focus on an imagined centre renders other, more complex networks invisible, and in particular it overlooks the continuous dialogue between the centre and other locations. Paris became a meeting place for artists from all over the world. Yet, Paris was not the only place where new styles emerged, or interesting art was created. Impulses from there and from other centres were interpreted and gave rise to independ-

I ljuset av detta föreslår den polske konsthistorikern Piotr Piotrowski en mer horisontell historieskrivning som uppmärksammar parallella scener i olika länder och deras särskilda förutsättningar.¹³ Modernismens historia har skrivits utan hänsyn till periferins bidrag till och tolkningar av den konst som skapas i centrum.¹⁴

Eftersom konsthistorien skrivs i och utifrån centrum, tenderar centrum att förväxlas med det universella och inte uppfattas som en särskild plats med särskilda villkor. Periferin blir då ointressant, i bästa fall exotisk. Detta innebär inte bara att en del av konsthistorien blir osynlig, utan också att det utifrånperspektiv på centrum som periferin kunde erbjuda går förlorat. Centrum är i den meningen inte bara blind för periferin utan också för sig själv. Genom att uppmärksamma transnationalitet vidgas den ensidiga bekräftelsesökande relationen från periferi till centrum till en kommunikation också mellan marginaler, hävdar Piotrowski.¹⁵

Det är inte bara så att vissa länder och städer domineras konsthistorieskrivningen, vissa museer är också mer inflytelserika än andra. Föga förvånande är dessa belägna i konstens metropoler (som Paris och New York) men också i universitetsstäder med inflytelserika konsthistoriska institutioner (som Berlin, Wien och London). Tongivande har bland andra varit Louvren i Paris, National Gallery i London, Berlinsmuseerna, Kunsthistorisches Museum i Wien, Pradomuseet i Madrid, Metropolitan Museum of Art och Museum of Modern Art i New York (MoMA) och Art Institute of Chicago. Vad de stora konstmuseerna förfogar över i sina samlingar styr i hög grad vad som inkluderas i litteraturen. De stora museernas förvärv påverkar i sin tur vad mindre museer uppfattar som värdefullt. Som exempel kan nämnas att Moderna Museets förvärv i hög grad följt den linje som MoMA lagt upp.

I Sverige är det bland annat de stora statliga museerna, Nationalmuseum och Moderna Museet, som har det största inflytandet över hur konsthistorien skrivs genom utställningar och förvärv. Detta i kraft av sina resurser för inköp, utställningar och forskning men också sin status. Men de är i sin tur beroende av gallerister, auktionshus och donatorer som förmedlar verk. Det är sällan så att enskilda individer ensamma bestämmer vad som ska ingå i samlingarna. Museiintendenter ingår i större nätverk. Utbildning, kontakter och exponering formar deras smak och konstsyn. Detta är en förklaring

ent movements in other countries, which, however, are rarely included in the international canon.¹¹

The American art historian James Elkins prefers to talk about *histories of art* in plural, rather than as a single art historical narrative, this to give emphasis to how art history is perceived and written in a variety of ways, depending on where one happens to be, but also on the identity of the writer.¹²

In the light of this, the Polish art historian Piotr Piotrowski has suggested that there is a need for a more horizontal historical description, taking note of parallel scenes in different countries and their particular conditions.¹³ The history of modernism has been written without due regard for the contribution of the periphery and its interpretations of art created at the centre.¹⁴

Given that art history is written in, and in accordance with, the centre, there is a tendency for it to be confounded with the universal, and not be regarded as a particular place with particular conditions. As a result the periphery becomes uninteresting, or, at best, exotic. This does not only mean that a part of art history remains invisible, but also that the exteriorized perspective of the centre, which might be offered by the periphery, is lost. In this sense, the centre is not only blind to the periphery but also blind to itself. By taking note of transnationality, the one-sided corroborative communication between the periphery and the centre is transformed into a communication which also takes into account the relationships between the margins, claims Piotrowski.¹⁵

Not only do certain countries and cities dominate the art historical narrative, but particular museums are also more influential than others. It is hardly surprising that these are situated in the art metropoles (such as Paris and New York) but also in university cities with influential art historical institutions (including Berlin, Vienna and London). Defining importance is held by the Louvre in Paris, the National Gallery in London, the Berlin museums, Kunsthistorisches Museum in Vienna, the Prado Museum in Madrid, the Metropolitan Museum of Art, the Museum of Modern Art in New York (MoMA) and the Art Institute of Chicago. The holdings of the large art museums largely control what is included in literature. In turn, acquisitions by the great museums impact on what smaller museums perceive to be valuable. For instance, acquisitions made by Moderna Museet in Stockholm have to a very great extent followed directions established by MoMA.

till likriktningen, framväxten av en sorts global konstkultur där varje museum värt namnet vill förfoga över vissa kanoniserade namn i samlingen. Dessa namn är också dragplåster i en alltmer kommersialiseras och medialiseras museisektor. Kända namn ger inte bara status i museivärlden utan lockar också press och publik. Publik-siffror och mediatäckning har ökat i betydelse medan konstkritikens omdöme inte längre har samma relevans. Detta hänger delvis ihop med kritikens minskade utrymme i pressen, men också av att kritiken blivit mer beskrivande och mindre av smakdomare.

IDÉER SOM LIGGER TILL GRUND FÖR KANONFORMATIONER

Vissa idéer har varit tongivande i etableringen av kanon, exempelvis den om det konstnärliga geniet. Kring ”de stora genierna” förekom förr – och förekommer i viss mån fortfarande – en rätt utbredd romantisering. Geniet anses kunna skapa sina egna lagar och över-skrida sitt kulturella sammanhang. Länge ansågs kvinnor vara oför-mögna till den sortens nyskapande verk som konsthistoriens mästare skapade. Geniet var per definition en man.

Sedan länge råder en idealisering av det nya, experimentella, gränsöverskridande, utmanande och provokativa. Den modernistiska berättelsen om framsteg, föreställningen att konsten utvecklas i en viss riktning och att det inte går att återvända till passerade stilar, har premierat avantgardet. Konstnärer som arbetar avantgardistiskt – även om det är en lånad avantgardestil – uppfattas som mer relevanta än konstnärer som självständigt bidrar till en tradition. Detta innebär bland annat att stora delar av konstlivet inte kan komma i fråga för inkludering i kanon, om denna mer traditionella eller provinsiella konst inte presenteras med ett konceptuellt ramverk på de rätta institutionerna. Periodvis har exempelvis naiv konst eller konst av minoriteter efterfrågats då de passat in i rådande teorier eller ideologier.

Originalitet anges ofta som ett kriterium för inkludering i kanon. Men den i modernismen så högt värderade originaliteten har

In Sweden, the large public museums, Nationalmuseum and Moderna Museet, are most influential in the forming of the art historical narrative through their exhibitions and acquisitions. This is partly on account of their available resources for acquisitions, exhibitions and research, but also as a result of their status. However, in turn they are dependent on galleries, auction houses and donors for the sourcing of art works. It is rarely the case that individuals can decide in their own right what should go into the collections. Museum curators are a part of larger networks, and have made a journey, in which education, contacts and the art they have seen, have been formative in terms of their taste and perspectives on art. This is one explanation for the standardization and emergence of a sort of global art culture, in which each museum strives to have at its disposal, in its collection, certain canonized names. Such names are also attractions in an ever more commercialized and media-saturated museum sector. Famous names do not only confer status in the museum world, but also attract the press and general public. Visitor numbers and media coverage have become more important, while the judgments of art critics no longer have quite the same relevance. This is partly due to the diminishing amount of space given to criticism in the press, but also to the fact that criticism has become more descriptive, less a judge of taste.

THE FUNDAMENTAL IDEAS OF CANON FORMATION

Certain ideas have been defining in the establishment of canons, for instance the concept of the artistic genius. In past times, there was – and to some extent, still is – a fairly widespread romanticization of ‘the great geniuses.’ The assumption is that a genius has the ability to create his or her own rules, and thus supersede cultural context. For a long time, women were regarded as incapable of the sort of radical new creations attributed to the masters of art history. Genius, by definition, was male.

There is a long-established idealization in art of the new, ground-breaking, challenging and provocative. The modernist narrative of progress, the idea that art develops in a certain direction and that there is no way back to earlier styles, has elevated the avant-garde. Artists working in an

ofta varit en myt, vilket Rosalind Krauss visat.¹⁶ Konstnärer har i alla tider inspirerat varandra, stulit, kopierat, reproducerat, också under modernismen. Konstnärskapet bör förvisso vara originellt, men inte så originellt att det inte går att infoga i någon övergripande berättelse.

Konstnärer kan förstås själva agera strategiskt för att säkra en plats i konsthistorien, åtminstone tillfälligt. Särskilt under modernismen har vissa konstnärsgrupper varit mycket framgångsrika i att lansera nya stilar. Etableringen av nya stilar genom gemensamma manifest och utställningar, ibland med hjälp av talespersoner och uttolkare, har gjort att dessa ismer inte går att komma förbi i historieskrivningen om modernismen.

När en berättelse väl är etablerad förefaller den svår att bortse ifrån, även om den skulle visa sig vara en myt. Exempelvis ingår Vincent van Goghs självmord i myten om konstnärskapet, en händelse som färgat läsningen av hans verk, men vars omständigheter på senare tid ifrågasatts.¹⁷

Filosofen Anita Silvers hävdar i linje med detta att ett konstverks inkludering i kanon inte beror på egenskaper i konstverket, utan på om de kan göras till delar i en berättelse.¹⁸ Dessa berättelser kan handla om genombrott och uppror men också om utanförskap. Med konsthistoriska narrativ tillskrivs konstnärer och konstverk betydelsefulla roller i ett större sammanhang.

KANONBEGREPPET I KONSTHISTORISK OCH KONSTFILOSOFISK DEBATT

Tidiga konsthistoriker betraktade den konsthistoriska kanon som ett tämligen oproblematiskt urval av det främsta. Kvalitet var något som de ansåg lyser igenom med tiden. Enligt Ernst H. Gombrich erbjuder kanon "points of reference, standards of excellence which we cannot level down without losing direction".¹⁹

En annan av 1900-talets tongivande konsthistoriker, Erwin Panofsky, hävdar att storheten i vissa verk, med avseende på originalitet, komposition, teknik eller andra egenskaper, visar sig då de

avant-garde style – even if a rather derivative avant-garde style – are perceived as more relevant than artists who independently make a contribution to a tradition. The implication here is that a broad section of artistic life is ruled out of inclusion into the canon, unless this more traditional or provincial art is presented within a conceptual framework in an appropriate institution. Similarly, there has been a periodic demand for naïve art or art produced by minorities, when this plays into currently espoused theories or ideologies.

Originality is often cited as a criterion for inclusion in canon. However, originality, so highly valued in modernism, has often been a myth, as Rosalind Krauss has shown.¹⁶ Through all the ages, artists have inspired one another, and stolen, copied or reproduced, and this has also been the case in the age of modernism. The artist should certainly be original, but not so original that it is not possible to incorporate his or her oeuvre into any overall story.

Artists can clearly also act strategically in order to secure a place for themselves in art history, at least temporarily. Particularly during the modernist era, certain groups of artists were highly successful at launching new styles. The establishment of such styles by means of joint manifestos and exhibitions, sometimes with the help of special spokespeople or interpreters, meant that these 'isms' could not be overlooked in the historical narrative on modernism.

Once a narrative has been established, it becomes difficult to ignore, even in such cases where it proves to be a myth. For instance, the suicide of Vincent van Gogh is an integral part of the myth of artthood, which has coloured the interpretation of his works, even though the circumstances of it have been called into question in recent years.¹⁷

Accordingly, the philosopher Anita Silvers claims that the inclusion of a work of art into the canon is not dependent on the attributes of the work itself, but rather on whether it can be reworked into a part of the narrative.¹⁸ Such narratives may touch upon themes such as breakthrough and rebellion but also otherness. The art historical narrative connects artists and works of art with important roles in a greater context.

jämförs med andra mindre betydande verk.²⁰ Kanon antogs vila på en fast grund, nämligen idén om ett intresselöst estetiskt omdöme gemensamt för alla mänskor.²¹

Problemet med detta essentialistiska synsätt är att omdömen, även om centrala konstnärskap i kanon, skiftat över tid. Utifrån marxistiska och sociologiska perspektiv har kanon därför istället beskrivits som en helt igenom socio-kulturell konstruktion. Det vi uppfattar som kvalitet är ett utslag av smaken hos en viss grupp vid en viss tidpunkt, ett medel för utövande av ekonomisk eller kulturell makt genom social distinktion.²² Denna teori har sedan utvecklats i feministisk, queerteoretisk och postkolonial kritik av kanon. Bland företrädare för denna relativistiska hållning finns exempelvis Keith Moxey, som hävdar att konsthistoria är mer av en retorisk än en kunskapsbaserad praktik.²³

Den feministiska kritiken har varit särskilt inflytelserik inom ämnet. Då konsthistoriker som Whitney Chadwick kartlagt och skrivit fram många kvinnliga konstnärer ur konsthistoriens glömska har andra, som Griselda Pollock, fokuserat på kritiska undersökningar av bland annat tolkningsperspektiv och kanon. Hon frågar sig varför kvinnliga konstnärer inte inkluderats i konsthistorien.²⁴ Enligt Pollock kan feminismen förhålla sig till kanon som en uteslutande struktur för underordning och dominans som marginaliseras och relativiseras kvinnor i relation till maktstrukturer kopplade till ras, kön, klass och sexualitet.²⁵

Även om socio-kulturella faktorer är betydande i kanonbildning ter sig den marxistiska eller sociologiska modellen alltför reduktionistisk som förklaring, då den inte tillskriver konstnärliga värden någon betydelse. Den tenderar att bara använda förklaringsmodeller utanför konsten, som kapitalet, den sociala ordningen, patriarkatet, heteronormen eller eurocentrism. Då den på ett effektivt sätt belyst hur kanon använts som maktinstrument har den inte lyckats presentera kriterier för inkludering respektive exkludering av verk i kanon som kan ersätta de, exempelvis formalistiska, kriterier som kritikerna menar är alltför starkt bundna till ett västerländskt, patriarkalt, heteronormativt och eurocentriskt konstbegrepp. Teorin kan varken förklara eller motivera kvalitetsomdömen inom en tradition. Försöket att förena olika former av maktanalys i begreppet intersektionalitet har inte gjort artefakterna mera synliga.

Earlier art historians regarded the art historical canon as a fairly unproblematic selection of the best art. Quality was regarded as something that stood out through the ages. According to Ernst H. Gombrich, the canon offered ‘points of reference, standards of excellence, which we cannot level down without losing direction’.¹⁹

Another of the most influential art historians of the 1900’s, Erwin Panofsky, claims that the greatness of particular works, in terms of their originality, composition, techniques or other attributes, is clearly seen when they are compared with other, lesser works.²⁰ The canon was assumed to rest upon firm foundations, namely the idea of an independent aesthetic judgement common to all people.²¹

The problem with such essentialist perspectives is that evaluation of even the most central artists in the canon has changed with the passage of time. Therefore, on the basis of Marxist or sociological perspectives, the canon has been described as a wholly socio-cultural construction. What we conceive to be a certain quality is an expression of a certain group at a certain point in time, a means of exerting economic or cultural power and enacting social distinction.²² Later, this theory has been evolved in feminist, queer-theoretical and post-colonial critiques of the canon. Among the proponents of this relativist position are, for instance, Keith Moxey, who maintains that art history is more of a rhetorical than a knowledge-based practice.²³

Feminist criticism has been particularly influential on the subject. While art historians such as Whitney Chadwick have mapped and written many women artists out of the oblivion of art history, others, such as Griselda Pollock, have focused on a critical examination of the mechanisms of evaluation in canon formations and why women artists have not been included in art history.²⁴ According to Pollock, the feminist perspective on the canon is that it functions as an exclusionary structure for subordination and dominance, which marginalizes and relativizes women in relation to power structures connected to race, gender, class and sexuality.²⁵

Even if socio-cultural factors are significant in canon formations, the Marxist and sociological model seems too reductionist as an explanation,

Ett sentida försök till en essentialistisk definition av konst som grund för kanon presenteras av filosofen Paul Crowther, som försöker återerövra det kantianska estetikbegreppet för att undvika relativismens reduktion av alla kulturuttryck till tecken i en västerländsk teori om mening.²⁶ Crowther hävdar att konst visserligen är ett västerländskt begrepp men det betecknar något som återfinns i alla kulturer.²⁷

Relativismens kritik eller rent av upplösning av konstbegreppet kan tyckas frigörande, men om kanon inte kan upprätthålla gränser för kvalitet blir den meningslös och upphör att fungera som just kanon. Att kräva en vidgning av kanon är därför naïvt. Man kräver att kanon ska inkludera just det man själv försvarar, vilket devalverar kanon om man inte samtidigt kan ge svar på hur just detta verk lever upp till specifika kvalitetskriterier. Om konst bara definieras med hänvisningen till makt och ideologi i en föreställd ”konstvärld” och inte till några andra gränser, innebär det också att det är omöjligt att finna gemensamma kriterier.²⁸

Kriterier för kvalitet kan beröra behärskning av material och teknik (hantverk), balans och harmoni (klassicism), uttryckets berörande kraft (romantisk-expressionistisk konstsyn), autenticitet, originalitet och nyskapande (modernism), gränsöverskridande, normbrytande, dekonstruktion och ironi (postmodernism). Dessa kriterier tycks delvis motsäga varandra och inget av dem har visat sig universellt giltigt. Med det nuvarande utvidgade konstbegreppet, där vad som helst kan utnämñas till konst, förefaller de inte verksamma som universella begrepp. De kan bara brukas inom särskilda genrer eller traditioner.

Originalitet och nyskapande är väsentliga kriterier i modernismen men är inte avgörande kriterier under andra perioder. Vad gäller behärskning av materialet så finns det verk som anses ha ett så starkt uttryck, eller är så nyskapande och originella, att man är beredd att förlåta tekniska brister. Sedan modernismen förekommer dessutom att konstnärer medvetet arbetar mot materialet med ett primitivt eller naïvt uttryck. Somliga kräver av konstverket att det ska spegla sin tid, men inte heller detta är ett universellt kriterium.

Originalitet är viktig i den västerländska konsten sedan romantiken men inte i andra kulturer. I Kina finns en helt annan syn på originalitet, för att ta ett exempel. Kopior och imitationer har där inte

as it ascribes no significance at all to artistic values. It has a tendency to rely on explanatory models, which fall entirely outside of the realm of art, such as capital, the social order, the patriarchy, heteronormative perspectives and eurocentrism. While it has effectively highlighted how the canon is used as an instrument of power, it has not managed to present any criteria for respective inclusion or exclusion of works in the canon, which might replace, for instance, the formalist criteria that, as critics have it, are too strongly tied to a Western, patriarchal, heteronormative and eurocentric perspective of art. Nor can it either explain or justify any judgements of quality in a tradition. The attempt to unify various forms of power analyses under the general term of intersectionality have not rendered the artefacts more visible.

One contemporary attempt at an essentialist definition of art as a foundation for a canon is presented by the philosopher Paul Crowther, who attempts to recapture the Kantian aesthetic concept in order to avoid the relativist reduction of all cultural expression into mere signs in a Western theory of meaning.²⁶ Crowther claims that while art is admittedly a Western concept, it signifies something that may be found in all cultures.²⁷

The relativist critique or even cancellation of the concept of art may seem liberating, but if the canon fails to maintain some parameters of quality it becomes meaningless and ceases to exist precisely as a canon. To demand a broadening of the canon is therefore naïve. There is a demand that canon should include precisely what one wishes to defend, thus devaluing the actual idea of the canon, unless one can also provide answers as to how some work in question lives up to specific quality criteria. If art is defined merely by reference to power and ideology in a sort of conceived ‘art world,’ without any other parameters, the implication will be that it is impossible to agree on any common criteria.²⁸

Quality criteria may touch upon aspects such as mastery of materials and technology (craftsmanship), balance and harmony (classicism), the power of the expression to generate aesthetic response (a romantic and expressionist view of art), authenticity, originality and ground-breaking attributes (modernism) or crossing boundaries, norm-breaking, deconstructive and ironic traits (postmodernism). To some extent these criteria seem to be irreconcilable, and none of them have proved universally applicable. With the currently expanded concept of art in which anything can be proclaimed as art, they do not seem to work as universal concepts. They can only be employed within certain genres and traditions.

nödvändigtvis lägre status än original, ändå värderas hantverkskunnande mycket högt.²⁹

Man måste därför ge filosofen och konstkritikern David Carrier rätt i att kanon lever av såväl konsensus som dissensus.³⁰ Istället för att försöka finna en gemensam definition av kvalitet bör vi bejaka debatten, hävdar han. Carrier menar att det råder tillräcklig konsensus över tid för att vi ska kunna tala om en kanon, men också tillräckligt stora meningsskiljaktigheter för att fortsätta debatten. Pluralism är både möjlig och nödvändig.³¹

EN GLOBAL KONSTHISTORIA?

Vi närmar oss här frågan om kulturell specificitet kontra tron på universell konstnärlig kvalitet. Konstbegreppet och konsthistorien är västerländska uppfningar av relativt sent datum. Ämnet utformades i Tyskland på 1840-talet, med föregångare hos Johann Joachim Winckelmann på 1700-talet och Giorgio Vasari på 1500-talet.³² Detta konstbegrepp bygger i hög grad på estetiken inom filosofin, framför allt Immanuel Kants idé om det intresselösa estetiska omdömet som ger upphov till erfarenheten av det sköna och det sublima i kontemplationen av naturföremål.³³

Denna idé har överförts till konsten, där konsten inte sägs ha något annat syfte än sig självt och den känsla den ger upphov till (*l'art pour l'art*). Tidigare tjänade konsten olika funktioner som kultobjekt, propaganda eller pedagogiskt verktyg. På 1700-talet började konst istället att betraktas som något fristående, en produkt som ställdes ut i offentliga utställningslokaler, mötte en publik och såldes på en fri marknad.

Idén om fri konst grundad i det fria estetiska omdömet har ingen exakt motsvarighet utanför västerlandet men har exporterats genom konstvärldens globalisering med en blandning av stilar och förhållningssätt som följd.

Ämnet konsthistoria har tidigare i första hand behandlat den västerländska konstens historia, ibland med inslag från andra kulturer, vilka i kraft av sin estetiska förfining klassas som fri konst

Originality and ground-breaking creation are important criteria of modernism but not decisive criteria in other periods. In terms of mastery of materials, there are works considered as so powerful in their mode of expression, or so original and ground-breaking, that any technical shortcomings can be overlooked. Ever since the modernist period, furthermore, some artists have consciously worked with a primitive or naïve expression in their material. While some commentators demand that a work of art should reflect its age, this cannot either be considered a universal criteria.

Originality has been important in Western art since the romantic era but not in other cultures. In China, for instance, there is a quite distinct view of originality. Copies and imitations do not necessarily have lower status than original works, on the other hand technical skills are prized.²⁹

One must therefore concur with the philosopher and art critic David Carrier when he writes that the canon takes its life both from consensus and dissensus.³⁰ Rather than attempting to find a common definition of quality, he asserts, we ought to be taking note of the debate. Carrier feels that there has been enough consensus through the ages to be able to talk of a canon, but also a sufficient amount of disagreement for the debate to go on. Pluralism is both possible and necessary.³¹

A GLOBAL HISTORY OF ART?

The discussion is now nearing the question of cultural specificity versus the belief in universal artistic quality. The concept of art and art history are Western inventions of a fairly late vintage. The subject was conceived in Germany in the 1840s and developed by forerunners such as Johann Joachim Winckelmann in the 1700s and Giorgio Vasari in the 1500s.³² This concept of art is very much based on aesthetics within philosophy, especially Emanuel Kant's idea of the autonomous aesthetic judgement, which gave rise to the experience of beauty and the sublime in contemplation of nature.³³

The idea has been applied to art, where art is said to serve no other purpose than merely to exist, as well as the emotions to which it gives rise

i västerländsk mening. Dessa rycks då ur sitt ursprungliga sammanhang och fogas in i en annan berättelse.

Även om föreliggande projekt begränsas till svensk konsthistorieskrivning, påverkas densamma av globalisering, migration, mångkulturalism men också omvandlingen av konsthistoria som disciplin. Det kan därför vara värtyt att helt kort beröra den kritik som riktats mot ämnets eurocentrism.

Kritiken har handlat om att konsthistorieämnet i för liten utsträckning inkluderat konst utanför Europa, men det fanns ett skäl att inte göra det. Konstnärliga uttryck utanför Europa var egentligen inte fri konst i västerländsk mening. Det var inte konstnärliga uttryck i Europa före 1700-talet heller men de har fogats in som fundament och viktiga steg i utbildandet av denna särskilda västerländska konstradition.

På grund av kritiken har det på senare tid gjorts försök att vidga kanon och konsthistorieskrivning till en mer global berättelse.³⁴ Då uppstår en mängd problem. De centrala monumenten i den västerländska kanon låter sig inte enkelt utelämnas. När kanon utvidgas med objekt som är främmande för denna tradition blir resultatet svåröverskådligt. Det kronologiska, linjära narrativ som präglat konsthistorieskrivningen sedan 1800-talet upplösas i en mer fragmentarisk berättelse.

Ett av dessa försök är Hugh Honour och John Flemings *A World History of Art* (1982). I sin recension av denna omfångsrika bok, som inkluderar hela kapitel om konst från olika världsdelar, konstaterar historikern Peter Burke att disciplinen konsthistoria tenderar att upplösas.³⁵ Samtidigt som Honour och Fleming vill vidga konstens historia bortom västerlandet väljer de ut objekt för deras estetiska kvaliteter, trots att de aldrig skapades i ett renodlat estetiskt syfte, påtalar recensenten.

I *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism* (2003) närmar sig renässansforskaren David Summers kulturella artefakter från olika delar av världen med en metod baserad på rumsliga förhållanden och sociala funktioner.³⁶ Traditionella formalistiska och ikonografiska tolkningsmodeller, liksom den traditionella kronologin, avvisas för att istället utforska olika kulturella traditioner i världen. Den fråga man kan ställa sig är om detta verkligen är konsthistoria eller snarare något annat (etnologi, kulturhistoria, kultursociologi, socialantropologi eller filosofi).³⁷

(*l'art pour l'art*). Earlier, art had various functions, including as cult object, propaganda or pedagogical tool. In the 1700s art began to be viewed as something independent, a product exhibited in public exhibition galleries and sold on the free market.

The idea of free art, based on the idea of the autonomous aesthetic judgement, has no exact counterpart outside of the west, although it has been exported as a consequence of the globalization of the art world, with a mix of styles and attitudes as a consequence.

The subject of art history has primarily dealt with the history of Western art, sometimes with elements drawn from other cultures, which, on the basis of their aesthetic refinement, are classed as free art in a Western sense. They are snatched, then, from their original context, and spliced into another narrative.

Even though the project here addressed is limited to the construction of Swedish art history, it is nonetheless impacted by globalization, migration, multi-culturalism, as well as to the transformation of art history as a discipline. It may therefore be worthwhile to refer to the criticism levelled against the eurocentrism of the discipline.

The essence of this criticism has been that the subject of art history has not to a great enough extent included art outside of Europe, even though there were reasons for this exclusion. Artistic expression outside of Europe was not properly speaking free art in the Western sense. Nor can it be said that artistic expression in Europe before the 1700s fitted into this definition, although it has been inserted as a foundation and a series of steps in the development of a highly specific Western art tradition.

On account of all the criticism that has arisen in later times, attempts have been made to broaden the art historical narrative into a more global perspective.³⁴ A host of problems arise at once. The central monuments of the Western canon simply cannot be excluded. Once the canon is broadened with objects that are alien to this tradition, the result is not easily digested. The chronological, linear narrative that has put its defining mark on the writing of art history since the 1800s, is dispersed into a more fragmented train of thought.

One such attempt is Hugh Honour and John Fleming's *A World History of Art* (1982). In his review of this bulky work, which includes entire chapters on art from different parts of the world, historian Peter Burke comments that there is a tendency in it for the whole discipline of art history to dissolve.³⁵ At the same time as Honour and Fleming wish to broaden

James Elkins är redaktör för antologin *Is Art History Global?* (2007).³⁸ I sin inledning går Elkins igenom förutsättningarna för en global konsthistoria, vad som talar för och emot en sådan omvandling av ett ursprungligen västerläändskt ämne. I den mån ämnet återfinns i andra delar av världen så använder disciplinen västerläändska begrepp och metoder, konstaterar han.³⁹

Det förefaller omöjligt att skriva en trovärdig, sammanhängande global konsthistoria. Inte bara idén om konst är västerläändsk, utan också föreställningen om *historia* där konsten skrivs in i ett historiskt förlopp. Trots utmaningar från postkoloniala studier och visuell kultur finns ämnet konsthistoria fortfarande, även om det blivit svårare att skilja från andra fält. Elkins hävdar därför att vi måste förhålla oss till konsthistoria som en västerläändsk tradition för att begrepps-liggöra dess framtid.

En långtgående relativism med krav på vidgning av kanon är idag utbredd inom konsthistorieämnet. Förutom att denna är otillsäkande i sin avsaknad av hållbara kriterier och definitioner, annat än cirkulära eller reduktiva sådana, får den konsekvenser som dess företrädare inte verkar vara medvetna om. Den västerläändska dominans som den vill utmana befästs genom att kritiken av kanon sker med västerläändska begrepp och metoder samtidigt som kulturföremål från andra kulturer betraktas utifrån ett västerläändskt konst- och estetikbegrepp.⁴⁰

Kanon uppfattas som problematisk men fortsatt åtråvärd. Denna problematik förefaller bottna i en förvirring kring begreppet och en motsägelse mellan att å ena sidan vilja avvisa kanon, å andra sidan förändra den.

MUSEERNA OCH ÖVERSIKTSVERKEN

Museerna spelar en central roll i kanoniseringsprocesser, även om de är beroende av och står i relation till andra aktörer som konstskolor, gallerier, konsthallar, biennaler, fristående curatorer, konstkritik och universitet. Museernas roll i kanonisering handlar om vad de väljer

the history of art beyond Western perspectives, they choose objects on the basis of their aesthetic qualities, even though, the reviewer argues, they were never created for purely aesthetic ends.

In *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (2003), the renaissance researcher David Summers approaches cultural artefacts from different parts of the world using a method based on spatial conditions and social functions.³⁶ Traditional formalistic and iconographic models of interpretation, as well as traditional chronology, are rejected in order to concentrate instead on varying cultural traditions in the world. The question that might be posed here is whether this is really art history and not in fact something altogether different (ethnology, cultural history, cultural sociology, social anthropology or philosophy).³⁷

James Elkins is the editor of the anthology, *Is Art History Global?* (2007).³⁸ In his preface, Elkins summarizes the possibilities of a global art history, and the arguments in favour of and against such a transformation of an originally Western subject. To the extent that the subject exists at all in other parts of the world, the discipline makes use of Western terms and methods, he states.³⁹

It appears to be impossible to write a credible, cohesive global art history. Not only the idea of art is Western but also the actual concept of *history*, into which art is depicted in a historical process. Despite challenges from post-colonial studies and visual culture, the subject of art history still exists, although it has become more difficult to distinguish it from other fields. Elkins claims that we have to relate to art history as a Western tradition if we are going to conceptualize its future.

A radical relativism, with a demand for a broadened canon, is widespread today in the art historical discipline. Aside from the fact that it is unsatisfactory in its lack of viable criteria and definitions, other than some of a circuitous and reductive nature, there are consequences of which its apologists seem unaware. The Western dominance which it seeks to challenge is actually solidified by the application of Western terms and concepts in the critiquing of canon, while cultural artefacts from other cultures are examined on the basis of Western concepts of art and aesthetics.⁴⁰

The canon is perceived as problematic, yet nonetheless desirable. The problem seems to reside in a certain confusion about the term and a contradiction between, on the one hand, the wish to reject it, and, on the other, a desire to reshape it.

att förvärva till samlingen, liksom vad de visar i utställningar och samlingspresentationer. Tillsammans med bokverk om samlingen, vykort och andra former för att lyfta fram enskilda verk, representerar hängningen av samlingen museets kanon.⁴¹

Ett annat material som bör kunna bilda utgångspunkt för studier av kanoniseringssprocesser i svensk konsthistorieskrivning är tryckta framställningar av svensk konsthistoria. Man kan här notera en stark överensstämmelse mellan vilka verk museerna värderar som viktiga och de som omskrivs och reproduceras i översiktsverk.

Det finns en rad översiktsverk över svensk konsthistoria. Ingen bok kan ensam sägas styra urvalet i svensk kanon. Deras inflytande beror på spridning, upplaga och användning – till exempel vilka av dem som används i undervisning i konstvetenskap. Översiktsverkens betydelse ligger i att de samlar svensk konst på en plats i en sammanhängande berättelse, vilket styr vår uppfattning om konsthistorien.

1800-talet före opponenterna ges stor plats i de konsthistoriska översiktsverken kring sekelskiftet 1900, mindre så under 1900-talet, för att åter uppmärksammas under 2000-talet.⁴² Konstnärsförbundet har genomgående en grundmurad position. Under 2000-talet lyfts kvinnliga konstnärer fram på ett helt nytt sätt.

Även om måleriet och skulpturen domineras starkt i hela materialet har vissa tekniker särskilt lyfts fram under vissa perioder. Kring sekelskiftet 1900 reproduceras grafik. Under 1970-talet betonas miljögestaltning och offentlig konst, men också affischer och textilkonst.⁴³ Under 2000-talet lyfts särskilt fotografi, video- och datorkonst fram, men också mer traditionella tekniker som grafik, ofta i särskilda avsnitt.⁴⁴

Berättelsen om påverkan från utlandet är återkommande. Så betecknas opponenteras vistelse i Paris som en injektion av vitalitet och förnyelse i den svenska konsten. Matisseelvernas Parisvistelse framställs på samma sätt. Denna berättelse återkommer i en något modifierade form i redogörelsen för 1990-talets feministiska fotokonst. Den så kallade samtidskonsten från 1990-talet och framåt karaktäriseras som i högre grad internationell än vad svensk konst tidigare varit.

Inflytelserika konstnärsgrupper – verkligent formerade som grupper eller bara etiketterade som sådana av konsthistoriker – ges

Museums play a central role in the process of canonization, even though they are reliant on, and interact with, a series of other players such as art schools, galleries, art halls, biennales, independent curators, art critics and universities. The role of museums in canonization relates to their choice of acquisitions and what they show in their solo and general exhibitions. Alongside printed books on their collections, post cards and other forms intended to highlight specific works, the museum's collection display is representative of its canon.⁴¹

Another source which ought to be able to form a starting point for studies into the canonization process in the Swedish art historical narrative, are the printed surveys of Swedish art history. Here, one notices a strong correlation between works regarded as important by the museums and those that are written about and reproduced in the guides.

There is an array of encyclopaedic works on Swedish art history. None of these editions could be described as instrumental in terms of its influence on the formation of the Swedish canon. Their influence is determined by their distribution, the size of the editions and their application – for instance, which of them are used in the teaching of art history. The importance of these books on art history is that they assemble Swedish art into one place in a cohesive narrative, which forms our conception of art history.

The 1800s before the rise of the Opponents is given much space in art guides produced at the turn of the nineteenth century, but less so in the twentieth century, only to be refocused upon in the 2000s.⁴² The position of the Society of Artists (Konstnärsförbundet) is wholly consistent. In the 2000s, women artists have been highlighted in an entirely new way.

Although painting and sculpture have a dominant position in all of the books on Swedish art history, certain techniques have been emphasized in particular periods. Around the turn of the nineteenth century there was much reproduction of graphic art. In the 1970s, there was an emphasis on environmental design and public art, but also on posters and textile art.⁴³ In the 2000s there was an especial emphasis on photography, video and computer art, and yet also on more traditional techniques such as prints, usually within defined segments.⁴⁴

återkommande stort utrymme: Konstnärsförbundet, De Unga, Färg och Form, Göteborgskoloristerna, Halmstadgruppen, imaginisterna, Saltsjö Duvnäs-gruppen, konkretisterna, gruppen kring undergroundtidskriften *Puss*, textilkonstnärer i utställningen *Verkligheten sätter spår* 1975 och Wallda-gruppen, för att efter 1980-talet minska i relevans för den konsthistoriska berättelsen.

Anmärkningsvärt är att urvalet av konstnärer och verk inte diskuteras i nämnvärd omfattning, däremot i några fall perspektivet. Vad som inkluderas i en konsthistoria avgörs ytterst av författarens eller redaktörens subjektiva val. Det är därför släende hur överensstämmande översiktsverken är sinsemellan. En orsak till detta kan vara att bilderna i första hand hämtas från de större museernas samlingar. Vissa författare använder fler exempel från museer utanför Stockholm. Folke Edwards inkluderar i sin bok om 1900-talet ovanligt många verk från Göteborgs konstmuseum, där han tidigare var museichef, medan Thomas Millroth i sina framställningar ger större plats åt Skåne och västkusten än vad som annars är vanligt.⁴⁵

Just för att vissa konstverk är framstående har de köpts av eller skänkts till våra museer, med Nationalmuseum och Moderna Museet som de mest resursstarka statusinstitutionerna. Man kan också vända på förhållandet och säga att de kommit att skrivas in i konsthistorien, analyseras och värderas som framstående just för att de funnits tillgängliga i våra offentliga samlingar. De verk som inte finns där är svårare att få tag på och riskerar därför att hamna utanför konsthistorikernas sökarljus.

Vissa stilrikningar betonas mer under ett skede jämfört med ett annat, vissa perspektiv vinner gehör och försvinner igen. Med utgångspunkt i dessa perspektiv värderas också konsten olika. Samhällsorienterade tolkningar präglar Bengt Olvångs historieskrivning om efterkrigstidens svenska konst, ett utslag av 1970-talets delvis politiskt orienterade konstkritik.⁴⁶ Den tydligaste trenden är annars den ökade uppmärksamhet som riktas mot kvinnliga konstnärer, liksom mot fotografi och andra medier vid sidan av måleri och skulptur.⁴⁷ Olika försök att inkludera en bredare visuell kultur har också framträtt efter millennieskiftet, även om massbilden oftast behandlas i enskilda avsnitt.⁴⁸ Från att ha utsatts för en tämligen fördomsfull behandling har 1800-talets många bildgenrer på senare tid väckt förnyat intresse.⁴⁹ Det nordiska perspektiv som präglat några fram-

There is a recurring narrative of foreign influence. The Opponents stay in Paris is presented as an injection of vitality and renewal into Swedish art. The visit to Paris by the Matisse students is regarded in the same way. The story is retold in somewhat modified form in the description of feminist photographic art from the 1990s. So-called contemporary art from the 1990s and on, is characterized as international to a greater degree than Swedish art had previously been.

Influential artists' groups – either formed as groups or merely denoted as such by art historians – are consistently given much attention: the Artists' Association, De Unga, Färg och Form, the Gothenburg Colourists, the Halmstad Group, the Imagists, the Saltsjö Duvnäs Group, the Concretists, the group around the underground journal *Puss*, textile artists in the exhibition *Verkligheten sätter spår* (*Reality Leaves Tracks*) in 1975 and the Wallda Group, only to lose relevance after the 1980s in the art historical narrative.

What is notable, is that the choice of artists and works is not discussed to any great degree, whereas in a few cases the perspective is. Inclusion into a work of art history is ultimately down to the choice of the author or the subjective decisions of the editor. For this reason it is striking how often such choices coincide. One of the reasons for this may be that the illustrations are primarily sourced from the collections of the larger museums. Some authors use more examples from museums outside of Stockholm. Folke Edwards, in his book about the Swedish art of the twentieth century, uses an unusual number of works from the Gothenburg Museum of Art, of which he was previously the director, whereas Thomas Millroth, in his publications, gives much more prevalence to Scania and the West Coast than is otherwise customary.⁴⁵

Because certain works of art are outstanding, they have been acquired or donated to our museums, the Nationalmuseum and Moderna Museet being the wealthiest institutions of high status. But one could also turn this around and claim that they have been written into art history, analysed and evaluated as outstanding, precisely because they have been available in our public collections. Works that cannot be found there are more difficult to find, and therefore they run the risk of ending up outside the spotlight of art history.

Certain stylistic movements are emphasized more over a particular period of time, certain perspectives gain adherents only to disappear once more. Based on such perspectives, art is not judged by the same criteria.

ställningar från mitten av 1900-talet – det vill säga att den svenska konsthistorien ses som en del av en nordisk konsthistoria – har idag nästan helt försvunnit.⁵⁰

Översiktsverken säger åtskilligt om hur svensk konsthistorisk kanon ser ut, mindre om hur den upprättats. För att få syn på det behöver man dyka ner i materialet och studera enskilda exempel på aktörer, riktningar och konstnärskap, hur de agerat och hanterats, vilket också är syftet med föreliggande forskningsprojekt.

PROBLEMOMRÅDE, SYFTE OCH AVGRÄNSNINGAR

I forskningsprojektet *Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning* undersöks kanoniseringssprocesser i svensk konsthistoria med utgångspunkt i Göteborgs konstmuseums och Norrköpings Konstmuseums samlingar och historia. Studien avgränsas till 1800- och 1900-talet. De båda museerna förfogar över betydande samlingar från perioden men har inte varit föremål för en lika omfattande historieskrivning som Moderna Museet och Nationalmuseum, vilket öppnar för potentiellt alternativa perspektiv på svensk konsthistoria.

Med nedslag i några belysande exempel diskuteras svensk konsthistorisk kanon och dess gränser. Till dessa exemplen hör ett konstsamlar- och mecenatspar, två inflytelserika museichefer, en Düsseldorfmålare, naivismens och det traditionella figurativa måleriets ställning i modernismen. Studierna erbjuder skiftande perspektiv på svensk kanon och museernas roll i skapandet och upprätthållandet av densamma.

Med feministiska perspektiv, nätverksteori och diskursanalys blottlägger projektet den konsthistoriska berättelsen som en konstruktion som styr urval och historieskrivning. Snarare än att lyfta fram bortglömda konstnärskap syftar projektet till att öka medvetenheten om och skärpa den kritiska blicken på den konsthistoriska berättelsen om svensk konst, hur den skapats och förändrats över tid.

Idén till projektet har uppstått i kontakter mellan Göteborgs konstmuseum, Norrköpings Konstmuseum och ämnet Konst- och bildvetenskap vid Institutionen för kulturstudierna vid Göteborgs

Socially oriented interpretations are a strong aspect of Bengt Olvång's historical writing on post-war Swedish art, an expression of politically influenced art criticism, which to some extent held sway in the 1970s.⁴⁶ Further to this, the clearest trend is the increasing amount of attention given to women artists, photography and other media alongside painting and sculpture.⁴⁷ Various attempts to incorporate a broader visual culture have also emerged since the millennial shift, although the overall picture is usually conveyed in separate instances.⁴⁸ After being subjected to a fairly prejudicial treatment, the many pictorial genres of the 1800s have lately begun to attract new interest.⁴⁹ The Nordic perspective, which characterized a few surveys in the mid-1900s – in other words, the idea that Swedish art history could be seen as an integral part of Nordic art history – has today almost completely disappeared.⁵⁰

The surveys of art history say a great deal about the Swedish art historical canon and what it looks like, but much less so about how it has been constituted. In order to close in on this, one needs to dive into the material and study individual examples of decision-makers, currents of thought, artists and how they have all acted and been acted upon – which is the actual intention of this research project.

PROBLEM AREA, PURPOSE AND PARAMETERS

In the research project, *The Canon: Perspectives on Swedish Art Historiography*, the canonization process in Swedish art history is investigated with a focus on the collections and history of the Gothenburg Museum of Art and Norrköpings Konstmuseum. The parameters of the study encompass the 1800s and the 1900s. Both museums have significant collections from the period, which have not as extensively been written into history as those of Moderna Museet and Nationalmuseum, thus opening up possibilities for alternative perspectives on Swedish art history.

The study relies on various illuminating examples to discuss the Swedish art historical canon and its parameters. These include an art collector and a donor, two influential museum directors, a Düsseldorf painter, and the position of naïvism and traditional, figurative painting in

universitet. Göteborgs konstmuseum och Norrköpings Konstmuseum har tidigare samverkat i ett projekt som undersökt samlingarna i fyra svenska museer över 1900-talskonst utifrån genus- och regionalitetsperspektiv.⁵¹ Den studien behandlade andelen manliga respektive kvinnliga konstnärer i samlingarna och varför fördelningen ser ut som den gör. Med föreliggande forskningsprojekt vidgas perspektivet till fler parametrar och frågeställningar.

Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning studerar enskilda konstnärskap, berättelser, aktörer och nätverk, hur de agerat och hanterats både inom och utanför de två museerna. Ett samarbete mellan museer och universitet är idealiskt för en undersökning av detta slag eftersom kanonisering bland annat sker som ett resultat av såväl museers som konsthistorikers praktiker. Kanoniseringsprocesser granskas genom undersökningar av relationen mellan museala och konsthistoriska praktiker, individer och deras nätverk på konstfältet.

Som redan berörts, domineras konsthistorieskrivningen om det sena 1800-talet och om 1900-talet av stora narrativ kring avantgardegrupper som kommit att representera det moderna. Berättelser av detta slag behöver inte vara osanna men präglas ofta av en sammanblandning mellan historiska fakta och myter. De är ofta formulerade utifrån en viss position i syfte att föra fram och marknadsföra en riktning eller konstuppfattning. Att granska dem, liksom att lyfta fram andra perspektiv, bidrar till att problematisera och synliggöra konsthistorieskrivningens processer. En av undersökningens fokuspunkter är därför hur stora berättelser styr konsthistorieskrivningen. I ett större sammanhang riktar projektet in sig på frågor om historieskrivning, tolkning av historien, inkludering och exkludering.

METOD OCH TIDIGARE FORSKNING

Projektet kartlägger, granskar och diskuterar hur såväl museala praktiker som konstvetenskap upprättat en kanon över svensk konsthistoria. Det handlar inte om någon generell kartläggning av hur en svensk kanon etablerats utan om nedslag på i sammanhanget intres-

the modernist era. These separated studies provide a range of perspectives on the Swedish canon and the role of museums in the creation and maintenance of the same.

By means of feminist perspectives, network theory and discourse analysis, the project reveals the art historical narrative as a construction that guides selection and the historical perspective. Rather than attempting to raise forgotten artists out of obscurity, the project aims to increase awareness and focus critical scrutiny on the narrative of Swedish art history – how it was created and how it evolved over time.

Ideas for the project have arisen out of contact between the Gothenburg Museum of Art, Norrköpings Konstmuseum and the subject of Art History and Visual Studies at the Department of Cultural Sciences of Gothenburg University. The Gothenburg Museum of Art and Norrköpings Konstmuseum have previously collaborated in a project to examine, on a basis of gender and regional perspectives, the collections of twentieth-century art held by four Swedish museums.⁵¹ The study looked at the proportion of male and female artists in the collections, and the reasons for the gender distribution. In this current research project, the perspective has been broadened for a wider-ranging debate, with a greater number of questions asked.

The Canon: Perspectives on Swedish Art Historiography studies individual artist careers, narratives, decision-makers and networks, how they relate to and are dealt with both within and outside of the two museums. Collaborative arrangements between museums and universities are ideal for an investigation of this kind, because canonization is a product of existing practice both in museums and among art historians. Canonization processes are scrutinized by looking into relationships between practitioners in museums and art historical contexts, individuals and their networks in the art world.

As has already been mentioned, art historical writing on the period of the late 1800s and the whole of the 1900s, is dominated by the strong narrative of the avant-garde groups that have come to embody the modern. Stories of this kind are not necessarily untruthful, but they do present an assemblage of historical facts and myths. They are often formulated on the basis of a particular position, in order to advance or market a direction or a specific view of art. The mere fact of scrutinizing them, or of taking other perspectives into consideration, contributes to a problematization and visualization of art historical processes. One of the focal points of the

santa grupper, aktörer eller konstnärskap som bildar utgångspunkt för kritiska diskussioner.

Projektet ansluter sig därmed till en historiografisk inriktning inom konstvetenskapen – det vill säga studier av ämnets historia. Kritiska undersökningar av konsthistoriens historia, liksom av museala praktiker, har varit ett vitalt forskningsområde inom den så kallade New Art History, med företrädare som Michael Podro och Donald Preziosi sedan 1980-talet.⁵²

I Sverige har Dan Karlholm undersökt de första konsthistoriska översiktsverken i *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet* (1996).⁵³ Även om Karlholm behandlar ett äldre tyskspråkigt material finns här perspektiv som är överförbara till denna undersökning. Vad är konsthistoria och hur skapas den? Vilken berättelse är det som skrivs fram i dess manifestationer?

Ett kritiskt historiografiskt perspektiv präglar även antologin *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige* (2000), vilken i första hand behandlar konsthistoria som universitetsämne.⁵⁴

Om kanonbegreppet finns en livaktig debatt men också en del tidigare forskning. Gregor Langfeld skriver om kanonbegreppet och dess konsekvenser för vårt sätt att se på konst i artikeln "The Canon in Art History. Concepts and Approaches" (2018).⁵⁵ Kanon förvandlar konstverkens relation till varandra genom att göra anspråk på beständighet, att vara giltig oberoende av tid och plats. Langfeld föreslår att forskningen bör inrikta sig på de mekanismer som styr uppriättandet av kanon, främst hur sakraliseringen och fetischiseringen av konsten döljer sociala och historiska förhållanden.⁵⁶ Langfeld hävdar att ett sådant studium är särskilt påkallat eftersom konsthistorieskrivningens processer systematiskt göms i mytologiseringen av Konsten med stort K.⁵⁷ Det är också detta perspektiv som präglar undersökningarna i föreliggande forskningsprojekt.

I antologin *Kanon ifrågasatt. Kanoniseringsprocesser och makten över vetandet* (2009) diskuterar en rad svenska forskare inom ämnet idéhistoria kanon utifrån olika infallsvinklar och exempel.⁵⁸ Antologins texter förhåller sig till den kritik av kanon som formulerats utifrån feministiska och postkoloniala perspektiv men tar också upp försvar av kanon.

Mikela Lundahl argumenterar för att vidga kanon utanför den västerländska sfären, att fler perspektiv måste tas in och att vi behöver

study, therefore, is looking at how strong narratives essentially define art historical interpretation. In a larger sense, the project addresses questions regarding historical writing, the interpretation of history, and inclusion or exclusion.

METHOD AND PREVIOUS RESEARCH

The project maps out, scrutinizes and discusses both how common practice in the museum world as well as the discipline of art history has created a canon of Swedish art history. This is not about any general mapping out of how the Swedish canon has been established, but rather a focus on specific groups, decision-makers or relevant artists to create a departure for critical discussion.

The project therefore coincides with a historiographical orientation within the discipline of art history – in other words, the study of the history of the discipline. Critical examinations of the history of art history, as well as of museums and their practice, have constituted a vital area for research within the so-called New Art History, with proponents such as Michael Podro and Donald Preziosi, going back to the 1980s.⁵²

In Sweden, Dan Karlholm has looked into the first art historical compendiums in *Handböckernas konsthistoria: Om skapandet av 'allmän konsthistoria' i Tyskland under 1800-talet* (1996) (The Art History of the Handbooks: On the Creation of a 'General Art History' in Germany in the 1800s).⁵³ Even though Karlholm is approaching old, German-language material, there are perspectives here that are transferrable to this study. What is art history and how is it created? What is the narrative that is being produced in these manifestations?

A critically disposed historiographical perspective also characterizes the anthology *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige* (8 Chapters on the History of Art History in Sweden, 2000), which approaches art history as a university subject.⁵⁴

There is not only a lively contemporary debate on the canon but also some earlier research that has been done. Gregor Langfeld writes about the concept of canon and its consequences in terms of our way of seeing

granska de normer som ligger till grund för kanon. Dominansen av västerländska verk döljer andra relationer och förutsättningar i en kolonial historia, hävdar hon. Lundahl uppmärksammar hur texter inte är givna källor. Istället föregås kanoniseringen av texter av ett omfattande arbete vad gäller urval, redigering, översättningar, utgivning och tolkningar för att sprida dem.⁵⁹ Lundahl beskriver också hur ett kriterium för inkludering i kanon ofta är att verket ifråga överensstämmer med en redan etablerad bild av perioden.⁶⁰ Perspektivet kan överföras till konstvetenskapen. Vi kan då fråga oss vilka processer som föregår kanonisering av enskilda verk, liksom vilka etablerade tolkningsperspektiv som kan tänkas styra urval.

Thomas Karlsohn går i sin text igenom den amerikanska debatten från 1970-talets kanonkritik till de nykonservativa svar som formulerades från 1980-talet och framåt. Karlsohn lägger fram argument både för och mot en revidering av kanon och förmår därigenom nyansera bilden. Bland annat pekar han på det reduktiva i relativismen, då den enbart hänvisar till identitet som urvals faktor och inte förmår förklara kvalitetsvärderingar inom enskilda traditioner.⁶¹

Även om antologin tillhör ämnet idéhistoria finns det många överensstämmelser med det konsthistoriska fältet. Hur kan kanon och de normer som upprätthåller den granskas utan att vi hamnar i en fullständig relativism och separation av olika identiteter? På vilken grund kan vi formulera kriterier för kvalitet och inkludering?

TEXTER

I boken medverkar förutom undertecknad (forskningsledare, Göteborgs konstmuseum), intendent fil.dr Per Dahlström, Göteborgs konstmuseum, intendent fil.dr Martin Sundberg, Norrköpings Konstmuseum, universitetslektor fil.dr Alexandra Herlitz, Göteborgs universitet samt fil.dr Tintin Hodén, Linköpings universitet.

Dahlström skriver om Amalia Lindegren (1814–1891), förknippad med Düsseldorfmåleriets berättande, romantiska och humoristiska stil i mitten av 1800-talet. Hon var under sin livstid en av

art in the article, 'The Canon in Art History: Concepts and Approaches' (2018).⁵⁵ The canon changes the relationship between one work of art and another by making a claim to longevity, of being relevant irrespective of time and place. Langfeld proposes that research should focus on the mechanisms that control the establishment of the canon, primarily how the sanctification and fetishization of art obscure social and historical conditions.⁵⁶ Langfeld claims that a study of this nature is especially needed as the processes of art historical writing are systematically hidden in the mythology of Art with a capital A.⁵⁷ It is this perspective that underlies the research that has been done in this research project.

In the anthology, *Kanon ifrågasatt: Kanoniseringssprocesser och makten över vetandet* (Canon in Question: Canonization Processes and the Power over Knowledge, 2009), a number of Swedish scholars specialized in the field of history of ideas, discuss canon from various angles and by reference to a number of examples.⁵⁸ The texts of the anthology relate to the critique of the canon from a feminist position and post-colonial perspectives, but they also account for defending the idea of a canon.

Mikela Lundahl argues that canon needs to be broadened beyond the Western sphere, that more perspectives must be taken into account, and that we must examine the norms that lie at the foundation of the canon. The dominance of Western works obscures other perspectives and conditions in colonial history, she claims. Lundahl observes that the texts do not readily function as source material. Rather, canonization is preceded by texts requiring an extensive working process in terms of selection, editing, translation, publication and interpretation, before they can be disseminated.⁵⁹ Lundahl also describes how one criteria for inclusion in the canon is that a specific work must concur with an already established image of a period.⁶⁰ The argument is applicable to art history. In which case, we may ask ourselves what processes precede the canonization of individual works, as well as which interpretative perspectives might be influential on selection.

In his text, Thomas Karlsohn covers the debate in the United States from the canon critique in the 1970s to the neo-conservative answers that were formulated from the 1980s and on. Karlsohn advances arguments both for and against a revision of the concept of canon, and by means of this introduces a more nuanced picture. Among other things he points to the reductive effect of relativism, as it only alludes to identity as a determining selection criteria, and has no capacity to elucidate quality values within particular traditions.⁶¹

Sveriges mest berömda konstnärer men har under 1900-talet kommit att skrivas ut ur konsthistorien för att kring millennieskiftet åter skrivas in. Dahlström undersöker hur och varför detta skett.

Herlitz visar hur paret Pontus och Göthilda Fürstenbergs aktiviteter bidragit till att forma en konsthistorisk kanon kring 1880- och 1890-talets svenska konst. Då tidigare forskning främst fokuserat på parets samlande, vidgar Herlitz perspektivet till deras insatser för att stärka Göteborgs position som konststad i vidare mening.

Undertecknad bidrar med en artikel om Axel L. Romdahl, inflytelserik museichef, konsthistoriker och konstkritiker i Göteborg under första halvan av 1900-talet. Vad karaktäriserar Romdahl som konsthistoriker? Vad för slags konstsyn framträder i hans många skrifter i skiftande ämnen? Hur förhåller sig hans gärning som konsthistoriker till den som museiman?

Sundberg behandlar Aron Borelius, Norrköpings Konstmuseums första chef, konstkritiker, konstsamlare och senare professor, en person med starkt inflytande över konstlivet och konsthistorieskrivningen i Norrköping. Hur nавigerade han i sina olika roller? Tesen är att Borelius använde sin position som kritiker inte bara i folkbildande syfte, utan även för att skriva fram en viss typ av konst och för att befästa Norrköpings Museums betydelse.

Hodén studerar det tidiga 1900-talets svenska naivister och hur de representerats i Norrköpings Konstmuseums samlingar och utställningar. Vilken roll spelar tidens genussstrukturer för att manliga naivister tilldelats större plats i museets utställningsprogram än de kvinnliga?

Undertecknad diskuterar avslutningsvis det traditionella figurativa måleriets ställning under modernismen utifrån exemplet Peter Dahl. Under modernismen uppfattas den figurativa realistiska konsten som anakronistisk, alltför illustrativ och politiskt belastad. Hur skulle 1900-talets konsthistoria se ut om den i större utsträckning inkluderades i kanon?

Sammantaget bildar dessa delstudier olika utblickspunkter varifrån kanon som konstruktion, föreställning och föränderlig struktur kan bli synlig på nya sätt. Kanon framträder då både som nödvändig och åtråvärdf, men också som problematisk och uteslutande. Diskussionen om kanon bör inte naivt avvisa detta rätte-snöre – förutan vilket konst som begrepp förlorar en del av sin

Although the anthology belongs to the subject of the history of ideas, there are many parallels with the art historical field. How can canon and the norms of which it is constructed be scrutinized without ending up in absolute relativism and a separation of various identities? On what foundations can we express the criteria for quality and inclusion?

TEXTS

Contributors to the book, apart from undersigned (Head of Research, the Gothenburg Museum of Art), are Curator Ph.D. Per Dahlström, the Gothenburg Museum of Art, Curator Ph.D. Martin Sundberg, Norrköpings Konstmuseum, Senior lecturer Ph.D. Alexandra Herlitz, University of Gothenburg, and Ph.D. Tintin Hodén, Linköping University.

Dahlström writes about Amalia Lindegren (1814–1891), associated with the Düsseldorf school and its narrative, romantic and humoristic painting style in the mid-1800s. In her own time she was one of Sweden's best-known artists, but in the twentieth century she was erased from art history, only to be re-entered into it at the turn of the millennium. Dahlström investigates how and why this took place.

Herlitz shows how the activities of the couple Pontus and Göthilda Fürstenberg contributed to shaping an art historical canon of Swedish art in the 1880s and 1890s. While previous research mainly focused on the couple's role as art collectors, Herlitz broadens the perspective to include their efforts to strengthen Gothenburg's position as a city of art in a broader sense.

My own contribution is an article on Axel L. Romdahl, the influential museum curator, art historian and art critic in Gothenburg in the first half of the 1900s. What defines Romdahl as an art historian? What sort of view of art emerges in his many writings on a host of varied subjects? How do his achievements as an art historian relate to his doings as a museum curator?

Sundberg writes about Aron Borelius, Norrköpings Konstmuseum's first director, art critic, art collector and later professor, a person with a strong influence on artistic life and art historical writing in Norrköping.

mening – utan snarare öka medvetenheten om de processer som ligger till grund för formationen av kanon och vilken roll denna spelar i vår kultur.

How did he navigate between his various roles? The theory put forward is that Borelius used his position as a critic not only to play an educational role to the general public, but also to highlight a particular kind of art and cement the importance of Norrköpings Konstmuseum.

Hodén studies the Swedish naïvists of the early 1900s and how they are represented in the collections and exhibitions at Norrköpings Konstmuseum. What was the role of gender structures at the time in allotting more space in the museum's exhibition programme to male rather than female naïvists?

By way of a conclusion, I discuss the position of traditional figurative painting during the modernist era with reference to the example of Peter Dahl. In a modernist light, figurative realistic art was regarded as anachronistic, too illustrative and politically trammelled. How would twentieth-century art history look if it had been included in the canon to a greater extent?

In summation, these separate studies form a variety of vantage points from which the basis of which canon as a construction, conception and changeable structure can be rendered in new ways. Canon, then, emerges both as something necessary and desirable, yet also as problematic and exclusionary. The discussion about canon should not naïvely dismiss this yardstick – for without it, art loses a part of its meaning – but rather make use of it to heighten our awareness of the fundamental processes in the formation of the canon, and the role that it plays in our culture.

1. Thomas Karlsohn, "Kanon och kritik. En debatt och några eftertankar", *Kanon ifrågasatt. Kanoniseringsprocesser och makten över vetandet*, red. Katarina Leppänen och Mikela Lundahl, Gidlunds förlag, Hedemora 2009, s. 237.
2. Jfr definitioner hos: Eric Fernie, "Glossary of Concepts", *Art History and Its Methods. A Critical Anthology. Selection and Commentary by Eric Fernie*, red. Eric Fernie, Phaidon Press, London och New York (1995) 2006, s. 329 och Anna Brzyski, "Introduction. Canons and Art History", *Partisan Canons*, red. Anna Brzyski, Duke University Press, Durham, 2007, s. 10.
3. Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, cop., New York 1994.
4. Karlsohn 2009, s. 243–247.
5. Danmarks dåvarande kulturminister, Brian Mikkelsen, gav 2004 sju grupper på olika kulturområden i uppdrag att sammanställa en officiell dansk kulturkanon. Liknande förslag har framförts i Sverige men inte blivit verklighet här. Folkpartisten (nuvarande Liberalerna) föreslog att skapa en svensk litteraturkanon i en debattartikel 2006, vilket föranledde en intensiv debatt. Cecilia Wikström, "Skapa en svensk litteraturkanon", *Svenska Dagbladet* 2006-07-22; Stefan Jonsson, "Folkpartiet på svenska jakt. Gammal dansk modell blir som ny", *Expressen* 2006-07-26; Cecilia Wikström, "Därfor behövs litteraturkanon", *Svenska Dagbladet* 2006-07-29. Se även: Karlsohn 2009, s. 232–235.
6. *De drogo till Paris. Nördiska konstnärinnor på 1880-talet*, red. Lollo Fogelström och Louise Robbert, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1988.
7. H.W. Janson, Konsten. *Målarets, skulpturens och arkitekturens historia från äldsta tider till våra dagar* (*History of Art* 1962), övers. Ulf G. Johnson, Bonniers 1975.
8. Se exempelvis: *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässansen till postmodernism*, red. Anna Lena Lindberg, Norstedt, Stockholm 1995.
9. Lars Vilks och Martin Schibli, *Hur man blir samtidskonstnär på tre dagar. Handbok med teori*, Nya Doxa, Nora 2005.
10. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* 1992), övers. Johan Sierna, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000.
11. Ett exempel på en sådan vital riktning i periferin är den nationelltfärgade symbolismen i Młoda Polska-rörelsen i Polen kring sekelskiftet 1900. *Młoda Polska. Sekelskiftekonst från Polen*, red. Kristoffer Arvidsson, Eva Nygård och Johan Sjöström, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2018.
12. James Elkins, *Stories of Art*, Routledge, New York 2002.
13. Piotr Piotrowski, "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde", *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. Sacha Bru et al., De Gruyter, Berlin 2009.
14. För dess vägran att dekonstruera en sådan vertikal historieskrivning, riktar Piotrowski kritik mot ett inflytelserikt och i andra avseenden berömvärt översiktsverk av senare datum: Yve Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, David Joselit och Rosalind E. Krauss, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster och Rosalind E. Krauss, Thames & Hudson, London (2004) 2012.
15. Piotrowski 2009, s. 54.
16. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1985.
17. Steven Naifeh och Gregory White lanserade teorin att van Gogh inte begick självmord utan sköts av ett par tonårsungear som trackaserat honom under en tid. Steven Naifeh och Gregory White, *Van Gogh. The Life*, Random House, New York 2011.
18. Anita Silvers, "The Story of Art Is the Test of Time", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* nr 49 1991, s. 222.
19. Ernst H. Gombrich, *Art History and the Social Sciences. The Romanes Lecture for 1973*, Oxford 1975, s. 24, citerad ur Monseré 2006, s. 7.
20. Erwin Panofsky, "The History of Art as a Humanistic Discipline" (1940), *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday, Garden City, New York 1955, s. 18–19, not 13.

1. Thomas Karlsohn, 'Kanon och kritik: En debatt och några eftertankar', *Kanon ifrågasatt: Kanoniseringsprocesser och makten över vetandet*, eds. Katarina Leppänen and Mikela Lundahl, Gidlunds förlag, Hedemora 2009, p. 237.
2. Cf. definitions from: Eric Fernie, 'Glossary of Concepts', *Art History and Its Methods: A Critical Anthology. Selection and Commentary by Eric Fernie*, ed. Eric Fernie, Phaidon Press, London and New York (1995) 2006, p. 329 and Anna Brzyski, 'Introduction: Canons and Art History', *Partisan Canons*, ed. Anna Brzyski, Duke University Press, Durham, 2007, p. 10.
3. Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, cop., New York 1994.
4. Karlsohn 2009, pp. 243–7.
5. Denmark's Minister of Culture at the time, Brian Mikkelsen, commissioned seven groups from various cultural fields in 2004 with drawing up an official Danish cultural canon. Similar proposals have been made in Sweden but have not come to fruition. Cecilia Wikström, a member of Folkpartiet (now of Liberalerna) proposed the creation of a Swedish literary canon in a polemical article in 2006, which gave rise to an intense level of debate: 'Skapa en svensk litteraturkanon', *Svenska Dagbladet* 2006-07-22; Stefan Jonsson, 'Folkpartiet på svenska jakt: Gammal dansk modell blir som ny', *Expressen* 2006-07-26; Cecilia Wikström, 'Därfor behövs litteraturkanon', *Svenska Dagbladet* 2006-07-29. See also: Karlsohn 2009, pp. 232–5.
6. *De drogo till Paris: Nordiska konstnärinnor på 1880-talet*, eds. Lollo Fogelström and Louise Robbert, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1988.
7. H.W. Janson and Anthony F. Janson, *History of Art*, 5th revised edition, Thames & Hudson, London (1962) 1997.
8. See for example: *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässansen till postmodernism*, ed. Anna Lena Lindberg, Norstedt, Stockholm 1995.
9. Lars Vilks and Martin Schibli, *Hur man blir samtidskonstnär på tre dagar: Handbok med teori*, Nya Doxa, Nora 2005.
10. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* 1992), trans. Susan Emanuel, Polity press, Cambridge, 1996.
11. An example of a vital focus at the periphery is the nationally influenced symbolism of the Młoda Polska movement in Poland around the fin-de-siècle, 1900. *Młoda Polska: Sekelskiftekonst från Polen*, eds. Kristoffer Arvidsson, Eva Nygård and Johan Sjöström, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2018.
12. James Elkins, *Stories of Art*, Routledge, New York 2002.
13. Piotr Piotrowski, 'Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde', *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds. Sacha Bru et al., De Gruyter, Berlin 2009.
14. On account of its refusal to deconstruct a vertical historical narrative, Piotrowski levels criticism at an influential and in other respects praiseworthy guide of recent date: Yve Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, David Joselit and Rosalind E. Krauss, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, eds. Hal Foster och Rosalind E. Krauss, Thames & Hudson, London (2004) 2012.
15. Piotrowski 2009, p. 54.
16. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1985.
17. Steven Naifeh and Gregory White posited the theory that van Gogh did not commit suicide but was actually shot by a pair of teenage boys, who had been harassing him for a while. Steven Naifeh and Gregory White, *Van Gogh. The Life*, Random House, New York 2011.
18. Anita Silvers, 'The Story of Art Is the Test of Time', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 49 1991, p. 222.
19. Ernst H. Gombrich, *Art History and the Social Sciences: The Romanes Lecture for 1973*, Oxford 1975, p. 24, quoted in Monseré 2006, p. 7.

21. Idén om att det estetiska omdömet vilade på en gemensam förmåga formulerades tydligast av Kant. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften* (*Critik der Urtheilskraft* 1790), övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 2003.
22. Se exempelvis: Arnold Hauser, *Konstarnas sociala historia 1 och 2* (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* 1951), övers. Ulrika Wallenström, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1972; Pierre Bourdieu och Alain Darbel, *The Love of Art. European Art Museums and their Public* (*L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* 1969), övers. Caroline Beattie och Nick Merriman, Cambridge och Malden 1991.
23. Keith Moxey, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Cornell University Press, Ithaca och London 2001.
24. Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London 2007, fjärde upplagan; Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999.
25. Pollock 1999, s. 23–25.
26. Paul Crowther, "Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture", *British Journal of Aesthetics* nr 44 2004.
27. Crowther 2004, s. 368.
28. Danto myntade begreppet "konstvärlden" för att rikta uppmärksamheten mot vad det är som gör att något räknas som konst. Enligt Danto är detta inte en egenskap i konstverket utan ett socialt och institutionellt sammanhang av museer, gallerier, konstnärer och kritiker som han benämner konstvärlden. Arthur C. Danto, "Konstvärlden" ("The Art World", *The Journal of Philosophy* LXI 1964), övers. Erik van der Heeg, *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1996.
29. Han Byung-Chul, *Shanghai*, övers. Alexander de Cuveland, Korpen Koloni, Göteborg 2012.
30. David Carrier, "Art and Its Canons", *The Monist* vol. 76, nr 4, oktober 1993.
31. Carrier 1993, s. 531.
32. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala universitet 1996, Eslöv 1996.
33. Kant (1790) 2003.
34. Hugh Honour och John Fleming, *A World History of Art*, Laurence King, London (1982) 2009; David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003.
35. Peter Burke, "A World History of What?", *Art History* vol. 6, nr 2, juni 1983.
36. Summers 2003.
37. James Elkins, "On David Summer's Real Spaces" (*Art Bulletin* 2004), *Is Art History Global?*, red. James Elkins, Routledge, New York och London 2007a, s. 61ff.
38. James Elkins, "Art History as a Global Discipline", *Is Art History Global?*, red. James Elkins, Routledge, New York och London 2007b.
39. Elkins 2007b, s. 19.
40. Detta är också Paul Crowthers kritik. Crowther 2004.
41. Ett försök att kartlägga hängningar är Jeff Werners undersökning av Göteborgs konstmuseums hängningshistorik: Jeff Werner, "Häng dom högt", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2009.
42. Ett par tidiga inflytelserika översiktsverk är: Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*, Bonniers, Stockholm 1892; *Svensk konsthistoria*, red. Axel L. Romdahl och Johnny Roosval, Aktiebolaget Ljus, Stockholm 1913.
43. Sven Sandström, *Konsten i Sverige. Det sena 1800-talet – bildkonst och miljökonst*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1975; Elisabeth Lidén, Sven Sandström och Dag Widman, *Konsten i Sverige. 1900-talet – bildkonst och miljökonst*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1975; Tillsammans med Mailis Stensman och Beate Sydhoff är Sven Sandström också författare till *Konstverkets liv i offentlig miljö* (1982), som behandlar efterkrigstidens offentliga konst. Mailis Stensman, Sven Sandström och Beate Sydhoff, *Konstverkets liv i offentlig miljö*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1982.
44. Se exempelvis: *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund, Signum, Lund 2003; *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts*, red. Ludwig Qvarnström, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lunds universitet, Lund 2018.
45. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000; Thomas Millroth, "Målariet och skulpturen", *Signums svenska konsthistoria* 12. Konsten 1915–1950,

-
20. Erwin Panofsky, 'The History of Art as a Humanistic Discipline' (1940), in *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Doubleday, Garden City, New York 1955, pp. 18–19, footnote 13.
21. The idea of aesthetic judgement emanating from a commonly held ability was most clearly expressed by Kant. Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (*Critik der Urtheilskraft* 1790), trans. James Creed Meredith, Oxford University Press, Oxford (2007) 2008.
22. See for example: Arnold Hauser, *The Social History of Art*, vol. 1–4, (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* 1951), trans. Stanley Goodman, Routledge, London 1999; Pierre Bourdieu and Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (*L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* 1969), trans. Caroline Beattie and Nick Merriman, Cambridge och Malden 1991.
23. Keith Moxey, *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*, Cornell University Press, Ithaca och London 2001.
24. Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London 2007, fourth edition; Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999.
25. Pollock 1999, pp. 23–25.
26. Paul Crowther, 'Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture', *British Journal of Aesthetics* no. 44 2004.
27. Crowther 2004, p. 368.
28. Danto coined the term "the art world" to focus attention on what makes something eligible as art. According to Danto this is not an attribute in the work of art itself, but a social and institutional interplay between museums, galleries, artists and critics, all of whom he denotes as "the art world." Arthur C. Danto, 'The Art World', *The Journal of Philosophy* LXI 1964.
29. Han Byung-Chul, *Shanghai: Deconstruction in Chinese*, trans. Philippa Hurd, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2017.
30. David Carrier, 'Art and Its Canons', *The Monist* vol. 76, no. 4, October 1993.
31. Carrier 1993, p. 531.
32. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria: Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala universitet 1996, Eslöv 1996.
33. Kant (1790) 2008.
34. Hugh Honour och John Fleming, *A World History of Art*, Laurence King, London (1982) 2009; David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003.
35. Peter Burke, 'A World History of What?', *Art History* vol. 6, no. 2, June 1983.
36. Summers 2003.
37. James Elkins, 'On David Summer's Real Spaces' (*Art Bulletin* 2004), *Is Art History Global?*, ed. James Elkins, Routledge, New York och London 2007a, pp. 61ff.
38. James Elkins, 'Art History as a Global Discipline', *Is Art History Global?*, ed. James Elkins, Routledge, New York och London 2007b.
39. Elkins 2007b, p. 19.
40. This is also Paul Crowther's criticism. Crowther 2004.
41. One attempt to map out exhibitions is Jeff Werner's study into the Gothenburg Museum of Art's history of collection display: Jeff Werner, 'Hang 'em High', *Skiascope 1. Permanent Hangings, Temporary Exhibitions : On the History of Collection Display and Exhibitions at Gothenburg Museum of Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2009.
42. A couple of early, influential surveys of art history are: Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*, Bonniers, Stockholm 1892; *Svensk konsthistoria*, eds. Axel L. Romdahl och Johnny Roosval, Aktiebolaget Ljus, Stockholm 1913.
43. Sven Sandström, *Konsten i Sverige: Det sena 1800-talet – bildkonst och miljökonst*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1975; Elisabeth Lidén, Sven Sandström och Dag Widman, *Konsten i Sverige*:

46. Bengt Olvång, *Väga se! Svensk konst 1945–1980*, Författarförlaget, Stockholm 1983. Denna formuleras delvis som en replik på Olle Granaths mer estetiskt orinterad historieskrivning i: Olle Granath, *Ett annat ljus: Svensk konst efter 1945*, Carlsson, Stockholm 1986; Olle Granath, *Svensk konst efter 1945*, Bonnier, Stockholm 1975.
47. Feministiska perspektiv präglar bland annat: Eriksson och Götlund 2003, och Lena Johannesson, Tomas Björk, Bengt Lärkner, Yvonne Eriksson och Bia Mankell, *Konst och visuell kultur i Sverige: 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Signum, Stockholm 2007.
48. Johannesson 2007.
49. Inte minst Tomas Björk har gjort insatser för att anlägga nya perspektiv på 1800-talets konst. Se exempelvis hans text i Johannesson 2007. Detta förändrade förhållningssätt återspeglas också i fler museutställningar. Exempel på utställningar med en mindre fördomsfull syn på 1800-talets konst är: *En målad historia: Svenskt historiemåleri under 1800-talet*, Göteborgs konstmuseum 2014; *Salongsmåleri? – Fascinerande bildberättelser från då och nu*, Prins Eugens Waldemarsudde 2016–2017.
50. Gertrud Serner, Bo Lindwall, Nils Gösta Sandblad et al. *Bildkonsten i Norden*, Tiden förlag, Stockholm 1950, 2:a rev. uppl. Prisma, Stockholm 1972.
51. *Representation och regionalitet: Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar*, red. Anna Tellgren och Jeff Werner, Kulturpolitisk forskning nr 3, Kulturrådet, Stockholm 2011.
52. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, London 1982; Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Connecticut 1989.
53. Karlholm 1996.
54. *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, red. Britt-Inger Johansson och Hans Pettersson Stockholm 2000.
55. Gregor Langfeld, "The Canon in Art History. Concepts and Approaches", *Journal of Art Historiography* nr 19, december 2018, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2018/11/langfeld.pdf>, hämtad 2019-05-09.
56. Langfeld 2018, s. 5.
57. Langfeld 2018, s. 8.
58. *Kanon ifrågasatt: Kanoniseringsprocesser och makten över vetandet*, red. Katarina Leppänen och Mikela Lundahl, Gidlunds förlag, Hedemora 2009.
59. Mikela Lundahl, "Kanon och demokrati", *Kanon ifrågasatt: Kanoniseringsprocesser och makten över vetandet*, red. Katarina Leppänen och Mikela Lundahl Gidlunds förlag, Hedemora 2009, s. 15.
60. Lundahl 2009, s. 26.
61. Karlsohn 2009, s. 257.

-
- 1900-talet – bildkonst och miljökonst, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1975. Alongside Mailis Stensman and Beate Sydhoff, Sven Sandström is also the co-author of *Konstverkets liv i offentlig miljö* (1982), which deals with post-war public art. Mailis Stensman, Sven Sandström and Beate Sydhoff, *Konstverkets liv i offentlig miljö*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1982.
 44. See for example: *Från modernism till samtidskonst: Svenska kvinnliga konstnärer*, eds. Yvonne Eriksson and Anette Götlund, Signum, Lund 2003; *Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts*, ed. Ludwig Qyarnström, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lunds university, Lund 2018.
 45. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism: Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000; Thomas Millroth, 'Målriet och skulpturen', *Signums svenska konsthistoria* 12: *Konsten 1915–1950*, Signum, Lund 2002; Thomas Millroth, 'Bildkonsten', *Signums svenska konsthistoria* 13: *Konsten 1950–1975*, Signum, Lund 2005.
 46. Bengt Olvång, *Väga se! Svensk konst 1945–1980*, Författarförlaget, Stockholm 1983. This work is partially formulated as a response to Olle Granath's more aesthetically oriented historical writing in: Olle Granath, *Ett annat ljus: Svensk konst efter 1945*, Carlsson, Stockholm 1986; Olle Granath, *Svensk konst efter 1945*, Bonnier, Stockholm 1975.
 47. Feminist perspectives are well advanced in, among others: Eriksson and Götlund 2003, and Lena Johannesson, Tomas Björk, Bengt Lärkner, Yvonne Eriksson and Bia Mankell, *Konst och visuell kultur i Sverige: 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Signum, Stockholm 2007.
 48. Johannesson 2007.
 49. Tomas Björk, not least, has made contributions to new perspectives on the art of the 1800s. See for instance his text in Johannesson 2007. This change of attitude is also reflected in a number of museum exhibitions. Examples of exhibitions with a less prejudiced view of nineteenth-century art include, *En målad historia: Svenskt historiemåleri under 1800-talet*, Gothenburg Museum of Art 2014; *Salongsmåleri? – Fascinerande bildberättelser från då och nu*, Prince Eugen's Waldemarsudde 2016–2017.
 50. Gertrud Serner, Bo Lindwall, Nils Gösta Sandblad et al. *Bildkonsten i Norden*, Tiden förlag, Stockholm 1950, 2nd revised edition, Prisma, Stockholm 1972.
 51. *Representation och regionalitet: Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar*, eds. Anna Tellgren och Jeff Werner, Kulturpolitisk forskning no. 3, Kulturrådet, Stockholm 2011.
 52. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, London 1982; Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Connecticut 1989.
 53. Karlholm 1996.
 54. *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, eds. Britt-Inger Johansson och Hans Pettersson, Stockholm 2000.
 55. Gregor Langfeld, 'The Canon in Art History. Concepts and Approaches', *Journal of Art Historiography* no. 19, December 2018, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2018/11/langfeld.pdf>, accessed 9 May 2019.
 56. Langfeld 2018, p. 5.
 57. Langfeld 2018, p. 8.
 58. *Kanon ifrågasatt: Kanoniseringsprocesser och makten över vetandet*, eds. Katarina Leppänen och Mikela Lundahl, Gidlunds förlag, Hedemora 2009.
 59. Mikela Lundahl, 'Kanon och demokrati', *Kanon ifrågasatt: Kanoniseringsprocesser och makten över vetandet*, ed. Katarina Leppänen och Mikela Lundahl, Gidlunds förlag, Hedemora 2009, p. 15.
 60. Lundahl 2009, p. 26.
 61. Karlsohn 2009, p. 257.

Fig. 6



Karl XV och hans konstnärskrets, Skandinaviska Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1866, Amalia Lindegren syns i främre raden som nummer fyra från höger, FOTO: JOHANNES JAEGER, Konstakademien, Stockholm.

Swedish King Charles XV and his circle of artists, Scandinavian Art and Industrial Exhibition in Stockholm 1866, Amalia Lindegren is seen in the front row as number four from the right, PHOTO: JOHANNES JAEGER, Royal Academy of Fine Arts, Stockholm.

Fig. 7



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, litograf Johan Elias Cardon, svensk 1802–1878, *Dryckesscen*, 1852, litografi på papper, 36,5 x 45 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMG Lito 624/1877, FOTO: NATIONALMUSEUM.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, litographer Johan Elias Cardon, Swedish 1802–78, *Drinking Scene*, 1852, litograph on paper, 36.5 x 45 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMG Lito 624/1877,
PHOTO: NATIONALMUSEUM.

Fig. 8



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Flicka med apelsin*, 1855, olja på duk, 40 x 31 cm, Nationalmuseum, Stockholm, övertagande 1866 från Kongl. Museum, inköpt 1856, NM 991, FOTO: LINN AHLGREN/NATIONALMUSEUM.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, *Girl with Orange*, 1855, oil on canvas, 40 x 31 cm, Nationalmuseum, Stockholm, transferred from the Royal Museum, purchased 1856, NM 991,
PHOTO: LINN AHLGREN/NATIONALMUSEUM.

Fig. 9



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Lillans sista bädd* (*Bondfamilj i Dalarne, sörjande sitt döda barn*), 1858, olja på duk, 98 x 77 cm, Nordiska museet, Stockholm, NM.0297936, FOTO: KAROLINA KRISTENSSON/NORDISKA MUSEET.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, *The Last Bed of the Little One* (*Farm Family in Dalarna County, Mourning their Dead Child*), 1858, oil on canvas, 98 x 77 cm, Nordiska museet, Stockholm, NM.0297936, PHOTO: KAROLINA KRISTENSSON/NORDISKA MUSEET.

Fig. 10



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Lovisa (1828–1871), prinsessa av Nederländerna, drottning av Sverige och Norge*, g.m. *Karl XV, kung av Sverige och Norge*, 1859, olja på duk, 85 x 73 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMGrh 1775, FOTO: NATIONALMUSEUM.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, *Lovisa (1828–71), Princess of the netherlands, Queen of Sweden and Norway*, married to *Charles XV, King of Sweden and Norway*, 1859, oil on canvas, 85 x 73 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NMGrh 1775, PHOTO: NATIONALMUSEUM.

Fig. 11



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Söndagsafton i en dalstuga* (*Bondfamilj i Dalarne*), 1860, olja på duk, 88 x 117 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 992, FOTO: NATIONALMUSEUM.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, *Sunday Evening in a Farmhouse in Dalecarlia* (*Farm Family in Dalarna County*), 1860, oil on canvas, 88 x 117 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 992, PHOTO: NATIONALMUSEUM.

Fig. 12



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Italiensk tiggare eller Blinde gubben vid vägen*, numera *Blinde gubben och hans barnbarn*, 1855, olja på duk, 63,5 x 50 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Göteborgs Konstförening 1865, GKM 0029, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, *Italian Beggar or Blind Old Man at the Road*, now *Blind Old Man with His Grandchildren*, 1855, oil on canvas, 63.5 x 50 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from the Gothenburg Art Association 1865, GKM 0029, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

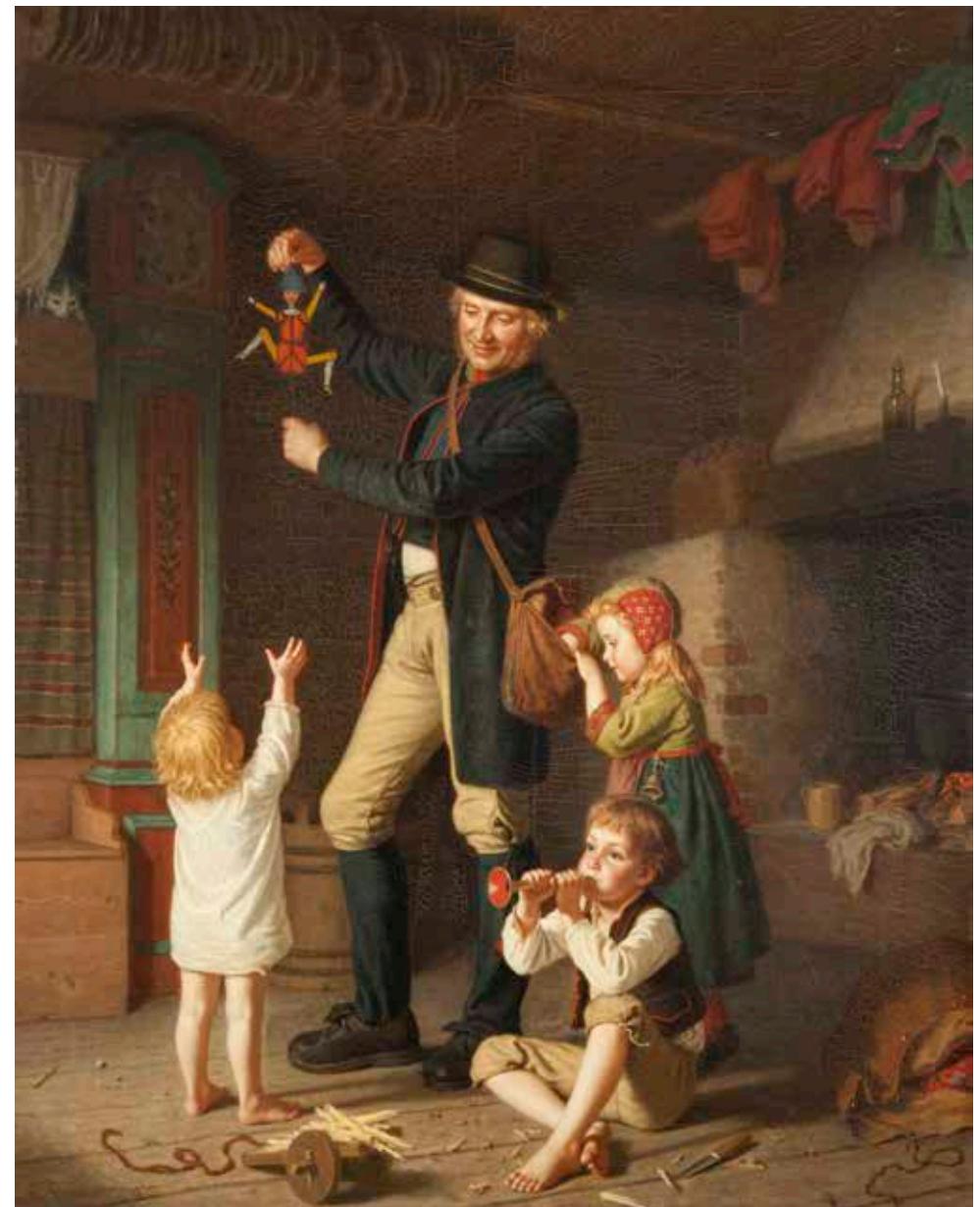
Fig. 13



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Söndagsafton i en dalstuga* som frimärke.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, *Sunday Evening in a Farmhouse in Dalecarlia* as a stamp.

Fig. 14



Amalia Lindegren, svensk 1814–1891, *Sprattelgubben*, 1879, olja på duk, 92 x 75,5 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av John West Wilson 1889, GKM 0215, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Amalia Lindegren, Swedish 1814–91, *Jumping Jack*, 1879, oil on canvas, 92 x 75.5 cm, Gothenburg Museum of Art, bequest from John West Wilson 1889, GKM 0215, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

AMALIA LINDEGREN

UT UR KONSTHISTORIEN OCH TILLBAKA

EN FRAMGÅNGSRIK KARRIÄR

På ett fotografi från den skandinaviska konst- och industriutställningen i Stockholm 1866 kan man se kung Karl XV (1826–1872) omgiven av sin tids mest framstående svenska konstnärer. Det är en allvarlig samling män i mörka kostymer, men bland dessa finns om man tittar noga också två kvinnor.¹ En av dem är Amalia Lindegren (1814–1891), på den tiden betraktad som en av landets allra främsta porträtmålare men också mycket framgångsrik med en rad genrebilder av den svenska allmogen.² Idag är hon för den breda allmänheten närmast okänd men för 150 år sedan var hon en av Sveriges mest kända konstnärer. Människor köade för att se hennes målningar på det år 1866 nyöppnade Nationalmuseum i Stockholm och hennes bilder spreds som reproduktioner till tusentals svenska hem via tidningar, tidskrifter och oljetryck.³

Lindgren blev omhuldad av konstetablissemanget och hennes bilder visades på utställningar med svensk och skandinavisk konst både i Sverige och internationellt. Konstrecenserna på 1850-, 1860- och 1870-talen skrev entusiastiskt om hennes verk och hon omnämns som en av de allra främsta inom sitt område i de översikts-

FIG. 6

AMALIA LINDEGREN

OUT OF ART HISTORY AND BACK AGAIN

A SUCCESSFUL CAREER

In a photograph of Karl XV of Sweden (1826–1872) taken at the Scandinavian Exhibition of Industry and Art in Stockholm in 1866, the king stands with some of the most eminent Swedish artists of the age. They seem to be a sober group of dark-suited men, but closer inspection reveals two women in their midst.¹ One is Amalia Lindegren (1814–1891), at the time considered one of the foremost portraitists in the nation and also a very successful genre painter of Swedish peasant life.² Although she is largely unknown today, a century and a half ago Lindegren was one of the best-known artists in Sweden. People lined up to see her paintings when Nationalmuseum in Stockholm opened in 1866, and her pictures found their way into thousands of Swedish homes via reproductions in newspapers, magazines and oleographs.³

Lindgren was a darling of the art establishment. Her work was shown in exhibitions of Swedish and Scandinavian art both in Sweden and internationally. Her critical reception was enthusiastic throughout the 1850s, 1860s and 1870s, and the Swedish surveys of art history written in the late nineteenth century recognize her as one of the foremost artists in her field. Despite all this, not too many years after her photograph with the king, Lindegren was expunged from the rolls of Swedish art history.

verk om svensk konst som skrevs i slutet av 1800-talet. Men tämligen snart efter att fotografiet med Karl XV och konstetablissemanget togs, sorterades Amalia Lindegren ändå bort ur berättelsen om den svenska konsthistorien.

Att bli bortglömd är ett öde som drabbat många konstnärer, både i Sverige och internationellt. Men Amalia Lindegren är ovanlig på det sättet att hon under de senaste decennierna, hundra år efter sin död, åter har skrivits in i berättelsen om den svenska konsthistorien. I den här texten undersöks hur och varför Amalia Lindegren kom att först skrivas in i en svensk konsthistorisk kanon, för att därefter skrivas ut och sedan tillbaka in igen. Vilka var de huvudsakliga motiven eller underliggande värderingsmekanismer som gjorde att hon först hyllades, sedan marginaliseras för att på senare tid åter släppas in i värmen?

Texten utgår från tidigare forskning om konstnären, kompletterad med undersökningar av översiktsverk i svensk konsthistoria från olika skeden. Framställningar om konstnärskapet relateras till tidens estetiska ideologier och idédebatt. Studien fungerar härvidlag som en särfallsstudie av kanonformationer, det vill säga de processer som bestämmer huruvida konstnärskap inkluderas i det urval av det främsta inom konsten som upprätthålls av konsthistoriker och museer genom att omskrivas, visas och förvärvas till museisamlingar.

BIOGRAFI

För att förstå Amalia Lindgrens ställning i svensk konsthistorisk kanon, behöver man känna till något om det sammanhang hon verkade i. Här berättas därför hennes biografi i korta drag. Amalia Lindgren föddes i Stockholm 1814. Hon var dotter till Anna Catharina Lindgren, gift med vaktmästaren Anders Lindgren. Hennes biologiska far var dock Bergsrådet Benjamin Sandels som då hade en egen familj och sex söner med sin hustru Brita Sofia Sandels. När Amalia Lindgren var tre år gammal dog hennes mor. Sandels beslöt då att ta hand om barnet och Lindgren växte upp med åtta halvbröder i en medelklassfamilj i Stockholm.⁴ I det Sandelska hemmet utgjorde konstnärer, skådespelare och författare en naturlig del av familjens umgänge och ett konstutövande på

Many artists have fallen into obscurity after their deaths, in Sweden and in every other country. But Lindegren is unusual in the sense that rather recently, about a century after her death, she began to be written back *into* art history. This essay examines how and why Lindegren was first written into the canon, then erased from it, and then written into it again. What were the chief motives and values that led her to be first embraced, then marginalized, and finally welcomed back into the fold?

The essay draws on previous research about Lindegren and adds a new examination of Swedish art history survey texts. Lindegren's historical reception is set in relation to shifting aesthetic ideologies and intellectual debates. In this sense, the essay serves as a case study of the mechanisms of canon formation: that is to say, the selection of the 'foremost' artists that is upheld and perpetuated by the activities of art historians and museums as they write about, exhibit and acquire art.

BIOGRAPHY

To understand Amalia Lindegren's position in the Swedish art historical canon, it is important to know something about the context in which she lived and worked. The main events of her life are therefore sketched here. She was born in Stockholm in 1814. Her mother, Anna Catharina Lindgren, was married to Anders Lindgren, a caretaker, but her biological father was Benjamin Sandels, an official on the state mining board (Bergskollegium). At the time of Amalia's birth, her father was married to Brita Sofia Sandels, with whom he had six sons. When Amalia was three years old, her mother died. Her father took her in, and Amalia grew up with eight half-brothers in a middle-class home in Stockholm.⁵ The Sandels mixed socially with artists, actors and authors, and practicing art on an amateur level was part of normal social life.⁶ From an early age, it was clear that Amalia was a talented draftswoman. In the mid-1840s, she became acquainted with the sculptor Carl Gustaf Qyarnström, then a vice professor at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm. It is thought to be Qyarnström who arranged for Amalia, Lea Lundgren and Jeanette Holmlund to attend the 'Antique Drawing' class at the academy in 1847–8 – the first women students ever permitted to do so.⁷ Amalia was by then 33, a few years older than most of her classmates. Her ability was recognized early during her time at the academy, where she was seen chiefly as a talented portraitist.⁷

amatörnivå ingick som en del i det sociala livet.⁵ Amalia Lindegren visade sig tidigt vara en talangfull tecknare. Vid mitten av 1840-talet lärde hon känna skulptören Carl Gustaf Qyarnström, som då var vice professor vid Konstakademien i Stockholm. Det anses vara genom hans försorg som Amalia Lindegren, samtidigt med Lea Lundgren och Jeanette Holmlund, som första kvinnliga elever tillåts delta i Konstakademiens undervisning i ”Antikritning” läsåret 1847/1848.⁶ Hon hade då hunnit fylla 33 år och var därmed några år äldre än sina studiekamrater. Amalia Lindegrens talang erkändes tidigt under akademitiden, under vilken man i första hand såg henne som en begåvad porträttör.⁷

Akademiens regler gjorde det omöjligt för kvinnor att bli anstagna som ordinarie elever men 1850 fick Lindegren som första kvinna i Europa ett statligt stipendium för utrikes studier. Hon reste då till Paris där hon studerade för Léon Cogniet och senare Jean-Baptiste-Ange Tissier, som båda var klassiskt skolade konstnärer i fransk akademitradition och tog emot kvinnliga elever.⁸ Hon hade två månader innan sin resa utnämnts till agré vid Konstakademien.⁹ En titel som före 1887 tilldelades yngre konstnärer som verkade i akademiens anda, men ännu inte ansågs mogna att upptas som ledamöter. Även i Paris sågs Lindegren som en begåvad elev. Tissier skriver i ett intyg till Konstakademien att hennes resestipendium borde förlängas och att hon är den mest begåvade konstnären i Paris.¹⁰

Lindegren, som dittills mest uppfattats som en lovande porträtmålare, utvecklade under studietiden i Paris ett genremåleri som låg väl i linje med en internationell samtida trend.¹¹ Den första av hennes genremålningar som uppmärksammades är *Dryckesscen* från 1851, en målning som köptes in för att bli pris i Stockholms Konstförenings medlemslotteri. Den reproducerades av litografen Johan Cardon för att spridas till medlemmarna som föreningens medlemsblad för 1852.¹²

Sommaren 1853 avslutade Lindegren sin utbildning Paris. Hon beviljades återigen ett reseunderstöd från Konstakademien och begav sig ut på en två år lång resa genom Tyskland mot Italien. Hon reste av allt att döma ensam för att arbeta på egen hand, träffa andra konstnärer och besöka museisamlingar.¹³ På vägen till Italien stannade hon ett halvår i Düsseldorf, som vid mitten av 1800-talet var ett betydelsefullt internationellt konstcentrum.¹⁴ I Düsseldorf odlades

Academy rules prohibited admitting women as regular students, but in 1850 Lindegren became the first woman in Europe to receive a state scholarship to study abroad. She went to Paris, where she studied for Léon Cogniet and later Jean-Baptiste Ange Tissier. They were classically trained artists in the French academy tradition who accepted women students.⁸ Two months before her trip, Lindegren was also admitted to the Royal Academy in Stockholm as an ‘agrée’.⁹ This was a title awarded before 1887 to young artists who were working in the spirit of the academy, but were considered not mature enough for full membership. In Paris Lindegren was also seen as a gifted student. In a testimonial to the Royal Academy in Stockholm, Tissier recommended prolonging her scholarship and called her the most talented artist in Paris.¹⁰

In Sweden, Lindegren had been mainly regarded as a promising portraitist, but in Paris she latched onto an international trend by branching out into genre painting.¹¹ Her first notable genre picture was *Drinking Scene* (1851), which was bought by Stockholms Konstförening (the Stockholm Art Association) as a prize for their annual members’ lottery. A reproduction by the lithographer Johan Cardon also went out as the member newsletter for 1852.¹²

In the summer of 1853, Lindegren concluded her training in Paris. With the support of a new travel scholarship from the Academy in Stockholm, she embarked on a two-year journey through Germany down to Italy. She appears to have travelled alone, working independently, meeting other artists and visiting museums.¹³ En route to Italy she stopped for six months in Düsseldorf, which, in the mid-nineteenth century, was one of the major art centres in Europe.¹⁴ Düsseldorf in the 1850s was a hothouse for landscape painting, history painting and above all genre painting – that is, paintings of scenes from everyday life that placed great weight on the accurate depiction of dress and other details, and were often gently humorous in nature.¹⁵ In Düsseldorf, Lindegren met other Swedish artists, including Bengt Nordenberg and Edvard Bergh. She also became acquainted with the Norwegian artist Adolph Tidemand, generally regarded in Düsseldorf at that time as the greatest artist of the age.¹⁶ Around New Year’s of 1854 she set off again for Italy, although she stopped again in Munich for at least four months along the way.¹⁷

Lindegren remained in Italy for nearly a year. She went to Venice, Florence and finally Rome, where in 1855 she completed *Girl with Orange*,

FIG. 7



en rad olika motivkretsar, landskapsmåleri, historiemåleri, men på 1850-talet framför allt genremotiv, det vill säga bilder av vardagliga scener där man lade stor möda på att korrekt skildra dräkter och andra detaljer, inte sällan med en humoristisk poäng.¹⁵ I Düsseldorf träffade hon svenska konstnärer som till exempel Bengt Nordenberg och Edvard Bergh. Hon blev också bekant med den norske konstnären Adolph Tidemand som i Düsseldorf på den tiden allmänt betraktades som sin samtids främste konstnär.¹⁶ Kring nyåret 1854 fortsatte hon sin resa mot Italien, men gjorde ett minst fyra månader långt uppehåll i München.¹⁷

I Italien stannade Lindegren i lite mindre än ett år. Hon besökte Venedig, Florens och slutligen Rom där hon avslutade en målning som kom att bli en av hennes största succéer, *Flicka med apelsin* (1855). När sejouren i Italien var till ända reste Lindegren tillbaka till Paris. Hon hade sålt en del målningar och kunde stanna ungefär ett år innan hon 1856 återvände till Stockholm som nyutnämnd ledamot av Konstakademien. Att bli upptagen som fullvärdig ledamot av Konstakademien var ett sällsynt erkännande för en kvinnlig konstnär vid mitten av 1800-talet.¹⁸

Året efter flytten tillbaka till Sverige begav sig Amalia Lindegren tillsammans med Jeanette Holmlund ut på en tre månader lång resa till Dalarna. De reste runt till många olika platser, bland annat Leksand, Rättvik, Gagnef, Mockfjärd och Floda.¹⁹ De båda konstnärerna gjorde skisser för att ha som förlagor för målningar de avsåg att utföra i ateljén. Efter Dalaresan övergav Lindegren motiven med italienska barn och franska borgarinteriörer till förmån för genremotiv med en mer nationell prägel.²⁰ Målningarna från Dalarna tillhör hennes mest uppskattade bilder och reproducerades i stora upplagor.²¹ Förutom framgångarna med genremålningarna var Lindegren vid hemkomsten från kontinenten 1856 en av de mest efterfrågade porträtmålarna i Sverige. Redan på 1850-talet fanns hon representerad i både Nationalmuseum i Stockholm och Nasjonalgalleriet i Oslo.²² Fler förvärv till Nationalmuseum följde under 1860- och 1870-talen. Ända fram till sin död 1891 målade Lindegren regelbundet porträtt av kungligheter, politiker, präster, vetenskapsmän och deras fruar, från 1870-talet i en alltmer fotorealistisk stil som var mycket uppskattad. Hon lär inte ens i slutet av sitt liv haft brist på beställningar.²³ Lindegren fick under sin livs-

FIG. 8

a painting that would become one of her most acclaimed works. At the conclusion of her Italian sojourn, she returned to Paris. She had sold a number of paintings and was able to remain there for about a year. Finally, in 1856, she returned to Stockholm as a newly elected full member of the Royal Academy of Fine Arts – a rare endorsement for a woman artist in the mid-nineteenth century.¹⁸

The year after her return to Sweden, Lindegren took a three-month trip to the province of Dalarna with Jeanette Holmlund. The two women toured the province widely, visiting Leksand, Rättvik, Gagnef, Mockfjärd and Floda, among other destinations.¹⁹ Both made sketches for paintings they planned to execute back in the studio. After her Dalarna tour, Lindegren stopped painting Italian children and French bourgeois interiors and started painting Swedish subjects.²⁰ Her paintings from Dalarna are among the most popular she ever did and were widely reproduced.²¹ In addition to her genre painting successes, Lindegren returned from the Continent in 1856 as one of Sweden's most sought-after portraitists. She was represented in both Nationalmuseum in Stockholm and the National Gallery in Oslo by the 1850s.²² More acquisitions of her work by Nationalmuseum followed in the 1860s and 1870s. Until her death in 1891, Lindegren regularly painted portraits of royalty, politicians, priests, scientists and their wives, adopting from the 1870s onward an increasingly photorealistic style that was much admired.²³ Even toward the end of her life, it seems she had no shortage of commissions. During her lifetime she was also the recipient of many official distinctions. She was elected into not only the Royal Swedish but also the Royal Danish Academy of Fine Arts and was named an honorary member of the Society of Female Artists in London.²⁴

Lindegren's way of painting was in perfect step with the kind of art that was fashionable in the mid-nineteenth century. Her portraits were minutely executed and she had the ability, crucial for portraitists, to flatter her subjects just enough while still producing a 'photographic likeness'. Her genre paintings had a narrative quality that appealed to her age. She was the right kind of painter for her moment in time, and she understood what would make her successful with the cultural establishment as well as the public at large.

FIG. 10

tid flera officiella erkännanden. Hon invaldes som ledamot av den svenska och den danska Konstakademien och blev hedersledamot av Society of Female Artists i London.²⁴

Lindegrens sätt att måla var helt i linje med den internationella konst som var på modet vid mitten av 1800-talet. Porträtten var noggrant utförda och hon ägde den för porträttörer så viktiga egenskapen att hon kunde få porträtten att bli lagom smickrande samtidigt som hennes porträtt ägde en ”fotografisk likhet”. Hennes genremotiv var berättande på ett sätt som tilltalade hennes samtid. Lindegren låg rätt i tiden och förstod vad som skulle ge henne framgång både hos konstetablissemanget och den breda publiken.

DE REPRODUCERADE BILDERNA

Fram till 1830-talet var Sverige en relativt bildfattig värld.²⁵ Men med den tekniska utveckling av de litografiska och xylografiska reproduktionsteknikerna växte antalet bilder som vanliga människor stötte på i sin vardag på ett närmast explosionsartat sätt.²⁶ Lena Johannesson beskriver företeelsen i sin bok *Den massproducerade bilden* (1978) som ”bildindustrialismen”.²⁷ Museer och konstföreningar hade börjat sprida reproductioner av samtida konst och detta blev en viktig inkomstkälla för många konstnärer. Reproduktionerna ger också ett mått på vilka konstnärer som var populära och framgångsrika.

Lindegrens målningar reproducerades flitigt i form av vykort, färglitografier och med xylografisk teknik även i olika samlingsverk med samtidskonst, till exempel *Svenska målares taflor* (1875) och *Nordiska målares taflor* (1877). Viktiga var också de litografiska planschverken *Bilder ur Sveriges folklif, dess saga och historia* (1862), *Några minnesblad från Sveriges landsbygd* (1863), *Svenska folket sådant det ännu lefver vid elfom, på berg och i dalom* (1864–1865) med flera. Lindegrens bilder var populära även som dekorationspjäser och hennes målning *Lillans sista bädd* fick en mycket stor publik på ett mer ovanligt sätt. Målningen ingick som en del i *Svenska Panoptikon*, en utställning med vaxfigurer som 1889 öppnades Kungsträdgårdsgatan i Stockholm. *Svenska Panoptikon* visades inte enbart i Stockholm utan turnerade även till världsutställningarna i Philadelphia 1876, Paris 1878 och Chicago 1893.²⁸

FIG. 10

FIG. 9

THE REPRODUCTIONS

Until the 1830s, Sweden was a world of relatively few pictures.²⁵ Advancements in lithography and wood engraving reproduction techniques, however, led to an explosive increase in the sheer number of images that regular people encountered in their daily lives.²⁶ In her book *Den masproducerade bilden* (1978, The mass-produced picture), Lena Johannesson calls this phenomenon ‘image industrialism’.²⁷ Museums and art associations now began to spread contemporary art via reproductions, creating an important income stream for many artists. Reproductions are also one way to gauge which artists were the most celebrated and successful in their day.

Lindegren’s paintings were widely reproduced as postcards, colour lithographs and wood engravings, and also in the pages of contemporary art survey books, e.g. *Svenska målares taflor* (1875, Works by Swedish painters) and *Nordiska målares taflor* (1877, Works by Nordic painters). Important, too, were such volumes of lithographs as *Bilder ur Sveriges folklif, dess saga och historia* (1862, Scenes from Swedish folk life: Its story and history); *Några minnesblad från Sveriges landsbygd* (1863, Memories from the Swedish countryside), *Svenska folket sådant det ännu lefver vid elfom, på berg och i dalom* (1864–5, The Swedish people as they still live, by hill, dale and stream), to name a few. Her pictures popularly adorned pieces of porcelain, and her painting *The Last Bed of the Little One* won scores of admirers through less usual channels. The painting was part of the *Svenska Panoptikon*, a waxworks exhibition that opened on Kungsträdgårdsgatan in Stockholm in 1899 but also travelled to the World’s Fairs in Philadelphia (1876), Paris (1878) and Chicago (1893).²⁸

THE REVIEWS

Lindegren’s reviews at the height of her career were remarkably enthusiastic. Although reviews at that time were scanty by modern standards, there is no mistaking the general admiration for her work. An anonymous reviewer for *Post- och Inrikes Tidningar* (Sweden’s government gazette) wrote in 1853: ‘Mademoiselle Lindegren paints with rare talent for a woman; she paints like nothing less than a man.’²⁹ In its review of the exhibition of the Royal Swedish Academy of Fine Arts in 1856, the popular almanac *Svea* introduced Lindegren as ‘indisputably Sweden’s finest genre painter at present’.³⁰

Under hennes mest framgångsrika år recenserades Amalia Lindegren med påfallande entusiasm. Tidens recensioner är med dagens mått knapphändiga, men uppskattningen av Lindegrens bilder är tydlig. I *Post och inrikes tidningar* 1853 skriver en anonym skribent: ”Mademoiselle Lindegren målar med för ett fruntimmer ovanlig talang, som en hel karl.”²⁹ I Folkkalendern *Sveas* recension av Konstakademiens utställning 1856 presenterades Amalia Lindegren som ”obestridligen den yppersta genremålare som Sverige för närvarande eger”.³⁰

Året efter presenterades Konstakademiens utställning i Stockholm under rubriken ”Till våra läsare i landsorten” i tidningen *Folkets röst*. Amalia Lindegren får då störst utrymme av de konstnärer som omnämns i recensionen. Det är bilden *Lillans sista bädd* som den okände recensenten finner ”djupt rörande”: ”Känslan är fruntimrens rike; de beherrska det med en öfverlägsenhet, som mannen sällan uppnår. Man kan knapt [sic.] med torra ögon betrakta t. ex. vår utmärkta konstnärinna mamsell Lindegrens ’Bondfamilj i Dalarne, sörjande sitt döda barn’ – så natursantt [sic.], så enkelt och utan affektation och så djupt rörande!”³¹

I texten beröms också Lindegrens porträtt av ärkebiskop Reuter-dahl som ”förfärligt likt”.³² I *Post och inrikes Tidningar* 1858 utnämner artikelförfattaren Amalia Lindegrens *Bondfamilj i Dalarne* till utställningens höjdpunkt och föreslår att målningen ska köpas in av staten.³³

Även när Lindegren deltog i den skandinaviska utställningen i Köpenhamn 1872 uppmärksammades hennes målningar på ett positivt sätt. Liksom många andra framhöll den danske konstkritikern Julius Lange att hon som kvinna hade särskilt goda förutsättningar att skildra barnens värld. I *Nutids-Kunst. Skildringer og Karakteristiker*, skrev han att det är med glädje han ser att Lindegren hittat en passande nisch att verka i.³⁴

KVINNA OCH KONSTNÄR

Det är uppenbart att nästan ingen som skrev om kvinnors konst under 1800-talet kunde avhålla sig ifrån att göra en kommentar kring att konstnären var en kvinna.³⁵ När Qyarnström i ett brev från Paris hem till Akademien i Stockholm rapporterade om Amalia Lindegrens

The following year, the Academy exhibition was reviewed in the periodical *Folkets röst* under the headline ‘To our readers in the country’. Of the artists named, Lindegren received the most attention. The anonymous reviewer called *The Last Bed of the Little One* ‘deeply moving’: ‘Feeling is the realm of Women; they master it with a superiority, of which men are seldom capable. It is hardly possible, for example, to look dry-eyed upon our excellent artist Miss Lindegren’s *Peasant Family in Dalarna Mourning Their Dead Child*. So true to nature, so simple and without affectation, and so deeply moving!’³¹

The same review praised Lindegren’s portrait of Archbishop Reuter-dahl as ‘shockingly like’.³² A writer for *Post och Inrikes Tidningar* in 1858 named Lindegren’s *Peasant Family in Dalarna* the highlight of the exhibition and recommended that the state purchase the painting.³³

Lindegren also received acclaim in Denmark when she showed at the Scandinavian Exhibition in Copenhagen in 1872. The Danish critic Julius Lange, like many others, opined that Lindegren, as a woman, was especially suited to depict the world of children. In *Nutids-Kunst: Skildringer og Karakteristiker* (Contemporary art: Depictions and characteristics), he wrote that he was pleased Lindegren had found such an appropriate niche for her talents.³⁴

WOMAN AND ARTIST

As is abundantly evident, it was the rare nineteenth-century reviewer who could review a woman artist without making some comment on her gender.³⁵ Carl Gustaf Qyarnström, on a trip to Paris, wrote a letter to the academy in Stockholm in which he reported on Lindegren’s artistic development. Of one of her paintings, he wrote that ‘it would never be guessed that the artist was a young lady’. As Eva-Lena Bengtsson quite correctly notes, even though the comment was meant as the highest praise, it also reveals how women were normally seen as inferior.³⁶ Similar examples abound of Lindegren being treated as a ‘special case’ among women artists.³⁷

There was Carl Rupert Nyblom, for example, the art critic who was later elected into the Swedish Academy. Nyblom regarded Lindegren as an exception among woman artists: the rare specimen who could transcend the ‘superficial dilettantism’ he professed to detect in most women painters.³⁸ An *Aftonbladet* reviewer in 1848 expressed a similar opinion:

utveckling och skrev om en målning av konstnären att man ”på intet sätt kunde ana att målningen var utförd av en mamsell” så är detta, som Eva-Lena Bengtsson mycket riktigt anmärker, avsett som högsta beröm, men visar också hur kvinnor hade en underordnad roll.³⁶ Överhuvudtaget märks det på flera ställen att Amalia Lindegren behandlades som ett ”specialfall” bland kvinnliga konstnärer.³⁷

Även konstkritikern och senare ledamoten av Svenska akademien, Carl Rupert Nyblom, behandlar Lindegren som ett undantag bland kvinnliga konstnärer, som en som förmår höja sig över ett ”ytligt dilettanteri” som han menar kännetecknar de flesta kvinnliga målare.³⁸ Samma uppfattning återkommer i en recension i *Aftonbladet* 1848. ”M:ll Lindegren förtjenar en komplimang för general Akrells porträtt. Hurtigt och säkert utfört. Med fränvaro af allt det pet, som vanligen finnes hos ’la femme artiste’”³⁹

ÖVERSIKTSVERKEN

När konsthistorieämnet var nytt under 1800-talet skapades en rad konsthistoriska översiksverk där de viktigaste konstnärerna och konstverken ordnades in i en progressiv utvecklingshistoria.⁴⁰ Man sorterade och ordnade konsthistorien i stilar och historiska epoker. En referensram och en kanon för den som ville bilda sig inom konstens område skapades. Betydande konstnärsnamn lyftes fram som de som fört konsthistorien framåt och viktiga verk definierades som milstolpar i en historisk berättelse om konst som till slut var flera tusen år lång, trots att ett modernt konstbegrepp vid den här tiden knappast var mer än hundra år gammalt. Att vara upptagen bland de konstnärer som avhandlades i översiksverken är ett säkert tecken på att man ingick i konsthistoriens kanon, och Lindegren förekom i flera av de översiksverk om den svenska konstens historia som utkom under hennes livstid.

I Carl Gustaf Estlanders (1834–1910) *De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar* från 1867 skriver författnaren omfattande om 1800-talets konst. I avslutningskapitlet nämns Amalia Lindegren två gånger. Det är inte någon längre presentation av konstnären men hon nämns tillsammans med ett par andra konstnärer som en av de förfämsta och mest omtyckta.⁴¹ Dessutom finns hon omnämnd som en av de första som begav sig till Düsseldorf på 1850-talet.

‘Miss Lindegren is to be complimented for her portrait of General Akrell. Executed with confidence and élan. Not a jot of the fussiness so often found in “la femme artiste”’³⁹

THE SURVEY TEXTS

When the academic discipline of art history was new in the nineteenth century, a number of survey texts were produced. The surveys divided the history of art into styles and epochs, arraying the most important artists and artworks in a timeline that purported to show the progression of art through the ages.⁴⁰ With these books, a frame of reference and a canon were created for anyone seeking to educate themselves about art.

The survey texts cast important artists as historical pioneers and major works as historical milestones within a narrative that ultimately spanned millennia – despite the fact that the modern concept of art itself was only about a century old. For an artist, inclusion in the survey texts was a de facto induction into the art historical canon, and Amalia Lindegren appeared in a number of the Swedish surveys published during her lifetime.

One such text was Carl Gustaf Estlander’s (1834–1910) *De bildande konsternas historia från slutet af adertone århundradet till våra dagar* (1867, A history of the visual arts from the late eighteenth century to the present day). This extensive review of nineteenth-century art mentions Lindegren twice in the last chapter. Although she receives no detailed introduction, she is listed with a few other artists as one of the most popular and distinguished.⁴¹ Estlander also notes that she was among the first artists to travel to Düsseldorf in the 1850s.

Another survey was *Från vår konstverld: Taflor och skulpturer af svenska och finska konstnärer i vår tid* (1881, Our world of art: Paintings and sculptures by Swedish and Finnish artists in our time), written by Karl Warburg, the then-librarian of the Gothenburg Museum. Warburg’s ambition was to present ‘a sample of the best work produced by our artists in recent decades’⁴² The volume, which is richly illustrated with 69 wood engravings, devotes three pages to Amalia Lindegren and reproduces three of her paintings. Of Lindegren, Warburg writes: ‘She does not strive for an artificial “masculinity”; her handling of form and colour is simple and sound, if perhaps a little harsh. Clear and comprehensible as it is, her work thus has “as many friends as it does beholders”’⁴³

Dåvarande bibliotekarien vid Göteborgs Museum Karl Warburg presenterade i *Från vår konstverld. Taflor och skulpturer af svenska och finska konstnärer i vår tid* (1881) en bok med ambitionen att visa fram ”något af det bästa, som vår konst under de senaste årtiondena företett”.⁴² I boken, som är rikt illustrerad med 69 xylografier av målningar, ägnas Amalia Lindegren tre sidor och tre av hennes målningar är återgivna. Warburg skriver: ”Utan att eftersträfva tillgjord ’manlighet’ är hon [Lindegren] sund, och enkel – om också något hård – i behandlingen af form och färg. Hennes konstnärskap, klart och lättfattligt som det är, har därför ’lika många vänner som åskådare’”⁴³

Amalia Lindegrens ställning som väletablerad konstnär speglas också i Göteborgs konstmuseums egen samlingshistoria. 1857 beställde Göteborgs Konstförenings styrelse Amalia Lindegrens *Italiensk tiggare* (även kallad *Blinde gubben vid vägen*) till sin samling.⁴⁴ 1865, året efter att Göteborgs konstmuseums föregångare, Göteborgs Museums konstavdelning, bildats, överfördes målningen till museet. Samtidigt förvärvade museet sin första porträtmålning, Amalia Lindegrens avbildning av den norske konstnären Adolph Tidemand (1814–1876), utförd 1862.⁴⁵

När Amalia Lindegren avled refererade konsthistorikern Georg Nordensvan till de omdömen som betydande personer i den tidens konstvärld gjort om hennes arbeten:

Julius Lange kallade henne den främste bland de genremålare – således ej endast ibland de kvinliga [sic.] artisterna – som utöfvade sin konst inom Sveriges gränser. Egon Lundgren, som på en utställning i London såg någon af hennes svenska folkbilder, prisade den för ”sanning, känsla, enkelhet, klar och liflig färg” och sade, att af de då utställda svenska taflorna gjorde hennes det bästa in-trycket.⁴⁶

Trots Amalia Lindegrens popularitet och det faktum att hon var så väl etablerad i sin tids konstvärld, kom hon ganska snart efter sin död 1891 att försvinna ut ur berättelsen om den svenska 1800-talskonsten.

FIG. 12

FIG. 12

Lindegren's standing as a well-established artist is also reflected in the collecting history of the Gothenburg Museum of Art. Her painting *The Italian Beggar* (or *Blind Old Man by the Road*) was commissioned in 1857 by the board of Göteborgs Konstförenings (the Gothenburg Art Association) for its own collection.⁴⁴ It was transferred to the Gothenburg Museum in 1865; this was the year after the museum established an art division, which became the precursor to the Gothenburg Museum of Art. At the same time, the museum also acquired its first portrait: a likeness by Lindegren of the Norwegian artist Adolph Tidemand (1814–1876), painted in 1862.⁴⁵

When Amalia Lindegren died, the art historian Georg Nordensvan looked back at appraisals of her work by some of the art luminaries of her day:

Julius Lange called her first among the genre painters—thus, not only first among women artists—who were then working in Sweden. Egon Lundgren, who saw one of her Swedish folklore paintings at a London exhibition, praised its ‘truth, feeling, simplicity, clear and lively colours,’ and said that of all the Swedish paintings in the show, hers made the best impression.⁴⁶

Lindegren was thus embraced in her lifetime both by the public and by the art establishment. Nonetheless, not long after her death, she disappeared from historical narratives about nineteenth-century Swedish art.

KVINNA OCH KONSTNÄR

Att vara kvinna och konstnär på 1800-talet var svårt. Om inställningen till kvinnliga konstnärer varit någorlunda välvillig slutet av 1700-talet var detta bortglömt under 1800-talet. Men exemplet Amalia Lindegren visar att det trots allt gick att bli framgångsrik. Hon arbetade sig fram till en respekterad position inom ett fält som tidigare varit reserverat för män. Detta var en pionjärinsats, vilket också framhölls i debatten av den liberala kvinnorörelsen.⁴⁷

Det var under 1800-talet länge nästintill omöjligt att få statsunderstödd utbildning eller hitta fria konstskolor för kvinnor. Under 1800-talets sista hälft förändrades trots allt inställningen. Konstakademien i Stockholms utbildningar öppnades för kvinnor 1864, och vid sekelskiftet 1900 var nästan en tredjedel av eleverna kvinnor. De accepterades också som elever vid allt fler fria utbildningar och vid ett flertal akademier i en rad andra europeiska länder.⁴⁸

Men kvinnor var ändå tvungna att gå på tvärs mot tidens sociala konventioner och normer om de hade ambitionen att bli något mer än amatörkonstnärer. Det var som om det fanns två kategorier av konstnärer: konstnärer och kvinnliga konstnärer, och de sistnämndas manöverutrymme var begränsat.⁴⁹ De kvinnliga konstnärerna kunde inte som de manliga göra karriär som ämbetsmän. Den mansdominerade konstvärldens bohemiska konstnärsmyt passade dessutom illa för en kvinna. Att leva sitt liv som konstnärsbohem i Paris var sällan något problem för en man, men det livet skiljde sig markant från det sena 1800-talets normer om kvinnliga dygder om återhållsamhet och omtanke om barn och familj som samtidens hyllade. Män kunde röra sig in och ut ur en självvald bohemroll medan den för kvinnor var betydligt mer komplicerad och för de flesta socialt stigmatiserande.⁵⁰

Konsthistorien var vid sekelskiftet 1900 i hög grad en manlig historia. Allt detta bidrog till att de få etablerade kvinnliga konstnärer som verkat under 1800-talet obekymrat kunde sorteras bort när den svenska konsthistorien skulle summeras under tidigt 1900-tal.

AN ARTIST AT THE END OF AN ERA

WOMAN AND ARTIST

To be both a woman and an artist in the nineteenth century was not easy. While the late eighteenth-century had adopted a fairly benevolent attitude toward women artists, the nineteenth century took a much different tack. The example of Amalia Lindegren shows, however, that it was still possible for a woman to succeed. Over time, Lindegren earned a respected position in a field that had been the province of men alone. Hers was a pioneering effort, and was recognized as such by the early liberal women's movement in Sweden.⁴⁷

For much of the nineteenth century, it was nearly impossible in Sweden for women either to enrol at state-run art schools or to find private art schools that would admit them. In the latter part of the century, however, attitudes relaxed somewhat. The Royal Swedish Academy of Fine Arts opened its doors to women in 1864, and by the turn of the century women comprised nearly one-third of its student body. Women also began to be accepted in increasing numbers to private schools and to other European academies.⁴⁸

Nonetheless, if women aspired to rise above amateur status, they still had to defy social conventions and norms. It was as if there were two separate categories of artists: artists and women artists, and the latter had limited room to manoeuvre.⁴⁹ Women artists, unlike their male counterparts, could not have careers as civil servants. And while the myth of the bohemian artist was cherished by the male-dominated art establishment, it was a role that was hard for a woman to adopt. Living in a garret in Paris might present few difficulties for a man, but such an existence accorded poorly with the female virtues of temperance and maternal tenderness that were the norm in the nineteenth century. Men could slip in and out of the bohemian role as it suited them; for women, such a role was far more complicated and usually carried a greater social stigma.⁵⁰

Art history itself, at the turn of the twentieth century, was still very much a male history. All of these factors help explain why the few major women artists of the nineteenth century could be dropped with relative ease from the art historical surveys of the twentieth. In the case of Amalia Lindegren, however, there were other factors at work as well.

DÜSSELDORFMÄLERIET

Lindegren verkade i en tid då en äldre konstsyn snart skulle komma att ersättas av en modernare. Hela hennes konstnärskap vilade på en akademitradition som stod inför en omvärdning. Akademierna hade länge upprätthållit en hierarki mellan olika motivkategorier, där vissa motiv ansågs viktigare än andra. Utbildningen på konstakademierna syftade till att utbilda dugliga historiemålare, en uppgift för de allra mest begåvade eleverna. Den som inte ansågs tillräckligt lämpad för figurmåleri i stor skala kunde ägna sig åt lägre värderade genrer som porträtt, genrebilder och landskap, eller måla djur och stilleben. Kvinnor kunde lättare vinna acceptans inom dessa genrer än historiemåleriet, då de ansågs bättre lämpade för det intima än för de stora gesterna.

Lindegren har i konsthistorieskrivningen sorterats in som genremålare och som ”Düsseldorfare” trots att hon egentligen fick sin utbildning i Stockholm och framför allt Paris. Den lilla staden Düsseldorf vid Rhen hade under 1800-talets första hälft utvecklats till en viktig konstmetropol dit konstnärer från hela Europa vallfärdade. När de skandinaviska konstnärerna började anlända på 1850-talet befann sig genremåleriet på höjden av sin popularitet. Norrmannen Adolph Tidemand, som kom till Düsseldorfskolan 1837, hade blivit en samlande gestalt för ett nytt genremåleri präglat av allvar och patos.⁵¹

Genremålningarna avbildade namnlösa personer i vardagliga situationer som angick alla, oavsett samhällsklass. Motiven var förankrade i vanliga människors liv. Det var liksom i historiemåleriet ett idealisrat figurmåleri med ett starkt berättande drag, men där skildrades inte historiska händelser, uppdictade sagor, legender eller den bibliska historien, utan vardagen, så att många kunde känna igen sig. Även den som inte var insatt i konstvärlden kunde relatera till vad bilderna föreställde. Där fanns plats för både barn och fattiga, även om den självägande bonden stod i centrum.⁵² Formaten var oftast mindre än i historiemåleriet, stilens mer intim, humoristisk och känslösam.

För att få uppskattning hos konstkritiken krävdes det av genremålarna att de kunde höja det vardagliga i motiven så att de blev

THE DÜSSELDORF SCHOOL

Lindegren was an artist in an age when an older view of art was about to give way to a more modern one. Her entire body of work was anchored in an academic tradition that was about to be overhauled. Art academies had long promoted a hierarchy of subject categories, with some subjects being more prestigious than others. Academy training was designed to produce competent history painters—a task only the most gifted students could take on. Students considered not suited to large-scale figure painting could turn their hand to lesser genres such as portraiture, genre paintings and landscapes, or perhaps do animal paintings or still lifes. Women painters were more easily accepted in these genres than in history painting, as women were considered better suited by nature to intimate subjects than to grand gestures.

In works of art history, Lindegren has been categorized as a genre painter and as a ‘Düsseldorfer’, even though she was actually trained in Stockholm, and above all in Paris. Düsseldorf, a small city on the Rhine, had grown into an important art metropolis during the first half of the nineteenth century. Artists from across Europe pilgrimaged there. When Scandinavian artists began to arrive in the 1850s, genre painting was at the height of its popularity. The Norwegian painter Adolph Tidemand, who entered the Art Academy of Düsseldorf in 1837, had by then emerged as a coalescing figure for a new style of genre painting characterized by its earnestness and pathos.⁵¹

Genre paintings depicted anonymous people in everyday situations that were relevant to everyone, regardless of social class. Genre subjects were based in the lives led by regular people. Like history painting, genre painting was an idealized and strongly narrative form of figure painting, but where history paintings showed events from history, epic poetry, legends or Bible stories, genre painting showed everyday life, making it broadly relatable. Even people who knew nothing about art could recognize and identify with the content of the pictures. Genre paintings could depict children and poor people, even if the yeoman farmer usually took centre stage.⁵² Genre paintings were usually smaller in format than history paintings, and their style was more intimate, humorous and sentimental.

To garner critical appreciation, genre painters had to elevate their mundane subjects, reveal the universal in the everyday.⁵³ Nineteenth-century criticism dealt in concepts such as ‘true to nature’, ‘reality’ and ‘ideal’.⁵⁴

allmängiltiga.⁵³ Termer som ”natursanning”, ”verklighet” och ”ideal” används ofta i konstkritiken under 1800-talet.⁵⁴ Trovärdighet var den viktigaste egenskapen. Idealistisk konst som inte hade någon kopp- ling till vardagslivet framstod som falsk.⁵⁵

Mest uppskattade var de genremålningar med kvaliteter som kunde knytas till den egna nationen. Ledande recensenter kunde i så fall upphöja genremåleriet till samma nivå som historiemåleriet.⁵⁶ Dess tillskyndare kunde också åberopa en tradition från den så högt uppskattade holländska guldåldern på 1600-talet.⁵⁷ Det var ett må- leri med förhållandevis hög status tills allt förändrades i slutet av 1800-talet.

UPPRORET MOT AKADEMIERNA

Sedan 1600-talet hade konstakademierna runt om i Europa haft status som de tyngsta smakdömande konstinstitutionerna. Men vid 1800-talets slut började akademiernas ställning ifrågasättas av konstnärer på många håll i Europa. Runt om i Europa pågick ett upp- ror mot det som man uppfattade som akademiernas konservativa konstsyn. Även i Sverige var det sena 1800-talet en tid av föränd- ring och motsättningar. Upproret mot Konstakademien började när en konstnärsdriven opponentrörelse på 1880-talet utmanade de statliga institutionerna och den akademiska värdestruktur som Akademien representerade. En ny generation konstnärer, som hellre sökte sig till Paris än till Düsseldorf, krävde utan gehör en reformering av undervisningen. Som ett resultat av detta bildades Konstnärsförbundet 1886.⁵⁸ De tongivande konstnärerna i Konstnärsförbundet kom efterhand att besätta de viktiga posterna inom det svenska konstlivet och därmed bestämma den svenska konstens inriktning i drygt två decennier.⁵⁹

Denna generation konstnärer, däribland Richard Bergh, Carl Larsson, Karl Nordström och Anders Zorn, hade fått sin utbildning i Paris. De var sinsemellan ganska olika men förenades i en vilja att distansera sig från det tidigare Düsseldorfmåleriet. I Frankrike anam- made de friluftsmåleriets ljusare färgskala och realismens verklighets- beskrivning. När de återvände till Sverige efter åren i Frankrike var det viktigt för dem att deras måleri uppfattades som genuint svenskt. Redan de svenska Düsseldorfresenärerna hade haft nationalistiska

Most important of all, paintings were supposed to be credible. Idealized images completely divorced from everyday life were seen as insincere.⁵⁵

Genre painting drew the most praise when it also evoked nationalist sentiment. When that was the case, leading critics could place it on the same high level as history painting.⁵⁶ Champions of genre painting could also point to its roots in a tradition that dated back to the highly admired Dutch Golden Age.⁵⁷ Genre painting thus enjoyed a relatively high stand- ing overall, until in the late nineteenth century everything changed.

REVOLT AGAINST THE ACADEMIES

Since the seventeenth century, European art academies had been the most consequential institutional arbiters of taste. In the late nineteenth century, however, artists across Europe began to question that primacy. Artists in many European countries rose up against the academies and what they saw as a conservative academic view of art. In Sweden, too, this period was one of controversy and change. The revolt against the Royal Swedish Academy of Fine Arts began in the 1880s, when an artist-led opposition movement challenged the state institutions and the academicist hierarchy of values represented by the academy. The new generation of artists had stronger ties to Paris than to Düsseldorf and they demanded a reform of academy pedagogy. Their demands were not met, but in 1886 the movement culmi- nated in the founding of a new artists' association, Konstnärsförbundet.⁵⁸ In time, the most influential artists within the Artists' Association came to occupy the most important posts within the Swedish art establishment, and ended up setting the direction for Swedish art for more than two decades.⁵⁹

The artists of this generation, who included Richard Bergh, Carl Larsson, Karl Nordström and Anders Zorn, were Paris-trained. Although they were all fairly different as painters, they were united by the desire to distance themselves from the Düsseldorf school. In France, they ab- sorbed both the light tonality of the plein-air painters and the naturalist sensibility of Realism. When they returned to Sweden, it was important to them that their art be perceived as authentically Swedish. The Swedish ‘Düsseldorfers’, of course, also had nationalist ambitions for their art; the history painters had paid almost chauvinistic homage to their homeland. The artists of the Artists' Association were different in that they sought to portray a specifically Swedish soul embodied in rural settings and in nature.⁶⁰ In their eyes, the peasant subjects of the Düsseldorf generation

ambitioner med sin konst och historiemålarna hade hyllat fosterlandet i storsvensk anda. Konstnärsförbundets konstnärer sökte istället det nationellt särskiljande i skildringar av den besjälade svenska naturen och hembygden.⁶⁰ Düsseldorfgenerationens allmogemotiv uppfattade de som tillrättalagda och falskt sentimentalala, och dessutom ansåg man dem sakna den svenska nationalkaraktär de själva sökte.

Maria Görts påpekar i sin avhandling *Den svenska verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet* (1999) att beskrivningen av det sena 1800-talet i svensk konsthistoria har präglats av en kampretorik som överdrivit polariseringen och skillnaderna mellan en äldre akademisk konstsyn och den som opponenterna företräddes.⁶¹ Men klart är ändå att 1880-talet innebar en förnyelse av den svenska konsten där Düsseldorfmåleriet ersattes av ett fransk-influerat friluftsmåleri som på 1890-talet också fick uttalat nationalistiska företecken.

Det teatrala, som tidigare under 1800-talet hade betraktats som en kvalitet, började ses som en belastning. Både historiemåleriet och genremåleriet kunde kritiseras för sin teatralitet. Carl Rupert Nyblom betonade redan 1881, i en recension av Akademiens elevutställning, att svårigheten med att avbilda en historisk scen låg i att se till att målningen varken blev teatral eller litterärt berättande.⁶²

Målningar som i uppskattade ordalag berömts som "fosterländska" på 1870-talet kritiserades i början av 1900-talet i allmänt nedlättande ordalag för att skildra "söndagsbönder".⁶³ Det var ett paradigmatskifte som fick förödande konsekvenser för Amalia Lindegrens eftermäle. Redan under 1880-talet märker man hur omdömena om hennes konst börjar förändras. I kapitlet om konsten i Sverige i Carl G. Laurins *Konsthistoria* från 1900, presenteras på drygt fem hundra sidor en hel rad konstnärer från mitten av 1800-talet, men Amalia Lindegren, liksom alla andra kvinnliga konstnärer, lyser med sin frånvaro. Ganska ofta framkommer också Laurins negativa uppfattning om Düsseldorf som konstmetropol. I avsnittet om den tyska konsten kan man läsa följande:

Många goda konstnärer hafva fått sin utbildning i Düsseldorf vid Rhen, och en omfattande skola kan ej skäras öfver en kam, men väl kan det sägas, att mycket arbete blifvit utfört både i detta och andra tyska konstcentra vid medlet af 1850-talet, som varit till föga gagn för konsten. Här öfverflöda petigt och snustorrt målade små krystadt komiska scener med en

were overly sanitized and artificially sentimental and did not possess the Swedish national character they themselves were seeking.

In her doctoral dissertation *Den svenska verklighetens värld: Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet* (1999, Beautiful reality: The Academic view of art in Sweden in the late nineteenth century), Maria Görts notes that histories of Swedish art have often used martial rhetoric to describe the late nineteenth century. As a result, they have tended to exaggerate the extent of the polarization and the gulf between the views of Academy and those of its opponents.⁶¹ It is nonetheless clear that the 1880s did bring about a renewal of Swedish art. The influence of Düsseldorf gave way to a French plein-air-inspired style, which in the 1890s assumed a decidedly nationalist character.

Theatricality, considered a positive quality earlier in the century, now began to be seen as a weakness. History and genre paintings could both draw criticism for being theatrical. As early as 1881, in a review of the student exhibition at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm, Carl Rupert Nyblom stressed that the difficulty in painting a historical scene lay in ensuring that the painting became neither narrative nor theatrical.⁶²

Paintings acclaimed as 'patriotic' in the 1870s were disparaged after the turn of the century as depictions of 'Sunday farmers', i.e. inauthentic.⁶³ It was a paradigm shift that had devastating consequences for Amalia Lindegren's reputation after her death. By the 1880s, the critical reception of her work had already begun to change. In Carl G. Laurin's *Konsthistoria* (1900, Art History), the chapter on Sweden is more than five hundred pages long and includes a laundry list of mid-nineteenth century artists, but Amalia Lindegren and her female colleagues are all conspicuously absent. Laurin's general distaste for the Düsseldorf school is fairly often in evidence. In the section on German art, for instance, he writes:

Many fine artists received their training in Düsseldorf on the Rhine, and without wishing to paint an entire school with one brush, it is safe to say that a great deal of work was produced both here and in other German art centres in the mid-1850s that has hardly been to the benefit of art. There was a profusion of fussy, laboured, drily comic scenes, pointing a sweet little lesson; saccharine scenes of marriage proposals; landscape scenes, lit as if by flares, and more evocative of the stage than the outdoors; and peasant scenes, prim and neat as *tableaux vivants* from a girls' boarding school, but devoid of any richness of decoration, any joie de vivre, any of the broad humour of the old Dutch Masters – to say nothing of their refined colouring.⁶⁴

liten smånäpen moralkaka, sliskiga frieriscener, landskap, belysta liksom med bengalisk eld och påminnande mer om teatern än om naturen, bilder ur böndernas lif, prydliga och nätta som tableaux vivants i en flickpension men utan spår af dekorativ prakt, festlig lifsglädje eller de gamla holländarnes breda humor och ännu mindre med något af deras förfinade färgval.⁶⁴

I katalogen till utställningen *Tjugufem tavlor ur Nationalmusei samlingar* (1928) ger Sixten Strömbom uttryck för en i konstvärlden vanlig uppfattning om det svenska 1800-talsmåleriet i stort och Düsseldorfmåleriet i synnerhet. I texten om Alfred Wahlbergs *Landskap från Kolmården* skriver han i en text, som förvisso delvis är uppskattande, om målningen att den präglas av ”brist på enhetlig natursyn och djupare sammanhang mellan detaljerna, liksom detta av sötaktig idyll avtrubbade patos äro svagheter, som tavlan delar med det mesta av Düsseldorfskolans landskapskonst”.⁶⁵

I Georg Nordensvans omfattande historia över den svenska 1800-talskonsten från 1925 nämns Amalia Lindegren endast kortfattat. Författarens inställning till både kvinnliga konstnärer och genremåleriet från Düsseldorf är tydligt. I en beskrivning av målaren från Düsseldorf förutsätter Nordensvan dessutom att konstnären är en man:

Små täcka barn målar han gärna och unga, söta oskulder med himmelsblå ögon. Och ”Mutterliebe”. Känsломåleriet faller dock lätt in i det sentimentalala, liksom genren löper fara att bli mera novellistisk och anekdotisk än målerisk. Düsseldorfskonstens svaghet ligger i dess strävan efter billig popularitet, i dess begränsade fordringar på sig själv, i dess ateljédoktriner och lätt inlälda skolrecept.⁶⁶

I den nya mer moderna syn på konsten som växer fram kring sekelskiftet 1900 nedvärderades realismen och det akademiska hantverksmässiga utförandet. Där den akademiska konsten under 1800-talet värderat ett konstverks status efter olika motivkategorier vändes intresset vid modernismens början alltmer mot bildskapandets kreativa process. Ett friare förhållande till färg och form blev viktigare på motivets bekostnad. Känsla fick företräde framför intellektuell eftertanke, noggrant avbildande fick ge vika för en allt större betoning av spontanitet i uttrycket. Det personliga och subjektiva framhävdes på bekostnad av hantverksmässig finish och naturlikhet. Denna förskjutning i värdeskalan accentuerades än mer med Matisse-elevernas genombrott 1909.

In the catalogue for the exhibition *Tjugufem tavlor ur Nationalmusei samlingar* (1928, Twenty-five paintings from the collections of Nationalmuseum), Sixten Strömbom voices an opinion broadly held by the art establishment about nineteenth-century Swedish painting in general, and the Düsseldorf school in particular. In the accompanying text to Alfred Wahlberg's *Landscape from Kolmården*, Strömbom expresses some admiration for the work but also writes: ‘its lack of a unifying view of nature or any underlying coherence of detail, and the blunting of its pathos by a saccharine idyll, are weaknesses the painting shares with most of the landscapes of the Düsseldorf school’.⁶⁵

A comprehensive history of nineteenth-Swedish art by Georg Nordensvan, published in 1925, mentions Lindegren only in passing. There can be no mistaking Nordensvan’s attitude toward either women artists or Düsseldorf genre painting. His description of the ‘Düsseldorf painter’ (whom he imagines as a man) reads:

He likes to paint pretty little children, and sweet young innocents with cornflower eyes. And *Mutterliebe*. But his emotion easily descends into sentimentality, just as the genre itself always risks becoming novelistic and anecdotal instead of painterly. The weakness of Düsseldorf art is the way it strives after cheap popularity, the way it demands so little of itself, the dogma of its ateliers and its simple schoolroom formulas.⁶⁶

In the new, more modern view of art that emerged around 1900, Realism and the craftsmanship taught at the nineteenth-century academies were not much esteemed. The early modernists turned away from the genre hierarchies espoused by the academies and directed their interest more and more toward the creative process itself. A freer approach to colour and form became more important, the subject itself less so. Emotion was prioritized over intellectual reflection; meticulous accuracy gave way to an increasing emphasis on spontaneous expression. The personal and the subjective were highlighted at the expense of naturalist depiction and technical polish. In Sweden, this shift of values picked up even more speed after what is generally regarded as the Matisse students’ ‘breakthrough’ in 1909.

The modernist philosophy and theory of art was strongly influenced by new currents in scientific thought, especially in psychology, anthropology and ethnology. In a critique of the civilization that surrounded them, the modernists turned for inspiration to so-called ‘Primitive’ art,

Modernismens konstsyn och konstteori var starkt präglad av nya strömningar inom vetenskaper som psykologi, antropologi och etnologi. I en kritik mot den moderna civilisationen vände man sig mot det så kallade ”primitiva” för inspiration, till vilket man räknade utomeuropeiska kulturers men också barns och mentalsjukas bildskapande. Den nya konstteori som parallellt växte fram vid sekelskiften 1900 hade på detta sätt psykologin som en av sina grundpelare.⁶⁷ Modernismens uppfattning om hur en konstnärlig skapande process gick till beskrevs på 1950-talet av konsthistorikern och psychoanalytikern Ernst Kris som en ”regression i jagets tjänst”.⁶⁸ Under skapandet av ett konstverk kunde konstnären, enligt Kris, få tillgång till delar av sitt omedvetna på ett sätt som normala människor inte kunde. När detta gestaltades i ett konstverk uttrycktes något djupt personligt på ett sätt så att betraktaren kände sig berörd. Konst var en form av kommunikation där betraktaren kunde känna igen något av sig själv i en process som var en inverterad variant av den process som konstnären upplevt vid skapandet av verket. Betraktaren återskapar vid upplevelsen av konsten det som konstnären upplevt vid skapandet.⁶⁹

Det konstnärligt värdefulla i ett konstverk fanns, enligt dessa teorier, i det metafysiska, i en kunskap bortom hantverket och realismen. Ett konstverk behövde inte längre avbilda en yttre verklighet. Vasilij Kandinskij skriver till exempel i *Om det andliga i konsten* (1911) om nödvändigheten för konstnärerna att uttrycka det ”innerst väsentliga” och inte ett tillfälligt yttre.⁷⁰ Konsten skulle precis som på 1800-talet vara ”äkta” och ”genuin”. Men begreppen uppfattades på ett annat sätt. Äktheten hade inte längre att göra med betraktarnas inlevelse i bildens berättelse utan med konstnärens närvaro i bilden. I den nya konstnärsmyt som skapades i början av 1900-talet ingick kravet på att ett personligt konstnärligt uttryck ska förenas med en förväntan om ständig förnyelse och ett oberoende mot de traditionella estetiska och konstnärliga hierarkierna. I en annan tolkning av modernismen, formalismen, sattes färgens och formens frigörelse i fokus, den accentuerade bildytan och utvecklingen mot ökad abstraktion. Målningen skulle här erövra sin självständighet som konstart genom att utesluta det beskrivande och berättande.

Båda dessa uppfattningar om konstnärligt skapande låg mycket långt från den som omfattades av Amalia Lindegrens generation.

which for them included images created by non-European cultures and by children and the mentally ill. Psychology thus became a cornerstone of the new art theory.⁶⁷ The modernist view of the creative process was described by the art historian and psychoanalyst Ernst Kris in the 1950s as a ‘regression in the service of the ego’.⁶⁸ According to Kris, artists in the act of creation were able to gain access to parts of their unconscious in a way that normal people could not. The resulting artwork expressed something deeply personal in a manner that moved the beholder. Art was a form of communication in which beholders recognized some part of themselves in the art. This process was an inverted variant of the original creative process. The experience of the beholder recreated the experience of the artist in the act of creation.⁶⁹

According to these theories, the artistic value of an artwork resided on the metaphysical plane, in a form of knowledge that transcended craftsmanship and realist depiction. Art no longer needed to mimic external reality. Wassily Kandinsky wrote, in *Concerning the Spiritual in Art* (1911), that artists should be impelled by ‘inner need’ rather than ‘outer form’.⁷⁰ Like the nineteenth century, the twentieth century wanted art to be ‘authentic’ and ‘genuine’. But it defined those concepts differently. Authenticity was no longer a matter of the beholder identifying with a pictorial narrative, but rather of the artist being present in the work. According to the new myth of the artist that arose during this period, artists were supposed to unite a personal artistic style with continual renewal and an independence from traditional aesthetic and artistic hierarchies. In another branch of modernism, called formalism, focus lay on the liberation of colour and form: the surface of the painting was accentuated and there was a move toward increasing formal abstraction. It was felt that by eliminating the descriptive and the narrative, painting would gain its independence as a branch of art.

Both of these notions about what makes art ‘art’ were a far cry from the views of Lindegren’s generation. As a result, by the early decades of the twentieth century, the art of the nineteenth was considered passé. The consequence for Amalia Lindegren was that less and less came to be written about her and her work.

Allt detta gjorde att 1800-talets akademiska konst i början av det nya seklet ansågs förlegad. För Amalia Lindegren betydde detta att det skrevs allt färre artiklar och texter om henne och hennes konstnärskap.

TILLBAKA IGEN

Under större delen av 1900-talet var Amalia Lindegren förpassad till glömska. Hennes målningar hängde inte framme på konstmuseerna och i de översiktsverk som författades om svensk konsthistoria mellan första världskriget och 1980-talet omnämns hon knappast alls. Amalia Lindegren passade helt enkelt inte in i en mansdominerad modernistisk berättelse om konstens historia. Men mot slutet av 1900-talet började hennes namn åter att allt oftare nämnas i översikter över svensk konst från 1800-talet. Lindegrens bilder dök till en början upp på lite oväntade ställen. Hennes målning *Söndagsafton* från 1878 användes 1971 som julfrimärke och samma motiv fanns även att köpa som pussel på Nationalmuseum under tidigt 1970-tal.⁷¹

Även om hon fortfarande är ganska okänd för en bredare allmänhet har Amalia Lindegren idag åter fått en plats i berättelsen om den svenska konstens historia. Inställningen till hennes konstnärskap var under 1980-talet fortfarande lite tvetydig. I antologin *Bonden i konsten och bondens bildvärld* (1985) diskuteras Lindegrens konst närmast som ett varnande exempel i ett avsnitt om Düsseldorf som konstmetropol. Texten, författad av Bo Lindwall, är präglad av modernismens negativa inställning till genremåleriet, som snarast beskrivs som släkt med senare tiders buskisteater.⁷² Om Amalia Lindegren skriver författaren att hon åtminstone då och då tangerade gränsen för det sliskiga.⁷³

Nästan samtidig med *Bonden i konsten* är *Svensk konsthistoria* (1986), där ett stycke om Lindegren återfinns i kapitlet ”Klassicismen och romantiken”, författat av Anna Greta Wahlberg. Här är omdömet mycket mera nyanserat. Lindegrens måleri karakteriseras som ”idylliska motiv med anekdotisk kryddning”, vilket kan ge intrycket av att

FIG. 11

FIG. 13

Lindegren remained in obscurity for most of the twentieth century. Her paintings were not on display in art museums, and Swedish art history surveys written between World War I and the 1980s barely mention her. Quite simply, she did not fit into a male-dominated, modernist narrative of art history. Late in the twentieth century, however, her name began to appear more often in surveys of nineteenth-century Swedish art. Her pictures came to light at first in slightly unexpected places. Her painting *Sunday Evening* from 1878 was put on a Christmas stamp in 1971. It was also sold as a jigsaw puzzle at Nationalmuseum during the early 1970s.⁷¹

FIG. 11

FIG. 13

Today, although she is still not well known to the public at large, Lindegren has once again taken up a place in the narrative of Swedish art history. Her reception remained tentative into the 1980s. In the anthology *Bonden i konsten och bondens bildvärld* (1985, *The peasant in art and the visual world of the peasant*), a passage on Düsseldorf as an art metropolis treats Lindegren's work almost as a warning example. The text, by Bo Lindwall, radiates the modernist disdain for genre painting, essentially calling it a cousin of modern slapstick theatre.⁷² Of Lindegren, Lindwall writes that at least now and then, she bordered on the saccharine.⁷³

A survey published at almost the same time was *Svensk konsthistoria* (1986, *Swedish art history*). It includes a section on Lindegren in the chapter ‘Classicism and Romanticism’, contributed by Anna Greta Wahlberg. Here Lindegren receives a more nuanced assessment. A description of her work as ‘idyllic motifs with an anecdotal flavour’ sounds a bit ambivalent, but it is followed by an admiring judgment of Lindegren's paintings of children, which Wahlberg calls both numerous and fine.⁷⁴ Later Wahlberg also points out that Lindegren was one of a group of several Swedes who exhibited their work at the first World's Fair in Paris in 1854.⁷⁵

In the early years of the twenty-first century, more major Swedish art survey texts appeared. In *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1845–1890* (2000, *Signum's history of Swedish art: 1845–1890*), Lindegren is fairly well represented. The volume covers the second half of the nineteenth century, and her name appears in several chapters. Disparaging comments on nineteenth-century art, so common in twentieth-century criticism, are absent here. The contributing authors cover Lindegren's portrait work as

författaren har en ambivalent inställning till Lindegrens bilder, men sedan följer ett uppskattande omdöme om hennes barnskildringar som beskrivs som många och fina.⁷⁴ Längre fram nämns även att Lindegren var en av flera i en grupp svenskar som visade sina verk på den första världsutställningen i Paris 1854.⁷⁵

I början av 2000-talet utkom flera större översiktsverk om svensk konsthistoria. I till exempel *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1845–1890* (2000) får Amalia Lindegren relativt stort utrymme. Hon förekommer i flera olika kapitel i detta band om andra halvan av 1800-talet. Här märks inga av de nedsättande kommentarer om 1800-talets konst som var så vanliga under 1900-talet. Skribenterna behandlar såväl Lindegrens porträttmåleri som hennes bilder av barn och genremålningar.⁷⁶ Det finns också avsnitt som tar upp användningen av hennes målningar som förlagor till reproduktioner och som dekorationsinom konstindustrin.⁷⁷ Även i *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* (2007) behandlas Lindegrens bilder med en respekt de inte fick under 1900-talet. Hon förekommer på flera olika ställen i det av Tomas Björk författade avsnittet om 1800-talet. Inte heller här finns någon antydan om att Lindegrens konst skulle vara av sämre konstnärlig kvalitet än andra bilder i boken.⁷⁸

Att Amalia Lindegren återigen presenteras i översiktsverken har främst två orsaker: att modernismens konstsyn utmanats och feminismens inträde i konstvetenskapen. Från och med 1980-talet märks också ett ökat intresse för 1800-talet som forskningsfält inom konstvetenskapen. Lena Johannesson's *Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia* (1978) och Bo Grandiens *Rönnbruvas glöd. Nygoticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet* (1987) är två exempel på detta.⁷⁹ Under 1990-talet utkom också Ann-Marie Elmqvists *Bengt Nordenberg. Folkliutmålaren* (1994) och Tomas Björks *August Malmström. Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld* (1997).⁸⁰ Intresset har under 2000-talet fortsatt med en rad avhandlingar med 1800-talets konst som forskningsobjekt, vilken då behandlas utan modernismens fördömande blick. Den snäva uppfattning om vad man som konsthistoriker kunde ägna sig åt som rådde under modernismen har luckrats upp och forskningsfältet har breddats. Den som framför allt har lyft fram Amalia Lindegren är Eva-Lena Bengtsson, som i en rad texter ur olika aspekter skrivit om hennes konstnärskap. Hennes avhandling *Verklighetens poesi. Svenska genre-*

well as her pictures of children and her genre paintings.⁷⁶ Other passages discuss the widespread reproduction of her paintings and their decorative use in the applied arts industry.⁷⁷ The survey *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* (2007, Art and visual culture in Sweden: 1810–2000) similarly treats Lindegren's art with a respect it did not receive in the twentieth century. Her name appears multiple times in the section on the nineteenth century, contributed by Tomas Björk. Here, again, no suggestion is made that Lindegren's work is of lesser artistic worth than the other images in the book.⁷⁸

Lindegren's re-inclusion in books on art history came in the wake of two major developments: first, a general challenge to the modernist view of art; second, the entry of feminism into art history. Beginning in the 1980s, scholars of art history increasingly became interested in the nineteenth century as a field of research. One example of this trend is Lena Johannesson's *Den massproducerade bilden* (1978), cited above; another is Bo Grandien's *Rönnbruvas glöd: Nygoticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet* (1987, The glow of the rowanberry: Gothic Revival in nineteenth-century thought, art, and milieus).⁷⁹ In the 1990s came Ann-Marie Elmqvist's *Bengt Nordenberg: Folkliutmålaren* (1994, Bengt Nordenberg: Folklore painter) and Tomas Björk's *August Malmström: Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld* (1997, August Malmström: The painter of *The Gate Coin* and the visual world of the nineteenth century).⁸⁰ In the twenty-first century the trend has continued with more dissertations that examine nineteenth-century art without a prejudicial modernist lens. As modernist strictures surrounding research-worthy topics have loosened, the research field has expanded. The scholar who has done most to restore the reputation of Amalia Lindegren is Eva-Lena Bengtsson. She has written about Lindegren's art from a variety of angles, and *The Last Bed of the Little One* is featured on the cover of her doctoral dissertation, entitled *Verklighetens poesi: Svenska genrebilder 1825–1880* (2000, The poetry of reality: Swedish genre paintings, 1825–1880).⁸¹

As mentioned, Lindegren's reinstatement was also rooted in a new widespread ambition to focus attention on women artists and their work. If Lindegren's gender was one reason for her swift ousting from the art historical canon in the early twentieth century, it is also a major reason why the twenty-first century has been so eager to welcome her back.

The late twentieth and early twenty-first centuries have seen a series of women artists lifted from obscurity in exhibitions dedicated to women

Som tidigare nämnts har Lindegrens återkomst i översiktsverken om svensk konsthistoria skett i en kontext av å ena sidan ett ökat intresse för konsthistorisk forskning om 1800-talet, å andra sidan en ambition om att lyfta fram kvinnors konstnärskap. Att Lindegren är kvinna var säkerligen en bidragande orsak till att hon vid sekelskiftet ganska snabbt sorterades bort från konsthistoriens kanon, men å andra sidan var det också en starkt bidragande orsak till att hon på 2000-talet återigen välkomnades in i ”finrummet”.

Det sena 1900-talet och tidiga 2000-talet har inneburit att en rad förbigångna konstnärskap har lyfts fram i utställningar som har fokuserat på kvinnliga konstnärer. I första hand är det konstnärer i samma generation som konstnärsförbundarna, medan en tidigare generation fått vänta på sin del av uppmärksamheten. För Amalia Lindegrens var det först med utställningen *Stolthet och fördom. Kvinna och konstnär i Sverige och Frankrike 1750–1869* på Nationalmuseum 2014 som hon åter visades i en större presentation på ett svenskt museum. Att Amalia Lindegrens bilder återigen ses som intressanta speglas också i Nationalmuseums förvärvshistorik. Av det tjugotal målningar som museet har i sin samling av Lindegren är två tredjedelar inköpta under 2000-talet.⁸² Såväl konsthistorisk forskning som förvärvspolitik har på senare tid skett utifrån premissen att korrigera en tidigare obalans i kanon. På detta sätt har just de konstnärskap som under modernismen förbigicks, för att de inte passade in modernismens konstsyn, åter blivit inte bara möjliga att skriva om, visa och förvärva utan också särskilt prioriterade i syfte att utvidga och omforma kanon.

Bilder av det slag som Amalia Lindegrens måleri representerar betraktades under modernismen som ”kitsch”, ett begrepp som används om konstnärliga produkter som inte anses leva upp till sina anspråk. Kitsch kan sägas bestå av omedelbart igenkännbara, känsломässigt laddade objekt eller motiv som är förföriska men som inte ger upphov till erfarenheter av estetisk natur. Ordet kom i den modernistiska teorin att användas som motsatsen till konst. Det användes om den akademiska 1800-talskonst med uppbyggliga motiv som modernismen revolerade emot.⁸³

Ur ett modernistiskt synsätt var kitschen en produkt av den industriella revolutionen och dess massproduktion av bilder. Den bygg-

and their art. Much early attention was devoted to women of the generation of the Artists’ Association, leaving the earlier generation—Lindegren’s generation—to wait its turn. Lindegren herself did not receive major attention from a Swedish museum until 2014, when Nationalmuseum featured her in the exhibition *Pride and Prejudice: Female Artists in Sweden and France, 1750–1869* in 2014. The new reassessment of Lindegren’s work is reflected in the Nationalmuseum’s collecting history as well. Of the twenty-odd paintings by Lindegren in the museum’s holdings, two-thirds were acquired after the year 2000.⁸² In recent years, not only art historical research but also museum acquisitions policies have proceeded on the assumption that canon is imbalanced and needs to be righted. As a result, the very artists that were anathema to the modernists are not merely acceptable to the art establishment today, but in fact prioritized by it, since researching, exhibiting and acquiring their work supports the overall aim of expanding and redrawing the canon.

In the modernist era, the kinds of images found in Lindegren’s paintings were called ‘kitsch’: a term for artistic products that are judged to make aesthetic claims they do not fulfill. Kitsch might be defined as objects or motifs that are instantly recognizable, emotionally charged, and seduce the beholder without provoking an aesthetic response. In modernist theory, kitsch denoted the opposite of art, and it was used to describe the edifying academicist art of the nineteenth century against which the modernists had rebelled.⁸³

In the modernist view, kitsch was a product of the Industrial Revolution and its accompanying mass production of images. Kitsch relied on ready-made formulas and conveyed vicarious experience and fake emotions. According to the American art critic Clement Greenberg, kitsch symbolized the inauthenticity of our age. It was popular because it offered ‘unreflective enjoyment’, as opposed to art, which required active reflection on the part of the spectator.⁸⁴

With the rise of postmodernism in the latter twentieth century, however, kitsch ceased to be forbidden territory for art. The great earnestness of modernism was punctured and it became permissible once again for visual artists to ‘play to the gallery’. Art historians discovered a new appreciation for the nineteenth-century paintings that preceding decades had found so objectionable. If Amalia Lindegren and her nineteenth-century colleagues are an accepted part of art history today, this owes much to the fall of high modernism in the late twentieth century and a concom-

de på färdiga formler och förmedlade ställföreträdande upplevelser och falska känslor. Enligt den amerikanske konstkritikern Clement Greenberg var den en symbol för det oöpta i vår tid. Dess popularitet byggde på att den erbjöd oreflekterad njutning till skillnad från konsten som krävde ett reflekterande förhållningssätt av betraktaren.⁸⁴

När postmodernismen växte fram under senare delen av 1900-talet upphörde kitschen att vara förbjuden mark för konsten. Ett visuellt effektsökeri i 1800-talets anda blev åter möjligt när modernismens stora allvar skjutits i sank. Därmed öppnades dörren även för konsthistoriker att på nytt uppvärdera det 1800-talsmåleri som man tidigare under 1900-talet sett ner på. Att Amalia Lindegren, precis som de övriga 1800-talskonstnärerna, idag är en mer accepterad del av konsthistorien beror till stor del på en förändrad konstsyn i samband med högmodernismens fall under senare delen av 1900-talet. I postmodernismen finns en öppning mot den äldre konst som modernismen hade förkastat. På 2000-talet blev det åter möjligt att ge Amalia Lindegren en plats i berättelsen om den svenska konsthistorien.

Vilka slutsatser om kanonformationer kan man då dra av Amalia Lindegrens förändrade ställning i svensk konsthistorieskrivning? En slutsats är att kanon är ett regelsystem som är i ständig förändring. Kanon påverkas av estetiska, kulturella, sociala och politiska föreställningar, ideal och ideologier. Det är anmärkningsvärt i hur hög grad föreställningar utanför själva konstverken påverkar hur dessa värderas under olika perioder. Man kan fråga sig om Lindegrens nuvarande position är den riktiga. Kanon tenderar att sätta sig efterhand, men framtiden kommer säkert att göra andra värderingar och prioriteringar än de som görs idag. Kanon är alltid selektiv. Det som omskrivs inkluderas på bekostnad av något annat. De föreställningar och ideologier som styr urvalet hjälper oss att se vissa aspekter, men gör oss å andra sidan blinda för andra. Så var det under modernismen, när Lindegrens förtjänster som konstnär blev osynliga, och så är det säkert på andra sätt idag.

itant shift in ideas about the nature of art. Modernism closed the door on nineteenth-century art; postmodernism pushed it open again. By the twenty-first century it had become possible to re-inscribe Amalia Lindegren's name in the annals of Swedish art history.

What conclusions about canon formation may be drawn from Lindegren's shifting status in Swedish art historiography? For one thing, the canon is a system of rules in constant flux. It is influenced by aesthetic, cultural, social and political ideas, ideals and ideologies, and ideas completely external to the artworks themselves can affect their reception through the ages to a remarkable degree. This raises the question of whether Amalia Lindegren's present status is the correct one. Canons, once drawn, tend to settle in, but the future will doubtless have its own values and priorities, different from those of today. A canon is always selective. By drawing a circle around some works, it necessarily excludes others. The ideas and ideologies that govern the selection of the canon are like blinders: they direct our gaze toward certain things and prevent us from seeing others. That was true in the modernist era, when Amalia Lindegren's artistic merits were rendered invisible, and it is doubtless true in different ways today.

1. Eva-Lena Bengtsson, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*, diss. Uppsala universitet, Uppsala 2000, s. 70. Förutom Amalia Lindegren är även Lea Ahlborn med på fotot.
2. Bengtsson 2000, s. 70 samt 107–117. Kungen var liksom flera av sina syskon konstnärligt begåvad. Han skrev dikter, målade och betydde mycket som samlare och mecenat för flera av sin samtidens svenska konstnärer. Han blev 1852 utsedd till kansler för Konstakademien och tyckte om att omge sig med konstnärer.
3. Eva-Lena Bengtsson, "Amalia Lindegren och verklighetens poesi", i *Från Amalia Lindegren till Julia Beck. Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, red. Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, Kungl. Akademien för de fria konsterna, Stockholm 1997a, s. 34.
4. Bengtsson 1997a, s. 34. Benjamin Sandels beslut torde ha varit ovanligt för tiden. Man kan fundera över om inte den lite ovanliga skildringen av mäns förhållande till barn i Lindegrens bilder kan förklaras av Amalia Lindegrens uppväxt i det Sandelska hemmet. Se till exempel *Sprattelgubben* (1855), den *Blinde gubben med sina barnbarn* (1879), *Söndagsafton i Rättviksstuga* (1860) och *Lillans sista bådd* (1858).
5. Bengtsson 2000, s. 105.
6. Bengtsson 2000, s. 106. De tre kvinnorna följde undervisningen som extraelever utan att vara formellt antagna.
7. Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige* (2004), Signum, Lund 2004, s. 113.
8. Bengtsson 2000, s. 106.
9. Bengtsson 2000, s. 107.
10. Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, "Från Amalia Lindegren till Julia Beck", i *Från Amalia Lindegren till Julia Beck. Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, red. Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, Kungl. Akademien för de fria konsterna, Stockholm 1997, s. 13.
11. Bengtsson 1997a, s. 36.
12. Bengtsson 1997a, s. 36.
13. Eva-Lena Bengtsson, "1947 års kvinnor – och några till", i *Från Amalia Lindegren till Julia Beck. Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, red. Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, Kungl. Akademien för de fria konsterna, Stockholm 1997b, s. 24.
14. Tomas Björk, "1800-talet", i *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Signum, Stockholm 2007, s. 38.
15. Björk 2007, s. 3839.
16. Bengtsson 1997b s.24.
17. Bengtsson 1997b, s. 24.
18. Bengtsson 1997b, s. 25.
19. Bengtsson 1997a, s. 39.
20. Bengtsson 1997a, s. 39.
21. Bengtsson 2000, s. 107.
22. Bengtsson 2000, s. 107–108.
23. Bengtsson 1997a, s. 35.
24. Sven Hammarlund, *Glimtar ur konstnärlivet. Från Apelles till Måansson*, Carlsson, Stockholm 1995, s. 91. Society of Female Artists grundades i London 1855 av Harriet Grote (1792–1878) och Jenny Lind (1820–1887) för att ge kvinnor möjlighet att ställa ut och sälja sina verk. Organisationen har fortfarande en livaktig verksamhet och anordnar årliga utställningar sedan 1857 med undantag för krigsåren under första och andra världskriget.
25. Lena Johannesson, *Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia*, AWE/Geber, Stockholm 1978, s. 11.
26. Johannesson 1978, s. 11.
27. Johannesson 1978, s. 11.
28. Björk 2007, s. 89.
29. Eva-Lena Bengtsson, "En kämpande själ och den svenska konstens primadonna. Sophie Adlersparre och Amalia Lindegren", i *Stolthet & fördom. Kvinnor och konstnärer i Frankrike och Sverige 1750–1860*, red. Eva-Lena Karlsson, Nationalmuseum, Stockholm 2012, s. 133.

-
1. Eva-Lena Bengtsson, *Verklighetens poesi: Svenska genrebilder 1825–1880*, diss. Uppsala University 2000, Uppsala 2000, p. 70. The second woman in the photograph is Lea Ahlborn.
 2. Bengtsson 2000, p. 70, pp. 107–117. Karl XV, like some of his siblings, had artistic talent. He wrote poetry, painted and played an important role as a collector and patron for many of the Swedish artists of his day. In 1852 he was elected chancellor of the Royal Swedish Academy of Fine Arts, and he enjoyed surrounding himself with artists.
 3. Eva-Lena Bengtsson, 'Amalia Lindegren och verklighetens poesi', in *Från Amalia Lindegren till Julia Beck: Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, eds. Eva-Lena Bengtsson and Barbro Werkmäster, Royal Swedish Academy of Arts, Stockholm 1997a, p. 34.
 4. Bengtsson 1997a, p. 34. Benjamin Sandels' decision was probably unusual for his day. It is interesting to reflect whether the slightly atypical depictions of relationships between men and children in Lindegren's paintings might be explained by her upbringing in the Sandels' home. See, for instance, *The Jumping Jack* (1855), *Blind Old Man with His Grandchildren* (1879), *Sunday Evening in a Farmhouse in Rättvik* (1860) and *The Last Bed of the Little One* (1858).
 5. Bengtsson 2000, p. 105
 6. Bengtsson 2000, p. 106. The three women audited classes without being formally enrolled.
 7. Eva-Lena Bengtsson and Barbro Werkmäster, *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*, Signum, Lund 2004, p. 113.
 8. Bengtsson 2000, p. 106.
 9. Bengtsson 2000, p. 107.
 10. Eva-Lena Bengtsson and Barbro Werkmäster, 'Från Amalia Lindegren till Julia Beck', in *Från Amalia Lindegren till Julia Beck: Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, eds. Eva-Lena Bengtsson and Barbro Werkmäster, Royal Swedish Academy of Arts, Stockholm 1997, p. 13.
 11. Bengtsson 1997a, p. 36.
 12. Bengtsson 1997a, p. 36.
 13. Eva-Lena Bengtsson, '1947 års kvinnor – och några till', in *Från Amalia Lindegren till Julia Beck: Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*, eds. Eva-Lena Bengtsson and Barbro Werkmäster, Royal Swedish Academy of Arts, Stockholm 1997b, p. 24.
 14. Tomas Björk, '1800-talet', in *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Signum, Stockholm 2007, p. 38.
 15. Björk 2007, s. 3839.
 16. Bengtsson 1997b, p. 24.
 17. Bengtsson 1997b, p. 24.
 18. Bengtsson 1997b, p. 25.
 19. Bengtsson 1997a, p. 39.
 20. Bengtsson 1997a, p. 39.
 21. Bengtsson 2000, p. 107.
 22. Bengtsson 2000, pp. 107–8.
 23. Bengtsson 1997a, s. 35.
 24. Sven Hammarlund, *Glimtar ur konstnärlivet: Från Apelles till Måansson*, Carlsson, Stockholm 1995, p. 91. The Society of Female Artists was founded in London in 1855 by Harriet Grote (1792–1878) and Jenny Lind (1820–87) to create opportunities for women to exhibit and sell their work. The organization is still very active and has organized annual exhibitions every year since 1857, with the exception of the years during the First and Second World Wars.
 25. Lena Johannesson, *Den massproducerade bilden: Ur bildindustrialismens historia*, AWE/Geber, Stockholm 1978, p. 11.
 26. Johannesson 1978, p. 11.
 27. Johannesson 1978, p. 11.
 28. Björk 2007, s. 89.
-

30. Osign., "Svensk konst", *Svea* 1857, s. 140.
31. Osign., "Till våra läsare i landsorten", *Folkets röst* nr 55 1858-07-10, opaginerad.
32. Osign., "Till våra läsare i landsorten", *Folkets röst* nr 55 1858-07-10, opaginerad.
33. Osign., "Fria konsternas akademis exposition II", *Post och Invikes tidningar* nr 152 1858. Citerat ur Bengtsson 2000, s. 119.
34. Bengtsson 2000, s. 121. Julius Lange var en framträdande dansk konstkritiker och sedanmera museiman och professor i konsthistoria vid Köpenhamns Universitet.
35. Se: Bengtsson 2000, s. 117–126.
36. Brev från Qyarnström till Ankarsvärd, Paris 10 februari 1852, Konstakademien handlingar 1852, diarium 42, citerat ur Bengtsson 2000, s. 124.
37. Även Pehr Södermark som 1859 beskrev den därför konkurrenssituationen inom porträtmåleriet särskilde Lindegren på ett liknande sätt. Bengtsson 2000, s. 124.
38. Carl Rupert Nyholm, "Den svenska konsten på den skandinaviska utställningen i Stockholm 1866", *Svensk Litteratur-Tidskrift* 1866, s. 334, citerat ur Bengtsson 2000, s. 120.
39. Citerat ur Bengtsson 2000, s. 124.
40. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala Universitet 1996, Symposion, Eslöv 1996, s. 12. Man kan fundera över hur progressiv denna konsthistoriska utvecklingshistoria var, då antiken uppfattades som ett rättesnöre och "bättre" än medeltiden medan renässansen betraktades som mer högtstående än barocken.
41. Carl Gustaf Estlander, *De bildande konsternas historia från slutet af adertonade århundradet till våra dagar*, Hierta, Stockholm 1867, s. 539.
42. Karl Warburg, *Från vår konstverld: Täflor och skulpturer af svenska och finska konstnärer i vår tid: Sextionio illustrationer med förklarande text af Karl Warburg*, Bonnier, Stockholm 1881, s. 1.
43. Karl Warburg, 1881, s. 57.
44. Charlotta Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, diss. Göteborgs universitet 2000, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2000, s. 186–190. Lindegren skriver i ett brev till föreningens ordförande S.A. Hedlund att hon vill få affären genomförd fort för hon behöver pengarna för sin resa till Dalarna. Affären förhalades dock under 10 månader, troligen på grund av att Geskel Saloman, som var ny i styrelsen, motsatte sig förvärvet. Målningen som numera har titeln *Blinde gubben med sina barnbarn* (GKM 0029), blev uppskattad av både kollegor och publik. Den överlämnades 1865 av konstföreningen till Göteborgs Museum i samband med en donation av en samling om elva oljemålningar av konstnärerna Carl Johan Fahrlantz, Theude Grönland, Pehr Hörberg, August Jernberg, Carl Fredrik Kiörboe, Marcus Larson, Amalia Lindegren, Morten Müller, Bengt Nordenberg, Theodor Spångberg, Carl Staaf, Per Södermark, Carl Wahlbom.
45. Birgitta Flensburg, "Göteborgs konstmuseums samlingar", *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012, s. 92.
46. Georg Nordensvan, "Amalia Lindegren", i *Idun praktisk veckotidning för kvinnan och hemmet* fredagen den 8 januari 1892, <https://docplayer.se/105697159-Fredagen-den-8-januari-te-arg-jen-star-hogt-i-tak-och-familjens-allra-yngsta-telning-som-sitter-pa-sin.html>, hämtad 2020-03-02.
47. Bengtsson 2000, s. 108.
48. Bengtsson och Werkmäster 2004, s. 30.
49. Bengtsson och Werkmäster 2004, s. 29.
50. Elizabeth Wilson, *Bohemians. The Glamorous Outcasts*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2000, s. 86–87.
51. Ann-Marie Elmquist, *Bengt Nordenberg. Folkliutmålaren*, diss. Lunds universitet 1994, Karlshamn 1994, s. 83.
52. Bengtsson och Werkmäster 2004, s. 90.
53. Bengtsson och Werkmäster 2004, s. 29.
54. Bengtsson och Werkmäster 2004, s. 46.
55. Bengtsson och Werkmäster 2004, s. 48.
56. Bengtsson 2000, s. 55.
57. Bengtsson och Werkmäster 2004, s. 90.
58. Lars Wängdahl, "En natur för män att grubbla i". Individualitet och officiellhet i Varbergskolonins landskapsmåleri, diss. Göteborgs universitet 2000, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2000, s. 33.
59. Birgit Rausing, "Målriet", i *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890–1915*, red. Jan Törsten Ahlstrand, Bokförlaget Signum, Lund 2001, s. 232.

29. Eva-Lena Bengtsson, 'En kämpande själ och den svenska konstens primadonna: Sophie Adlersparre och Amalia Lindegren', in *Stolthet & fördom: Kvinnor och konstnärer i Frankrike och Sverige 1750–1860*, ed. Eva-Lena Karlsson, Nationalmuseum, Stockholm 2012, p. 133.
30. Anon., 'Svensk konst', *Svea* 1857, p. 140.
31. Anon., 'Till våra läsare i landsorten', *Folkets Röst* no. 55, 10 July 1858, n.p.
32. Anon., 'Till våra läsare i landsorten', *Folkets Röst* no. 55, 10 July 1858, n.p.
33. Anon., 'Fria konsternas akademis exposition II', *Post- och Invikes Tidningar* no. 152 1858. Cited in Bengtsson 2000, p. 119.
34. Bengtsson 2000, p. 121. Lange was a prominent Danish critic who went on to as a museum professional and to teach art history as a professor at the University of Copenhagen.
35. See Bengtsson 2000, pp. 117–26.
36. Letter from Qyarnström to Ankarsvärd, Paris 10 February 1852, Royal Swedish Academy of Fine Arts proceedings 1852, register 42. Cited in Bengtsson 2000, p. 124.
37. Pehr Södermark, for example, describing competition among portraitists in 1859, singled out Lindegren in a similar fashion. Bengtsson 2000, p. 124.
38. Carl Rupert Nyholm, 'Den svenska konsten på den skandinaviska utställningen i Stockholm 1866', *Svensk Litteratur-Tidskrift* 1866, p. 334. Cited in Bengtsson 2000, p. 120.
39. Cited in Bengtsson 2000, p. 124.
40. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria: Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala Universitet 1996, Symposion, Eslöv 1996, p. 12. It is interesting to reflect on how 'progressive' this narrative of art historical development actually was. Classical art was its yardstick and 'better' than the art of medieval period; similarly, the renaissance was considered more advanced than the baroque.
41. Carl Gustaf Estlander, *De bildande konsternas historia från slutet af adertonade århundradet till våra dagar*, Hierta, Stockholm 1867, p. 539.
42. Karl Warburg, *Från vår konstverld: Täflor och skulpturer af svenska och finska konstnärer i vår tid: Sextiono illustrationer med förklarande text af Karl Warburg*, Bonnier, Stockholm 1881, p. 1.
43. Warburg 1881, p. 57.
44. Charlotta Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg: Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, diss. University of Gothenburg 2000, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg 2000, pp. 186–90. In a letter to S.A. Hedlund, president of the Gothenburg Art Association, Lindegren wrote that she hoped the matter could be arranged soon because she needed the money for her trip of Dalarna. But the deal was delayed for ten months, probably because Geskel Saloman, a new board member, opposed the purchase. The painting, now titled *Blind Old Man with His Grandchildren* (GKM 0029) was admired by both Lindegren's colleagues and the public at large. It was delivered by the Gothenburg Art Association to the Gothenburg Museum in 1865 in connection with a donation of eleven oil paintings by Lindegren and the artists Carl Johan Fahrlantz, Theude Grönland, Pehr Hörberg, August Jernberg, Carl Fredrik Kiörboe, Marcus Larson, Morten Müller, Bengt Nordenberg, Theodor Spångberg, Carl Staaf, Per Södermark and Carl Wahlbom.
45. Birgitta Flensburg, 'The Collections of the Gothenburg Museum of Art', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2012, p. 92.
46. Georg Nordensvan, 'Amalia Lindegren', *Idun* 8 January 1892, <https://docplayer.se/105697159-Fredagen-den-8-januari-te-arg-jen-star-hogt-i-tak-och-familjens-allra-yngsta-telning-som-sitter-pa-sin.html>, accessed 2 March 2020.
47. Bengtsson 2000, p. 108.
48. Bengtsson och Werkmäster 2004, p. 30.
49. Bengtsson och Werkmäster 2004, p. 29.

60. Rausing 2001, s. 242.
61. Maria Görtz, *Det sköna i verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, diss. Stockholms universitet 1999, Typsnittsarna prepress, Bjärnum 1999, s. 15–16.
62. I en analys av 1700-talets franska konst sig konsthistorikern Michael Fried av begreppet absorption och teatralitet (absorption and theatricality) för att analysera konstverkens förhållande till betraktaren. Den genretradition som Amalia Lindegrens bilder vilar på har stora likheter med det franska 1700-talsmåleri som Fried analyserar i sitt arbete.
- Lindegrens målningar handlar ofta om känslan för familjen, landsbygdens fromhet och värdet av det egna hemmet. Litterära kvaliteter går före de bildmässiga. Bilderna berättar en historia, väждade till känslorna. Fried pekar också på en annan egenskap som den samtida kritiken håller fram som en av 1700-talsmåleriets främsta kvaliteter nämligen absorption, det vill säga en koncentrerad närvoro i nätet. Personerna i Jean-Baptiste Greuzes målningar är precis som i Amalia Lindegrens helt absorberade av vad som sker just då. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1988.
63. Bengtsson 2000, s. 9–10.
64. Carl G. Laurin, *Konsthistoria*, P.A. Norstedt & söners förlag, Stockholm 1900, s. 423–424, [Elektronisk resurs], <http://hdl.handle.net/2077/60214>, hämtad 2020-03-02.
65. Sixten Strömbom, *Tjugofem tavlor ur Nationalmuseis samlingar*, Nationalmuseum, Stockholm 1928, s. 22.
66. Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet 1. Från Gustav III till Karl XV*, Bonniers, Stockholm 1925, s. 520.
67. För att ge några kända exemplen på arbeten relaterade till psykologiska aspekter på konsten kan nämnas Heinrich Wölfflins avhandling *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908) och Alois Riegl's *Das holländische Gruppenporträt* (1902). Även den svenska konsthistorikern Gregor Paulssons psykologiskt inriktade forskning under 1920-talet kan noteras i sammanhang.
68. Per Dahlström, *Särlingskap och konstnärsmyt. En text- och begreppsanalys inom den moderna konst- och kunskapssteorin*, diss. Göteborgs universitet 2003, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2002, s. 164–175.
69. Per Dahlström 2002, s. 171–172. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York 1952, s. 59–61.
70. Vasilij Kandinskij, *Om det andliga i konsten* (Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei 1911), Vinga press, Göteborg 1994, s. 16.
71. Bengtsson 2000, s. 116–117.
72. Bo Lindwall, "Att rätt behandla bondelivet", i *Bonden i konsten och bondens bildvärld*, red. Bo Lindwall, LT, Stockholm 1985, s. 23.
73. Lindwall 1985, s. 29.
74. Anna Greta Wahlberg, "Klassicismen och romantiken", i *Svensk konsthistoria*, red. Mereth Lindgren m.fl., Bokförlaget Signum, Lund 1986, s. 358.
75. Wahlberg 1986, s. 360.
76. Tomas Björk, "Porträtmålariet" och Eva-Lena Bengtsson, "Genremåleri och djurbilder", båda i: *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1845–1890*, Bokförlaget Signum, Lund 2000.
77. Lena Johannesson, "Den grafiska bildkulturen", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1845–1890*, Bokförlaget Signum, Lund 2000.
78. Tomas Björk, "1800-talet", i *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Bokförlaget Signum, Stockholm 2007.
79. Johannesson 1978; Bo Grandien, *Rönndruvans glöd. Nygoticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*, Nordiska museet, Stockholm 1987.
80. Ann-Marie Elmquist, *Bengt Nordenberg. Folklivsmålaren*, diss. Lunds universitet 1994, Lund 1994; Tomas Björks *August Malmström. Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld*, diss. Stockholms universitet 1997, Nordiska museet, Stockholm 1997.
81. Bengtsson specialstuderar i sin avhandling fem konstnärer varav Amalia Lindegren är en. De konstnärer hon ägnar ett eget kapitel är förutom Lindegren: Nils Andersson, Wilhelm Wallander och Bengt Nordenberg. Avhandlingen presenterar 1800-talets genrebilder och sätter in dem i ett socialhistoriskt sammanhang för att synliggöra samtidens sociala strukturer. Bengtsson 2000.
82. Under hela 1900-talet förvärvades endast tre målningar. En gäva 1974 och två inköp år 1900 och 1998.

50. Elizabeth Wilson, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, Rutgers University Press, New Brunswick N.J. 2000, pp. 86–7.
51. Ann-Marie Elmquist, *Bengt Nordenberg. Folklivsmålaren*, diss. Lund University 1994, Karlshamn 1994, p. 83.
52. Bengtsson och Werkmäster 2004, p. 90.
53. Bengtsson och Werkmäster 2004, p. 29.
54. Bengtsson och Werkmäster 2004, p. 46.
55. Bengtsson och Werkmäster 2004, p. 48.
56. Bengtsson 2000, p. 55.
57. Bengtsson och Werkmäster 2004, p. 90.
58. Lars Wängdahl, 'En natur för män att grubbla i': Individualitet och officialitet i Varbergskoloniens landskapsmåleri, diss. University of Gothenburg 2000, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg 2000, p. 33.
59. Birgit Rausing, 'Målariet' in *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1890–1915*, ed. Jan Torsten Ahlstrand, Bokförlaget Signum, Lund 2001, p. 232.
60. Rausing 2001, p. 242.
61. Maria Görtz, *Det sköna i verklighetens värld: Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, diss. Stockholm University 1999, Typsnittsarna prepress, Bjärnum 1999, pp. 15–16.
62. In an analysis of seventeenth-century French art, the art historian Michael Fried investigates the artwork-observer relationship using the concepts of 'absorption' and 'theatricality'. The genre tradition in which Lindegren worked is similar in many respects to the seventeenth-century French art analyzed by Fried. Lindegren's paintings often depict familial emotion, rural devoutness and the value of domesticity. They prioritize literary qualities over visual ones. The pictures tell a story, make an emotional appeal. Fried also points out another quality that was prized by seventeenth-century critics: absorption, being fully present in the moment. The figures in the paintings by Jean-Baptiste Greuze and Amalia Lindegren show a similar quality of absorption in their own here and now. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1988.
63. Bengtsson 2000, pp. 9–10.
64. Carl G. Laurin, *Konsthistoria*, P.A. Norstedt & söners förlag, Stockholm 1900, pp. 423–4, [e-book] <http://hdl.handle.net/2077/60214>, accessed 2 March 2020.
65. Sixten Strömbom, *Tjugofem tavlor ur Nationalmuseis samlingar*, Nationalmuseum, Stockholm 1928, p. 22.
66. Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet 1: Från Gustav III till Karl XV*, Bonniers, Stockholm 1925, p. 520.
67. A few well-known works that deal with the psychological aspects of art include Heinrich Wölfflin's doctoral dissertation, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), Wilhelm Worringer's *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908) and Alois Riegl's *Das holländische Gruppenporträt* (1902). Also worth noting in this connection is the psychologically oriented work done by the Swedish art historian Gregor Paulsson in the 1920s.
68. Per Dahlström, *Särlingskap och konstnärsmyt. En text- och begreppsanalys inom den moderna konst- och kunskapssteorin*, diss. University of Gothenburg 2003, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg 2002, pp. 164–75.
69. Dahlström 2002, pp. 171–2. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York 1952, pp. 59–61.
70. Wasilly Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (Über das Geistige in der Kunst 1911), trans. M.T.H. Sadler, Dover Publications, New York 1977, p. 29.
71. Bengtsson 2000, pp. 116–17.
72. Bo Lindwall, 'Att rätt behandla bondelivet', in *Bonden i konsten och bondens bildvärld*, ed. Bo Lindwall, LT, Stockholm 1985, p. 23.

83. Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss. Göteborgs universitet 2008, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2008 s. 107–109.
84. Clement Greenberg, "Avantgarde och kitsch" ("Avant-Garde and Kitsch" 1939), i *Avantgarden*, red. Tom Sandqvist, Paletten, Göteborg 2000, s. 23–24.

125

73. Lindwall 1985, p. 29.
74. Anna Greta Wahlberg, 'Klassicismen och romantiken', in *Svensk konsthistoria*, eds. Mereth Lindgren et al., Bokförlaget Signum, Lund 1986, p. 358.
75. Wahlberg 1986, p. 360.
76. Tomas Björk, 'Porträtmåleriet' and Eva-Lena Bengtsson, 'Genremåleri och djurbilder', both in *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1845–1890*, Bokförlaget Signum, Lund 2000.
77. Lena Johannesson, 'Den grafiska bildkulturen', *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1845–1890*, Bokförlaget Signum, Lund 2000.
78. Tomas Björk, '1800-talet', i *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Bokförlaget Signum, Stockholm 2007.
79. Johannesson 1978. Bo Grandien, *Rönndruvans glöd: Nygoticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*, Nordiska museet, Stockholm 1987.
80. Ann-Marie Elmquist, *Bengt Nordenberg: Folkklusmålaren*, diss. Lund University 1994, Lund 1994. Tomas Björk, *August Malmström: Grindslandens målare och 1800-talets bildvärld*, diss. Stockholm University 1997, Nordiska museet, Stockholm 1997.
81. In her dissertation, Bengtsson makes a special study of five artists, of whom Lindegren is one. The authors to whom she devotes chapters are, besides Lindegren, Nils Andersson, Wilhelm Wallander and Bengt Nordenberg. The dissertation presents genre paintings of the nineteenth-century and places them in social and historical context to render visible the social structures of the period. Bengtsson 2000.
82. During the entire twentieth century the museum acquired only three paintings by Lindegren. One was donated in 1974 and the others were purchased by the museum in 1900 och 1998.
83. Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss. University of Gothenburg 2008, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg 2008, pp. 107–9.
84. Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review* no. 6 1939, p. 44.

Fig. 15



Carl Larsson, svensk 1853–1919, *Interiör från Fürstenbergska galleriet*, 1885, akvarell och gouache på papper, 78 x 56,5 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva från Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902, F 67, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

Carl Larsson, Swedish 1853–1919, *Interior from the Fürstenberg Gallery*, 1885, watercolour and gouache on paper, 78 x 56.5 cm, Gothenburg Museum of Art, bequest from Pontus and Göthilda Fürstenberg 1902, F 67, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

Fig. 16



Hugo Birger, svensk 1854–1887, *Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen, Paris. Fernissningsdagen 1886*, 1886, olja på duk, 183,5 x 261,5 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt med bidrag av Pontus Fürstenberg 1887, GKM 0204, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

Hugo Birger, Swedish 1854–1887, *The Scandinavian Artists' Lunch at Café Ledoyen, Paris: Varnishing Day 1886*, 1886, oil on canvas, 183.5 x 261.5 cm, Gothenburg Museum of Art, Purchased with funds from Pontus Fürstenberg, 1887, GKM 0204, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU

Fig. 17



Fig. 18



Stora T-formade rummet på överljusvåningen i Fürstenbergska galleriet, Brunnsparken, Göteborg,
FOTO: ARON JONASON, GÖTEBORG, ca 1889–1902, ur fotoalbum på Göteborgs konstmuseum.

The large T-shaped room on the skylight floor in the Fürstenberg Gallery, Brunnsparken, Gothenburg, PHOTO: ARON JONASON, GOTHENBURG, ca 1889–1902, from a photo album at Gothenburg Museum of Art.

Porträtfotografi av Pontus och Göthilda Fürstenberg, ca 1880, Göteborgs stadsmuseum,
GhmPK2226.

Portrait photograph of Pontus and Göthilda Fürstenberg, c.1880, Gothenburg City Museum,
GhmPK2226.

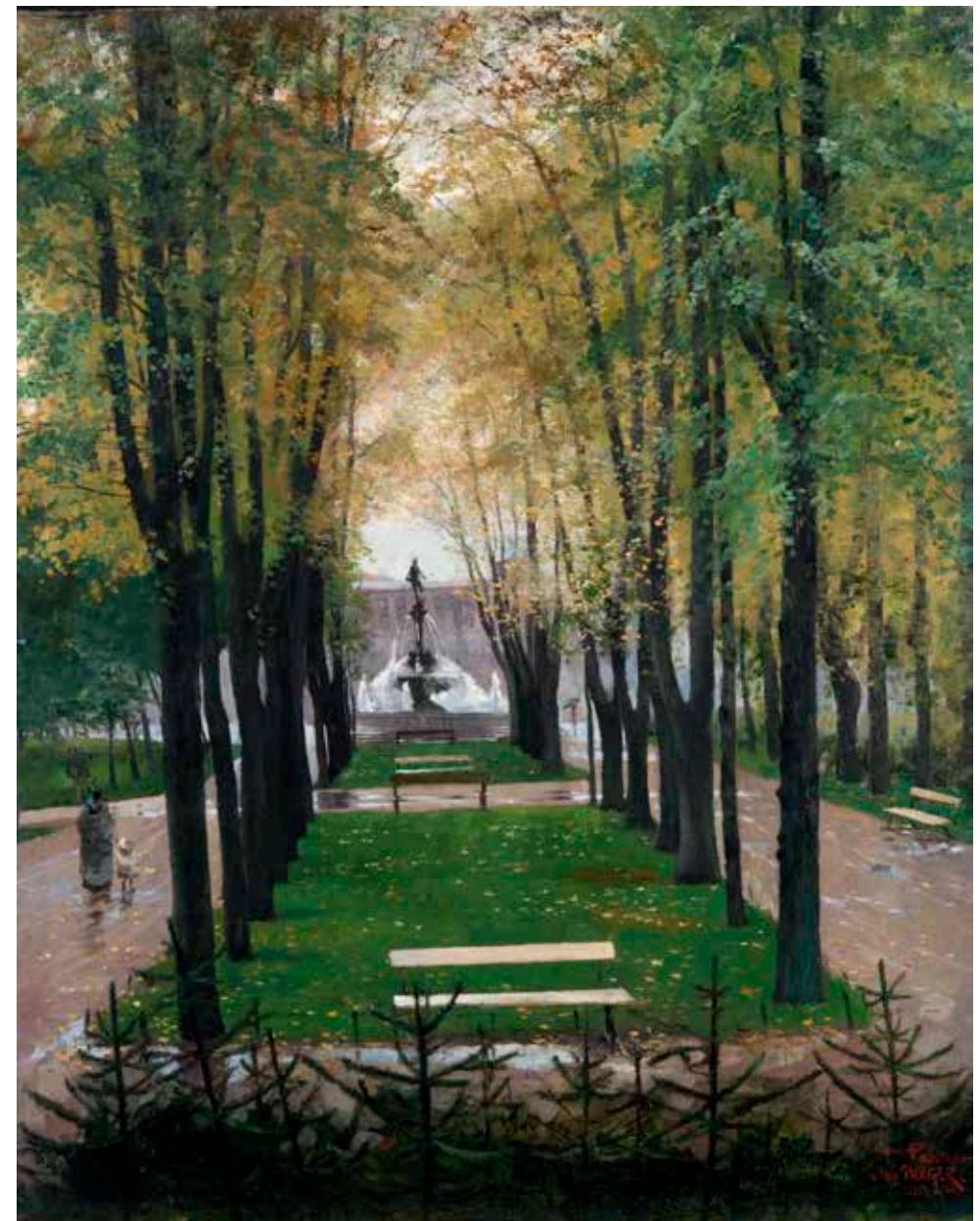
Fig. 19



Fürstenbergska palatset omkring 1900, Södra Hamngatan 2 vid Brunnsparken i Göteborg, FOTO: ARON JONASON, GÖTEBORG, fotografi i Göteborgs stadsmuseum, GMA:3722:42.

The Fürstenberg Palace around 1900, Södra Hamngatan 2 at Brunnsparken in Gothenburg, PHOTO: ARON JONASON, GOTHENBURG, photograph in Gothenburg City Museum, GMA:3722:42.

Fig. 20



Hugo Birger, svensk, 1854–1887, *Utsikt från Fürstenbergska Galleriet mot Brunnsparken*, 1883–1885, olja på duk, 62,5 x 50,5 cm, Göteborgs konstmuseum, testamentarisk gåva av Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902, GKM 0336.

Hugo Birger, Swedish, 1854–87, *View from the Windows of the Fürstenberg Gallery*, 1883–5, oil on canvas, 62.5 x 50.5 cm, Gothenburg Museum of Art, bequest of Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902, GKM 0336.

Fig. 21

Brunnsp.		Spise	
Linda Hagberg		Jung	
etc. a. h.		Ky	
Mr. J. F.		Ron	
Mr. Kastell		Melbin	
Alfred Berg		Turkula	
Adolfsson		Wicks	
Almberg		Yano	
Franz Pauli		Sjödahl	
Nilsson		Stockholm	
Frederick		Stockholme	
Amina Billens			

Fig. 22



BRUNNSPARKEN,
seian plåtgrön åter Blombergska palatset vidrt ållagd.

Besöksliggare till Fürstenbergsk galleriet, 1886, Göteborgs konstmuseum, [FOTO: HOSSEIN SEHATLOU](#).

Vistors' ledger for the Fürstenberg Gallery, 1886, Gothenburg Museum of Art, [PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU](#).

Brunnsparken på en plansch från 1890, till höger syns Fürstenbergska palatset, Göteborgs Lithografiska AB, Göteborgs stadsmuseum, GhmD:6542.

Brunnsparken on a poster from 1890, to the right is the Fürstenberg Palace, Göteborgs Lithografiska AB, Gothenburg City Museum, GhmD:6542.

Fig. 23



Carl Larsson (på stegen) vid arbetet med freskmålningar i dåvarande Nya Elementarläroverket för flickor (nuvarande Victoriaskolan) i Göteborg. I fotografiet syns målningarna *Skolflickor på utflykt i trapphuset*, fotografi i Göteborgs stadsmuseum, GhmE:4009.

Carl Larsson (on the ladder) at work with frescoes at the then New Elementary School for Girls (now Victoria School) in Gothenburg. The photograph shows the paintings *Schoolgirls on an excursion in the stairwell*, photograph in Gothenburg City Museum, GhmE:4009.

Fig. 24



Sällskapet Gnistans julgille den 4 januari 1882 på Börsen i Göteborg, grafisk bild efter skiss av Reinhold Callmander och teckning av Victor Andrén, publicerad i *Ny Illustrerad Tidning* 1882, Göteborgs stadsmuseum, GhmB:6915.

The company Gnistan's Christmas party on 4 January 1882 on the Gothenburg Stock Exchange, graphic image after sketch by Reinhold Callmander and drawing by Victor Andrén, published in *Ny Illustrerad Tidning* 1882, Gothenburg City Museum, GhmB:6915.

Fig. 25



Det nybyggda Valandshuset vid korsningen av den nyanlagda Vasagatan, akvarell av Ludvig Messmann, 1890 i ett album med 66 akvareller från Alida Magnus till Erik Magnus. Göteborgs stadsmuseum, GMA:3722:42.

The newly built Valand house at the intersection of the newly constructed Vasagatan, watercolour by Ludvig Messmann, 1890 in an album with 66 watercolours from Alida Magnus to Erik Magnus, Gothenburg City Museum, GMA:3722:42.

Fig. 26



Carl Larsson fotograferad med sina elever 1892, under sin andra period som föreståndare för Valands konstskola 1891–1893, Valandshuset, Kungsportsavenyen 19, på staffliet syns en av hans karikatyrer av hustrun Karin Larsson, FOTO: DAHLLÖF & HEDLUND, Göteborgs stadsmuseum, GhmB:16212.

Carl Larsson photographed with his students in 1892, during his second period as director of Valand Art School 1891–3, the Valand house, Kungsportsavenyen 19, on the easel you can see one of his caricatures of his wife Karin Larsson, PHOTO: DAHLLÖF & HEDLUND, Gothenburg City Museum, GhmB:16212.

Fig. 27



Industri- och handelsstaden Göteborg fotograferad på 1880-talet, bilden visar utsikten från Tyska kyrkan mot Stenpiren och hamnen, foto: AXEL SJÖBERG & C:S FOTOGRAFIFFÄR, Karlsborg, Göteborgs stadsmuseum, GMA:3147:85.

Industry and trading city Gothenburg photographed in the 1880s, the picture shows the view from the German Church towards Stenpiren and the harbor, PHOTO: AXEL SJÖBERG & C: FOTOGRAFIFFÄR, Karlsborg, Gothenburg City Museum, GMA:3147:85.



Carl Larssons pastellmålning från 1887 visar fyra grosshandlare vid kortspel på en av de eleganta göteborgska societetsklubbarna: Pontus Fürstenberg, som är skymd bakom Ludvig Levisson, sitter längst till vänster med ryggen mot pianot. Till höger om dem sitter Teodor Mannheimer rökande cigarr och Hermann Hartwig.

Carl Larsson's pastel painting from 1887 shows four wholesalers playing cards at one of the elegant Gothenburg society clubs: Pontus Fürstenberg, who is hidden behind Ludvig Levisson, sits on the far left with his back to the piano. To their right are Teodor Mannheimer smoking a cigar and Hermann Hartwig.

Fig. 28



Carl Larsson, svensk 1853–1919, *Från Bachelor's Club*, 1887, pastell 63 x 48 cm, privat ägo.

Carl Larsson, Swedish 1853–1919, *From the Bachelor's Club*, 1887, pastel 63 x 48 cm, private collection.

KLIVET IN I KONSTHISTORIEN

PONTUS OCH GÖTHILDA FÜRSTENBERGS GÄRNING FÖR KONSTENS GÖTEBORG

I sanning, här låg cellen till ett nytt centrum, och nu förstod han, att Stockholm icke längre var nordens medelpunkt, utan att Göteborg höll på att bli det.¹

– August Strindberg

Familjenamnet Fürstenberg är ett namn som göteborgare känner väl igen, då det är förknippat med den berömda samlingen på Göteborgs konstmuseum. På översta våningen återfinns en del av den donation som ofta beskrivs som museets juvel, då det är en av de mest betydelsefulla samlingarna av skandinavisk konst: Fürstenbergska galleriet. Denna konstsamling omfattar 223 verk, varav ett större urval visas i en egen avdelning i museet.

Fürstenbergska samlingen omfattar makarna Pontus (1827–1902) och Göthilda Fürstenbergs (née Magnus, 1837–1901) privata konstsamling som de testamenteade till Göteborgs Stad. Konstsamlingen är det mest välbekanta arvet efter paret, men inte det enda. Makarna Fürstenberg levde hela sina liv i Göteborg och var åtminstone från 1870-talet framåt aktiva i stadens kulturliv. Utifrån olika positioner i stadens beslutande organ, kommittéer, stiftelser och föreningar kom de att främja konstscenen och det kulturella livet i den expanderande fabriks- och handelsstaden Göteborg.

Trots omfattande aktiviteter på Göteborgs kulturpolitiska fält begränsas kännedomen om Pontus och Göthilda Fürstenberg till

STRIDING INTO ART HISTORY
PONTUS AND GÖTHILDA FÜRSTENBERGS' CONTRIBUTIONS
TO ART IN GOTHENBURG

In truth, here lay the cell of a new centre, and now he understood that Stockholm was no longer the heart of the Nordic realm, rather it was Gothenburg which soon would be that.¹

– August Strindberg

The family name of Fürstenberg is a name with which the people of Gothenburg are familiar, as it is associated with the renowned collection at the Gothenburg Museum of Art. On the top floor one finds what is often referred to as the jewel of the museum, one of the most significant of all collections of Scandinavian art: the Fürstenberg Gallery. The collection includes 223 works, of which a greater part are shown in their own section of the museum.

The Fürstenberg collection was formed from the private art collection of married couple Pontus (1827–1902) and Göthilda Fürstenberg (née Magnus, 1837–1901), which they bequeathed to the City of Gothenburg. The art collection is certainly the couple's best-known cultural legacy, yet it is not their only one. The Fürstenbergs lived their entire lives in Gothenburg and, at least from the 1870s and on, were a dynamic presence in the cultural life of the city. On the basis of decision-making positions on various committees, in foundations, and associations, they became promoters of the artistic scene and cultural life in the expanding manufacturing and trading city of Gothenburg.

Despite their extensive activities in the cultural and political arena of Gothenburg, general knowledge of Pontus and Göthilda Fürstenberg

deras mecenatskap och den relaterade samlingsgärningen. Dessa är dock bara två pusselbitar i en längre rad av olika verksamheter genom vilka staden Göteborg kom att hamna på den konsthistoriska kartan. Denna artikel kommer att kasta ljus på makarna Fürstenbergs gärning utanför konstmuseets väggar, samtidigt som den ska ge en kontext till den berömda konstsamlingen, samt reflektera över bakomliggande ambitioner och visioner.

Syftet är att visa hur paret Fürstenbergs aktiviteter bidragit till att forma en konsthistorisk kanon kring 1880- och 1890-talets svenska konst, en kanon som än idag står sig stark och dessutom är manifesterad i Göteborgs konstmuseums samling. För denna kanon har Göteborg – tack vare makarnas stödjande insatser – spelat en betydande roll, vilket i sin tur lagt grunden för stadens fortsatta liv som konststad. Denna betydelse lyfts dock sällan fram i den svenska konsthistorieskrivning vars centrum funnits i Stockholm. Man har enbart uppmärksammat Pontus Fürstenberg som mecenat och parets privata konstsamling. Däremot har dessa aspekter av Fürstenbergs verksamheter inte placerats in i sin större kontext, både gällande Göteborg och den nationella konstscenen under det sena 1800-talet.

KONSTNÄRSSCHISMEN – GÖTEBORG VERSUS STOCKHOLM

I sitt syfte att kritiskt granska och omvärdra den etablerade konsthistorien, intresserar sig kritisk historiografi för en mängd olika aspekter. En av dessa aspekter är dikotomin *centrum* och *periferi*. Medan den konsthistoriska kanon historiskt har fokuserat på ett fåtal konstcentra, har man förbisett platser som ansågs perifera och således mindre betydelsefulla för konsthistorieskrivningen. Idag ser vi med andra ögon på det som tidigare kallats för ”provinzialism” och försöker lyfta intressanta aspekter på kulturella uttryck utanför omskrivna konstcentra, samt sätta dessa i relation till den etablerade konsthistorien som har skrivits utifrån metropolerna.²

Som Kristoffer Arvidsson nämner i sin inledning har de centrala konstinstitutionerna i Stockholm, som Nationalmuseum och Moder-

is limited to their patronship and the related bequest of their collection. These, however, are merely two pieces of the puzzle in a long line of diverse activities, by means of which the city of Gothenburg earned a place on the art historical map. The intention of this article is to cast light on the deeds of the Fürstenbergs beyond the four walls of the art museum, provide a context to the well-known art collection, and reflect upon their underlying vision and ambitions.

The intention is also to show how the activities of the Fürstenbergs contributed to the formation of an art historical canon in Swedish art around 1880–1890, a canon which today is still strongly in place and manifested in the collection at the Gothenburg Museum of Art. Thanks to the supportive actions of the couple, Gothenburg has played a significant role, which, in turn, has laid down the foundations for the city's continued life as a centre of art. However, their significant role is rarely emphasized in the Swedish narrative of art history, the centre of which has been ascribed to Stockholm. There has only been an admission of Pontus Fürstenberg as a patron, and the private art collection of the family. Further, these aspects of the Fürstenbergs' activities have not been placed in a larger context, both in terms of Gothenburg and the national art scene in the late 1800s.

THE ART SCHISM – GOTHENBURG VS. STOCKHOLM

In its purpose of critically scrutinizing and re-evaluating established art history, critical historiography is concerned with a number of different aspects. One of these aspects is the dichotomy between *the centre* and *the periphery*. While in a historical context the art historical canon has focused on a small number of art centres, other locations have been considered peripheral and therefore less significant in the art historical narrative. Today we take a different view of what used to be known as ‘provincialism’ and we endeavour to highlight interesting cultural expressions from outside of the much scrutinized art centres, as well as relating these to established art history, formulated on the basis of metropolitan locations.²

na Museet, överlag haft en stor påverkan på den svenska konstkanon som har skrivits fram. Läser man tidiga översiktsverk i svensk konsthistoria, kan man lätt identifiera tidpunkten då Göteborg med tyngd tog sig in i den svenska konsthistorien.

Konstnären och konstkritikern Georg Nordensvan (1855–1932) publicerade 1892 sitt konsthistoriska översiktsverk *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*. Boken kom att bli ett standardverk under flera årtionden, då det 1925 och 1928 gavs ut i en ”ny, grundligt omarbetad, upplaga” i två volymer.³ På flera sätt är det intressant att granska hur Nordensvan tolkade sin samtids konsthistoriska händelser, vilka involverade hans jämngamla konstnärskamrater. Dessa begivenheter ägnar han ett kapitel rubricerat ”Konstnärschismen. 1880-talet”. Schismen utgörs av motsättningarna mellan den yngre konstnärgenerationen, som samlades under det informella namnet opponenterna och sedermera Konstnärsförbundet, och de inflytelserika konstinstitutionerna i Stockholm, främst den Kungliga Akademien för de fria konsterna.

I samband med narrativet om motsättningarna mellan opponenterna och Konstakademien lägger Nordensvan också fram dikotomin mellan Sveriges konstcentrum Stockholm och staden Göteborg som i den svenska konsthistorien fram tills dess låg i periferin: ”I Stockholm fanns ingen brännpunkt för konstlivet. Av konstnärer träffades där huvudsakligen de gamla och fastväxta och därjämte de bland ungdomen, som voro bundna vid brödförvärvet för dagen och ej funnit en möjlighet att resa sin väg”, deklarerar Nordensvan om situationen i Sveriges etablerade konstcentrum.⁴ Efter en beskrivning av de invecklade relationerna Stockholms konstinstitutioner emellan, deras förlegade konstsyn och ”njugghet”, samt anspråkslösheten i deras utställningsverksamhet, konstaterar Nordensvan:

Det visade sig emellertid, att man på andra orter inom landet kunde hopsamla en mer än tillräcklig mängd konstverk av värde för att kunna anordna intresseväckande och lärorika översiktsutställningar. ’Quel courage!’ utropade Scholander, då han fick höra talas om, att en stor skandinavisk konstutställning förbereddes i Göteborg 1881. Denna utställning [...] visade, hur föga det lilla av konst, man fått se på de permanenta småkraftsutställningarna i Stockholm, var representativt för konstens ståndpunkt.⁵

As Kristoffer Arvidsson mentions in his introduction, the central institutions in Stockholm, such as Nationalmuseum and Moderna Museet, have greatly influenced the formation of the Swedish art canon. When reading early reference works of Swedish art history, one can easily pinpoint the moment when Gothenburg made its entry into Swedish art history.

In 1892, the artist and art critic Georg Nordensvan (1855–1932) published his art historical reference work, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet* [Swedish Art and Swedish Artists in the Nineteenth Century]. The book became a standard work of reference for several decades, and in 1925 and 1928 it was reissued in ‘a new and extensively revised two-volume edition’.³ In many ways it is interesting to analyse how Nordensvan interpreted the art historical events of his time in relation to his contemporary artist friends. The main events were described in a chapter under the heading of ‘The Art Schism. 1880s.’ This schism was the opposition between a younger generation of artists, later known as Konstnärsförbundet (The Artists’ Association), and the influential art institutions in Stockholm, especially the Royal Academy of Fine Arts.

In connection to this narrative of the rivalry between the Opponents and the Royal Academy of Fine Arts, Nordensvan also presents the dichotomy between Sweden’s artistic centre of Stockholm and the city of Gothenburg, which up until that time had been at the periphery of Swedish art history: ‘In Stockholm there was no intensity in the artistic life. The artists numbered there were mainly the elderly and ossified, as well as those of the young who were largely wedded to their daily need of making a living, and who had not found a possibility to travel,’ Nordensvan comments on the existing situation in Sweden’s established art centre.⁴ After a description of the complicated relationships between Stockholm’s art institutions, their out-of-date perspective on art and ‘parsimoniousness,’ as well as their unambitious exhibition activity, Nordensvan goes on to state:

However, it was demonstrated that in other parts of the country it was possible to assemble more than enough art works of significance to put on interesting and instructive collective exhibitions. ‘Quel courage!’ Scholander exclaimed when it was brought to his attention that a large Scandinavian exhibition was being prepared in Gothenburg in 1881. This exhibition [...] demonstrated how little of the art on permanent display in the piecemeal exhibitions in Stockholm were representative of the state of art.⁵

I Nordensvans konsthistoriska berättelse träder alltså Göteborg fram som ett nytt svenskt konstcentrum på 1880-talet. Det var på västkusten som det, enligt hans narrativ, fanns en förståelse för den nya konsten som opponenterna tog med sig från Paris. Som en viktig pusselbit i detta narrativ introduceras Pontus Fürstenberg: ”Som mecenat intog vid denna tidpunkt grosshandlaren Pontus Fürstenberg främsta platsen.”⁶ Paret Fürstenberg gav sitt mecenatstöd och sina konstbeställningar till flera av opponenterna, kanske främst målarna Hugo Birger (1854–1887) och Carl Larsson (1853–1919), och skulptören Per Hasselberg (1850–1894). De hade ett utpräglat intresse för den moderna konsten som de så kallade ”parisersvenskarna” introducerade i Sverige. Samtidigt hade makarna Fürstenberg, genom Göthildas syssling Ernst Josephson (1851–1906), den första handskontakt med de unga konstnärerna som möjliggjorde köp och förköp också på distans. På så sätt kunde den modernaste konsten budas hem direkt från konstmetropolen Paris till Göteborg.⁷

Nordensvans vänskapsrelationer till flera av de opponenter som han senare skrev fram i sina konsthistoriska verk, har kritiskt belysts i tidigare forskning om det sena 1800-talet. Av samma skäl bör man problematisera det faktum att han utifrån sin jävsposition så förbehållslöst också skrev in sina kamraters främsta mecenat i den nationella konsthistorien.⁸ Men trots att Nordensvan emellanåt kan framstå som alltför angelägen om att lägga fram schismen mellan Göteborg och Stockholm, och försummar positiva krafter för den moderna konsten i Stockholm, fanns det goda grunder för att lägga fokus på Göteborg i slutet av 1800-talet.

AMBITIONER OCH DRIVKRAFTER

I tidigare forskning om Pontus och Göthilda Fürstenberg har uppmärksamheten, som i Nordensvans text, legat på samlargärningen och mecenatskapet. Dessutom har man koncentrerat sig på Pontus Fürstenberg, vilket är förståeligt då hans aktiviteter är mycket enklare att rekonstruera utifrån källmaterialet. Göthilda Fürstenbergs del

FIG. 15-17

In other words, in Nordensvan's art historical reference work we see the emergence of Gothenburg as a new centre of art in Sweden in the 1880s. According to his narrative, it was on the west coast that an understanding of the new art emerged, brought back by the Opponents from Paris. Pontus Fürstenberg was introduced as an important piece of the puzzle in this narrative: ‘As far as patronage went, at this time the merchant Pontus Fürstenberg occupied the pre-eminent place.’⁶ The Fürstenbergs offered their patronage to, and also commissioned, many of the Opponents, foremost among them the painters Hugo Birger (1854–1887), Carl Larsson (1853–1919) and the sculptor Per Hasselberg (1850–1894). They had a pronounced interest in the modern art, which the so-called ‘Parisian Swedes’ had introduced to Sweden. At the same time, the Fürstenbergs by means of Göthilda’s second cousin Ernst Josephson (1851–1906), were able to make direct contact with the young artists, thus facilitating both purchases and long-distance commissions. In this way, the most modern art could be despatched home to Gothenburg directly from the art metropole of Paris.⁷

Nordensvan's amicable relationships with several of the Opponents, later highlighted in his art historical works, have been subjected to critical scrutiny in earlier research into late nineteenth century art. For that reason, the fact that on the basis of his position as a challenger he was so willing to enter his friends' most important patron into the national art historical narrative, should also be regarded as problematical.⁸ Yet while Nordensvan may at times appear a little too keen to highlight the schism between Gothenburg and Stockholm, while overlooking positive energies for modern art in Stockholm, there were good grounds for laying the main focus on Gothenburg at the end of the 1800s.

AMBITIONS AND IMPETUS

FIG. 18 In earlier research into Pontus and Göthilda Fürstenberg, just as in Nordensvan's text, the attention has been directed mainly at their collecting and patronage. There has, further, been a concentration on Pontus

FIG. 18

i makarnas verksamheter är ganska osynlig och det finns forskningsbehov i kartläggningen av hennes roll. Tidigare undersökningar har dessutom satt Pontus Fürstenbergs judiska börd i fokus och man har tolkat hans ambitioner som samlare som ett led i assimilationen och en önskan att stiga i den sociala hierarkin. Det följande är ett försök att se Fürstenbergska galleriet i kontexten av parets andra kulturpolitiska aktiviteter för att synliggöra ambitionerna och drivkrafterna bakom dessa.

Pontus Fürstenberg föddes 1827 som det äldsta i en skara av tio barn till grosshandlare Levy Fürstenberg (född Levin) och hans fru Rosa Warburg.⁹ Hans farfar hade invandrat från Tyskland till Stockholm, varifrån fadern flyttade över till Göteborg på 1830-talet. I Göteborg gifte sig Levy Fürstenberg och etablerade en firma som tillverkade och sålde textilier, som sonen Pontus så småningom skulle bli delägare i. Göthilda Magnus var tio år yngre än Pontus Fürstenberg och enda barnet till privatbankiren Eduard Magnus och hans fru Rachel.¹⁰ De välbärgade familjerna Fürstenberg och Magnus var båda medlemmar i mosaiska församlingen, var förbundna genom affärsrelationer och umgicks även privat. Likväl motsatte sig föräldrarna Magnus Pontus Fürstenbergs frieri. Först 1880, året efter Göthildas far hade avlidit, blev äktenskapet möjligt. Men på grund av makarnas framskridna ålder vid giftermålet blev äktenskapet barnlöst.

Göthilda Magnus var vid giftermålet med Pontus Fürstenberg en av Sveriges rikaste kvinnor och det var hennes ärvda förmögenhet som möjliggjorde parets insatser för Göteborgs konst- och kulturliv.¹¹ Ändå står hon i sin makes skugga. I sedvanlig ordning för tidens genussrepresentation lämnade Pontus Fürstenberg många spår efter sig i arkiven, exempelvis i form av uppdrag som kommunalrepresentant och styrelseledamot i ett flertal av stadens största företag och föreningar.¹² Göthilda Fürstenberg lämnade inte många sådana avtryck och bara ett fåtal brev från hennes korrespondenser finns bevarade i handskriftssamlingen på Göteborgs universitetsbibliotek. Läsningen av konstnärernas brev och minnesteckningar visar dock tydligt att Göthilda Fürstenberg alltid var närvarande.¹³ Även i hennes nekrolog, som talande skrevs i samband med hennes makes bortgång, ges en tydlig bild av paret som en enhet: "Den som kände detta par personligen, har svårt minnas den ene utan att tanken, och en tacksam

Fürstenberg, which to some degree is understandable, given that his activities are easier to reconstruct on the basis of source materials. Göthilda Fürstenberg's role in their activities is fairly invisible and there is a need for additional research in mapping out her role. Earlier research activities have also highlighted Pontus Fürstenberg's Jewish origins, and his ambitions as a collector have been interpreted as an integral part of his drive to assimilate and rise in the social hierarchy. What follows here is an attempt to see the Fürstenberg Gallery in the context of the couple's other cultural and political activities, in order to bring to light the ambitions and impetus of these.

Pontus Fürstenberg was born in 1827 as the eldest of ten children by merchant Levy Fürstenberg (born Levin) and his wife Rosa Warburg.⁹ His grandfather had emigrated from Germany to Stockholm, from where his father moved to Gothenburg in the 1830s. Levy Fürstenberg married in Gothenburg and established a firm for the manufacture and sale of textiles, in which his son Pontus would eventually become a shareholder. Göthilda Magnus was ten years younger than Pontus Fürstenberg and the only child of the private banker, Eduard Magnus, and his wife Rachel.¹⁰ The prosperous Fürstenberg and Magnus families were both members of the Mosaic congregation, were involved in mutual business arrangements, and also socialized privately. Nonetheless the Magnus family opposed Pontus Fürstenberg's courtship. Only in 1880, the year after Göthilda's father had passed away, could the marriage be fulfilled. On account of the advanced age of the bride and groom at the time of their marriage, theirs was a childless union.

At the time of her marriage to Pontus Fürstenberg, Göthilda Magnus was one of the richest women in Sweden, and it was her inherited fortune that enabled the couple's contribution to Gothenburg's artistic and cultural life.¹¹ Despite this, she remains in her husband's shadow. According to the usual practice of gender representation in this era, Pontus Fürstenberg left many traces of himself in the archives, for instance in the form of public roles as a local councillor and a Board member in several of the city's largest companies and associations.¹² Göthilda Fürstenberg did not leave many such signs of her presence and only a small number of her letters are preserved in the Longhand Collection at the Gothenburg University Library. However, any read-through of letters from the artists makes it quite clear that Göthilda Fürstenberg was always present.¹³ Even in her obituary, expressly written after her husband had passed away, a clear

tanke, omfattar också den andra – de varo så i hög grad ett – med samma intressen för konst, samma önskan att vara till glädje och gagn för andra, samma behof af att gifva och få vänskap.”¹⁴ Utifrån den bild av gemenskap som tecknas i källmaterialet kan och bör de aktiviteter av privat natur, där Pontus Fürstenberg inte uppträder som fullmäktige, ledamot eller dylikt, men ändå har skrivits fram som den aktiva parten, med fog behandlas som en samfällig gärning. Göthilda Fürstenberg har stått för ekonomin bakom verksamheterna och var enligt vittnesutsagor ständigt närvarande.

Makarna Fürstenberg öppnade sitt galleri för allmänheten 1885 och det var det första av sitt slag i Sverige.¹⁵ Eftersom deras blick på många sätt var riktad mot kontinenten snarare än Stockholm, kom inspirationen till detta privatgalleri från den danska huvudstaden.¹⁶ Genom släktband och affärer underhöll Fürstenbergs relationer till de judiska familjerna Hirschsprung och Jacobsen, nuförtiden namnkunniga genom sina samlingar, sedermera museer, i Köpenhamn: *Den Hirschsprungske samling* och *Glyptoteket*.¹⁷ Breven mellan Hirschsprung och Fürstenberg visar hur makarna Fürstenberg ofta stanna- de i Köpenhamn på vägen ner till kontinenten. Det har tidigare påvisats ett samband mellan planeringen av Fürstenbergska galleriet och en resa till Köpenhamn 1883, då Pontus Fürstenberg tillsammans med konstnären Ernst Josephson besökte Heinrich Hirschsprungs och Carl Jacobsens privatsamlingar.¹⁸ 1885 färdigställdes det egna galleriet på 116 kvadratmeter och de bevarade gästböckerna visar att stadens överklass flitigt besökte den nya konstutställningen.¹⁹ Samtidigt bör galleriet inte ses som en företeelse som bara uppmärksammades lokalt i Göteborg. Etableringen av det Fürstenbergska galleriet ledde till en för Pontus Fürstenberg välkommen bekräftelse i huvudstaden i form av utnämningen till hedersledamot av Konstakademien i Stockholm.²⁰ Dessutom avancerade Fürstenbergska galleriet till en förebild för en kommande generation av privata konstsamlare i hela riket.²¹

Som redan nämnts har tidigare forskning om Pontus Fürstenberg i första hand tolkat hans gärning som ett uttryck för ambitionen att som jude bli assimilerad och klättra i den sociala hierarkin i det svenska samhället, samt anpassa sig efter det borgerliga etablissemangets beteendemönster.²² Även den testamentariska donationen av konstsamlingen till staden har tolkats som tillhörande ”det göte-

FIG. 17

picture emerges of the couple as a single entity: ‘Whoever personally knew this couple, will struggle to remember one without a thought, by which one means a grateful thought, also touching upon the other – for they were to such a very high degree a single whole – with the same interest in art, the same desire to be a cause of joy and gain for others, and the same need to give and earn friendship.’¹⁴ On the basis of this singularity, as indicated in the source materials, all privately conducted activities where Pontus Fürstenberg is not expressly named as the authority, decision-maker, or similar, while nonetheless having been portrayed as the active part, should henceforth be regarded as joint efforts. Göthilda Fürstenberg was responsible for the financing of their activities and was further, according to witness accounts, a constant presence.

The Fürstenbergs opened their gallery to the public in 1885, and it was the first such establishment of its kind in Sweden.¹⁵ As their gaze in many ways was more focused on the European continent than on Stockholm, the inspiration for this private gallery came from the Danish capital.¹⁶ By familial and commercial ties, the Fürstenbergs maintained relationships to the Jewish families, the Hirschsprungs and the Jacobsens, now well-known because of their collections and later their museums in Copenhagen: *Den Hirschsprungske samling* and *Glyptoteket*.¹⁷ Letters between Hirschsprung and Fürstenberg reveal that the Fürstenbergs often stopped off in Copenhagen on their way to the Continent. It has been shown earlier that there was a connection between the planning of the Fürstenberg Gallery and a journey to Copenhagen in 1883, when Pontus Fürstenberg with the artist Ernst Josephson visited the private collections of Heinrich Hirschsprung and Carl Jacobsen.¹⁸ In 1885, their own gallery of 116 square metres was completed, and archived visitors’ books point to a great deal of traffic from the city’s upper classes into the new art exhibition space.¹⁹ At the same time, the gallery should not merely be seen a local phenomenon only taken note of in Gothenburg. The establishment of the Fürstenberg Gallery led to some welcome affirmation for Pontus Fürstenberg from the capital, when he was made an honorary member of the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm.²⁰ Even more, the Fürstenberg Gallery was seen as a blueprint for a coming generation of private art collectors across the whole country.²¹

As has already been mentioned, earlier research into Pontus Fürstenberg has primarily interpreted his doings as an expression of his ambition as a Jew to assimilate and climb the rungs of the social hierarchy in Swed-

borgska mönstret”, som ska ha varit Fürstenbergs rättesnöre i jakten efter socialt prestige.²³ Man kan förvisso avläsa mönster i det rika borgerskapets aktiviteter för kulturens främjande i Göteborg, och man kan också se att paret Fürstenberg smälte väl in. Det mönster som makarnas aktiviteter bildar, låter sig dock också tolkas som uttryck för ett högre syfte, nämligen hela stadens avancemang på ett nationellt kulturfält.

Den brittiske konsthistorikern Michael Baxandall har i sin forskning om renässansens konsthandel i Italien kartlagt drivkrafterna bakom förvärv och beställning av konstverk och nämnt ett antal grundläggande motiv som exempelvis glädjen i konsten eller i inköp och ägande, önskemålet att inte falla i glömska, eller viljan att leva upp till en borgerlig självbild.²⁴ Den sistnämnda aspekten bör inte undanskattas vad gäller drivkrafterna bakom makarna Fürstenbergs verksamhet. I deras återkommande omtanke om det allmänna kan man avläsa utpräglat borgerliga ideal och idéer.

I sin forskning om judiska konstsamlare i Sverige vid sekelskiftet har konsthistorikern Gunilla Frick tidigare framhävt aspekten att samlandet av dessa sågs som en medborgerlig plikt som också skulle bekräfta deras status som svenska medborgare.²⁵ Hennes fokus är den judiska härstamningen. Insatserna på kulturens område ses som ett led i 1800-talets assimileringsprocess, vilken skulle stärka de judiska konstsamlarnas ställning i samhället och förtärliga deras nationella identitet. Sådana aspekter har förmodligen också bärning när det gäller Pontus Fürstenberg, såväl hans privata samlande som hans uppdrag i lokalpolitiken som stadsfullmäktige (1869–1890) och ledamot av ett flertal styrelser, kommittéer och nämnder.²⁶

Men utöver ambitionen att främja den egna ställningen, fanns trotsigen också andra drivkrafter bakom Fürstenbergs ”medborgerliga plikter”. Ser man Fürstenbergska galleriet som en isolerad företeelse, är det lätt att undgå att samlingen enbart utgör en liten del av parets Fürstenbergs gärning för Göteborgs konst- och kulturliv. Om man dock ser samlingen i relation till hela vidden av parets aktiviteter på olika områden, tråder också en annan ambition fram: den att sätta staden Göteborg på den kulturella kartan.

ish society, as well as fitting into the norms of bourgeois behaviour.²² Even the bequest, by which the art collection was donated to the city, has been regarded as one that fits into ‘the Gothenburg pattern’, which supposedly was the yardstick of the Fürstenbergs’ desire for social prestige.²³ Certainly, it is possible to discern patterns in the culturally supportive activities of a prosperous bourgeoisie in Gothenburg, and one can also recognize that the Fürstenbergs fitted very well into this. However, the overall pattern of what the couple created also allows itself to be seen as an expression of a higher purpose, namely the advancement of the city in a national field of culture.

The British art historian Michael Baxandall, in his research into renaissance art dealing in Italy, has mapped out the underlying driving forces for the acquisition and commissioning of art works, outlining a number of basic motives, such as a passion for art and the purchase and ownership of it, the desire to be remembered, or the wish to live up to a socially upstanding self-image.²⁴ The latter aspect should not be underestimated as an underlying driving force of the Fürstenbergs, whose concern for civic values has a clear element in it of bourgeois ideals and ideas.

In her research into Jewish art collectors in Sweden at the turn of the century, the art historian Gunilla Frick has emphasized how their collecting was regarded by these as a citizen’s duty, which would also consolidate their status as members of Swedish society.²⁵ Focusing on the Jewish community, she found that contributions to the cultural sphere were regarded in the 1800s as steps in a process of assimilation, which would solidify the standing of the Jewish collectors in society and clarify their national identity. Similar aspects probably also had bearing on Pontus Fürstenberg, both in terms of his private art collecting, and his assignments in local politics as a city councillor (1869–1890) and member of several Boards, committees and panels.²⁶

But further to the ambition of consolidating their own position, there were most likely also other driving forces behind the Fürstenbergs’ performance of ‘civic duty’. If one merely sees the Fürstenberg Gallery as a single entity, it is all too easy to overlook that the collection is only a small part of the Fürstenbergs’ support for Gothenburg’s art and cultural life. However, if one views the collection against a broader scope of the couple’s activities in a number of other areas, another ambition quickly comes to the fore: the desire to put Gothenburg on the cultural map.

Bortsett från den signifika betydelse som Fürstenbergska galleriet hade i sin samtid, har det välbärgade Göteborgsparet även lagt en väsentlig grund för Göteborgs konst- och kulturliv i vidare bemärkelse. Det var nämligen inte bara Fürstenbergska galleriet som donerades och införlivades i stadens konstsamling; det Fürstenbergska testamentet bidrog också till byggnationen av det nya konstmuseet vid Götaplatsen som öppnade portarna till konstsamlingen 1925.

I Göteborg fanns länge en opinion för ett konstmuseum. Staden hade fått sitt första museum 1861, när Göteborgs Museum invigdes i Ostindiska huset. Till en början visade museet en blandning av utställningar med naturvetenskap, industri, hantverk och konst efter förebilden South Kensington Museum i London (nuvarande Victoria and Albert Museum).²⁷ Redan året dessförinnan hade tankar om ett konstmuseum uttryckts. Den radikale liberalen, publicisten och politikern S.A. Hedlund (1821–1900) drev idén i sin position som ordförande för Göteborgs Konstförening, som han hade instiftat 1854. 1865 skänkte konstföreningen sin samling till Göteborgs Museum och lade således grunden för en större konstavdelning. Efter att grosshandlaren Bengt Erland Dahlgren (1809–1876) testamenteerat en stor fond, vars avkastning skulle användas till konstinköp, inrättades 1878 en inköpsnämnd. Föga förvånande var Pontus Fürstenberg från 1883 fram till sin död ledamot av styrelsen för Göteborgs Museum och bland annat aktiv som ledamot i denna inköpsnämnd.²⁸

Samtidigt som Konstavdelningen fick större medel och växte, motionerade S.A. Hedlund 1878 som stadsfullmäktige om ett anslag som avsåg byggandet av ett konstmuseum.²⁹ Museibygget blev inte av förrän en tävling för den nuvarande museibyggnaden utlystes 1916, det vill säga fjorton år efter Pontus Fürstenbergs död.

Den 20 juni 1898 hade Göthilda och Pontus Fürstenberg skrivit utförliga testamenten i vilka en beaktansvärd del av förmögenheten på över fyra miljoner kronor skulle gå till det allmänna.³⁰ Som bekant donerades den Fürstenbergska konstsamlingen till Göteborgs Stad. Men även det Fürstenbergska palatset vid Brunnsparken testamente-

A NEW CENTRE OF ART FOR THE CITY

Apart from the significance of the Fürstenberg Gallery in its own time, the wealthy couple also established solid foundations for Gothenburg's artistic and cultural life in a broader sense. After all, not only the Fürstenberg Gallery was donated and incorporated into the city's art collection; the Fürstenberg testament also contributed to the building of the new art museum by Götaplatsen, which opened its doors to the art collection in 1925.

In Gothenburg there had been a long-established advocacy for an art museum. The city had opened its first museum in 1861, when the Gothenburg Museum was inaugurated in East India House. Initially the museum showed mixed exhibitions, which included natural history, industry, handicrafts and art, based on the paradigm of the South Kensington Museum in London (the present-day Victoria and Albert Museum).²⁷ Already the year before, some thoughts had been expressed on the idea of an art museum. The radical Liberal, publicist, and politician, S.A. Hedlund (1821–1900), promoted the idea from his position as Chairman of the Gothenburg Art Association (Göteborgs Konstförening), which he had set up in 1854. In 1865, the association donated its collection to the Gothenburg Museum and thereby laid the foundations for a larger art section. After the wholesaler Bengt Erland Dahlgren (1809–1876) bequeathed a large fund, the yield of which was to be used for art acquisitions, a purchasing authority was set up in 1878. Unsurprisingly, from 1883 to his death, Pontus Fürstenberg was a member of the Board of the Gothenburg Museum and, amongst other things, active as a member of this purchasing authority.²⁸

At the same time as the Art department grew and acquired greater means, S.A. Hedlund as a city councillor motioned in 1878 to apply for financial support to build an art museum.²⁹ The museum construction did not go ahead until a competition was announced in 1916, in other words fourteen years after the death of Pontus Fürstenberg.

On 20 June 1898, Göthilda and Pontus Fürstenberg wrote extensive testaments, in which a considerable part of their fortune of more than four million Swedish kronor was donated to the public.³⁰ As we know, the Fürstenberg art collection was bequeathed to the City of Gothenburg.

rades till staden, dock med en särskild klausul: staden gavs rättighet att sälja det Fürstenbergska palatset, som var värderat till mer än en halv miljon kronor, enbart under premissen att en tredjedel av köpeskillingen för huset överlämnades till styrelsen för Göteborgs Museum med ändamål att uppföra ett särskilt konstmuseum eller utvärdera och förbättra konstsamlingarnas befintliga lokaler.³¹ I slutändan möjliggjorde dessa testamentariska donationer tillkomsten av konstmuseet vid Götaplatsen och den nya konsthallen intill konstmuseet.³² På så sätt kom makarna Fürstenberg att lämna spår även utanför det välkända införlivade konstgalleriet på Göteborgs konstmuseum.

FÜRSTENBERGSKA PALATSET VID BRUNNSPARKEN

- MODERN STADSBYGGNATION OCH GÄSTHEM

Det Fürstenbergska palatset i Brunnsparken var inte enbart en betydelsefull prestigebyggnad för dess ägare, det avslöjar också byggherrarnas visioner för den expanderande storstaden. Husets centrala placering i staden gav makarna Fürstenberg möjlighet att medverka i stadsbyggnationen och utformningen av en central, offentlig plats. Denna möjlighet tog de tillvara genom att medgestalta huset och den invigdiggjande parken utifrån moderna och estetiska principer som de hade upplevt på sina resor till Paris.

Göthilda Fürstenberg hade ärvt kvarteret Sockerbruket, som omfattade hela den konstgjorda holmen i Stora Hamnkanalen mellan Norra och Södra Hamngatan, där Fürstenbergska palatset och Brunnsparken ligger idag.³³ Hennes far, som var delägare i Carnegies sockerbruk, hade på 1850-talet köpt kvarteret, som fram till det tidiga 1800-talet användes till sockertillverkning. I samband med sitt giftermål bestämde sig paret Fürstenberg för att bosätta sig i kvarteret och anlitade arkitekten Adrian Crispin Peterson (1835–1912) till en omfattande ombyggnation och påbyggnaden av det Fürstenbergska galleriet i nyrenässansstil under åren 1881–1885. Peterson var en av de ledande arkitekterna i staden och kom, likt Pontus Fürstenberg, att bli ledamot i Göteborgs stadsfullmäktige 1885–1904 och

FIG. 19

However, the Fürstenberg palace by Brunnsparken was also left to the City, yet with a particular clause: the City was only given the right to sell the Fürstenberg palace, valued at in excess of half a million Swedish kronor, on the condition that a third of the purchasing sum of the house was disbursed to the Board of Trustees of the Gothenburg Museum to facilitate the construction of a purpose-made art museum, or for the extension and improvement of the existing premises of the art collections.³¹ In the final analysis, this testament facilitated the creation of the art museum by Götaplatsen and the new exhibition space (Göteborgs Konsthall) adjoining it.³² In this way, the Fürstenbergs left their legacy even beyond the well-known collection at the Gothenburg Museum of Art.

THE FÜRSTENBERG PALACE BY BRUNNSPARKEN - MODERN CITY PLANNING AND HOSPITALITY

FIG. 19 The Fürstenberg Palace in Brunnsparken was not solely an important prestige building for its owners, it also reveals the vision of its commissioners for the expanding metropolis. The central position of the house in the city gave the Fürstenbergs the opportunity of participating in urban planning and the formation of a central, public place. They confronted this challenge by designing the house and its adjoining park on the basis of modern aesthetic principles, which they had encountered on their journeys to Paris.

Göthilda Fürstenberg had inherited the quarter known as Sockerbruket, which included the entire man-made islet in Stora Hamnkanalen between Norra and Södra Hamngatan, where today the Fürstenberg Palace and Brunnsparken are situated.³³ Her father, a shareholder in the Carnegie sugar factory, had bought the quarter in the 1850s, which until the early 1800s had been a centre of sugar manufacturing. At the time of their matrimony, the Fürstenbergs decided to take up residence in the area, and, between 1881–1885, they commissioned the architect Adrian Crispin Peterson (1835–1912) to oversee extensive rebuilding and extensions of the Fürstenberg Gallery in new renaissance style. Peterson was one of the leading architects in the city and, like Pontus Fürstenberg, also a councillor in Gothenburg's City Council between 1885 and 1904, as

av byggnadsnämnden 1895–1902, som sannolikt var det främsta forumet för hans stora engagemang i stadsbyggnadsfrågor.

Brunnsparken lär ha varit en intressant uppgift för en arkitekt: Brunnshuset, som tidigare låg på platsen och hade gett namnet till parken, revs 1879 när Renströmska badet i Haga öppnade. Den centrala platsen i staden var därmed öppen för omgestaltung. Paret Fürstenberg fick jämte den engelskfödde skeppsredaren John West Wilson (1816–1889), också han stadsfullmäktige från 1867 till 1886, delta i planeringsprocessen, eftersom de gemensamt finansierade omdaningen av parken intill sina bostadshus.³⁴ Fontänen med skulpturen *Såningskvinnan* (*La Semeuse*) av Per Hasselberg, bekostades av Carl Krook, J.W. Wilson och Pontus Fürstenberg.³⁵

Parkanläggningen är inte bevarad i sin ursprungliga form men återges i målningen *Utsikt från Fürstenbergska galleriet mot Brunnsparken* (1883–1885) av Hugo Birger. I den syns Per Hasselbergs *Såningskvinnan* på fontänen i fonden genom trädradernas långa stammar. Bilden ger intrycket av ett parkmotiv från den franska huvudstaden. Birgers framställning tyder på att det fanns en vision – både i palatset och parkanläggningen – av att förvandla denna centrala plats i Göteborg till en urban park med förebild från Paris. Som Gunilla Linde Bjur påpekar i sin arkitekturhistoriska framställning om Fürstenbergska palatset, hade paret länge väntat på att få gifta sig och lika länge drömt om ett gemensamt hem.³⁶ Nog hade de hunnit skapa sig visioner om hur kvarteret skulle ta form. När de till slut realiseras var det med inspiration från resorna till Paris. Detta franskinspirerade kvarter ger uttryck för Fürstenbergs ambitioner att ta moderniteten till staden, även när det kom till stadsbyggnation. Uppenbarligen kändes denna parkmiljö som en vederbörlig inramning för den franskorienterade konsten av de så kallade ”parisersvenskarna”, som Fürstenbergs samlade på väggarna i sitt konstgalleri.

Till privatbostad utsåg Pontus och Göthilda Fürstenberg den västra delen av fastigheten, som vetter mot Brunnsparken. Denna del av det nybyggda palatset skulle allteftersom krönas av konstgalleriet i den tillbyggda våningen med överljus. Den östra delen av det rymliga huset kom att inrymma ett flertal gästlägenheter, allt som oftast använda. De sex bevarade besöksliggarna på omkring 200 sidor vardera visar hur flitigt konstnärer och vänner besökte paret i Göteborg under kortare och längre perioder. Också brevkorrespondensen med

FIG. 20

FIG. 21

well as in the city planning authority between 1895 and 1902, the latter most probably the most important forum for his great engagement in city planning issues.

The park, Brunnsparken, must have been an interesting task for an architect: Brunnshuset, which had previously occupied the site and had also given its name to the park, had been demolished in 1879 when the Renström Bathing House in Haga was opened. Thus the city centre was available for remodelling. The Fürstenbergs, alongside the English-born ship-owner John West Wilson (1816–1889), also he a city councillor from 1867–1886, were permitted to play a role in the planning process, as they were collectively financing the re-landscaping of the park adjoining their dwellings.³⁴ The fountain with the sculpture *The Sowing Woman* (*La Semeuse*) by Per Hasselberg was paid for by Carl Krook, J.W. Wilson and Pontus Fürstenberg.³⁵

The park is not preserved today in its original form, however it can be seen in the painting, *View from the Windows of the Fürstenberg Gallery* (1883–1885) by Hugo Birger. The painting shows Per Hasselberg's *The Sowing Woman* on the fountain in the background, beyond lines of long-stemmed trees. The painting gives an impression of a park motif from the French capital. Birger's depiction of it points to the existence of a vision – both in the palace and the park landscaping – of transforming this central location in Gothenburg into an urban park on a Parisian theme. As Gunilla Linde Bjur points out in her architectural-historical study of the Fürstenberg Palace, the couple had waited long to be able to marry, and through this wait they had dreamed of having a joint home.³⁶ Certainly they had had enough time to create a vision of how the quarter should look. Once these plans were finally realized, the underlying inspiration was taken from their journeys to Paris. The French-inspired quarter gave expression to the Fürstenbergs' ambitions of bringing modernity to the city, even in respect of its buildings. Clearly the park environment functioned as a backdrop to the French-oriented art of the ‘Parisian-Swedish art’ the Fürstenbergs collected and exhibited on the walls of their art gallery.

For their private dwelling, Pontus and Göthilda Fürstenberg chose the west side of the property facing onto the park. This part of the newly built palace would gradually be crowned by the art gallery housed on the added top floor with skylight windows. The eastern wing of the spacious house encompassed a number a guest apartments, most of them in con-

konstnärerna och de återkommande inbjudningarna om att stanna i deras hus, vittnar om Fürstenbergs gästfrihet.³⁷

I anläggandet av ett sådant gästhus, som frekvent användes av konstnärer, yttrar sig inte bara gästfriheten, utan också en ambition att genom gratis husrum knyta konstnärer till staden för att vitalisera konstscenen. Lägenheterna utnyttjades exempelvis av de konstnärer som engagerats för konstnärliga utsmyckningsuppdrag i staden, också de bekostade av makarna Fürstenberg.

"ÖNSKAN ATT VARA TILL GLÄDJE OCH GAGN FÖR ANDRA"

- KONST TILL ALLMÄNHETEN

Makarna Fürstenberg förvärvade inte enbart konst till sin privata samling i palatset. Det finns ett antal konstverk som inte hamnade på museer genom testamentet, utan som donerades till institutioner direkt i samband med köpet. Här kan exempelvis Per Hasselbergs skulptur *Farfadern* (som 1895, postumt, höggs i marmor av Christian Eriksson), Richard Berghs målning *Konstnärens hustru* (1886) eller den danske målaren P.S. Krøyers *Messalina* (1881) nämnas, samtliga noterade som "gåvor av Pontus Fürstenberg" i förteckningarna på Göteborgs konstmuseum. Till Nationalmuseums samlingar donerades exempelvis Christian Erikssons skulptur *Carl von Linné* (1894). Även postumt köptes konstverk till Nationalmuseums samlingar "med bidrag av grosshandlare Pontus och fru Göthilda Fürstenberg", däribland Anders Zorns berömda *Midsommardans* (1897).³⁸ Det finns ännu behov av forskning om hur tankegångarna och urvalet bakom dessa direkta donationer och de mottagande institutionerna såg ut.

Makarna Fürstenberg står även för ett antal konstverk på offentliga platser i Göteborg. Här kan framför allt lyftas fram två omfattande utsmyckningar av skolbyggnader som bekostades av paret Fürstenberg: Reinhold Callmanders målningar på Göteborgs realläroverk (nuvarande Schillerska gymnasiet) från 1888 och Carl Larssons freskomålningar på Nya Elementarläroverket för flick-

FIG. 21 stant use. The six guest books, which have been kept, each of some 200 pages, demonstrate how assiduously artists and friends visited the couple in Gothenburg for shorter and longer periods. Also correspondence with the artists and repeated invitations to come and stay in their house, give testimony of the hospitality of the Fürstenbergs.³⁷

In the establishment of a guest house of this kind, frequently used by artists, one recognizes not only hospitality but also the ambition of offering free accommodation as a way of connecting artists to the city, in order to vitalize the art scene. For example, the apartments were utilized by the artists that had been commissioned to carry out works of embellishment in the city, also these paid for by the Fürstenbergs.

'THE DESIRE TO BE A SOURCE OF JOY AND BENEFIT TO OTHERS'
- PUBLIC ART

The Fürstenbergs did not only acquire art for their private collection in the palace. A number of art works did not end up at museums as a result of the testament, but rather by direct donation to institutions immediately following their purchase. Here one might mention, for instance, Per Hasselberg's sculpture *The Grandfather* (posthumously cut in marble in 1895 by Christian Eriksson), Richard Bergh's painting *The Artist's Wife* (1886) or the Danish artist P.S. Krøyer's *Messalina* (1881), all of which are attributed as 'donations by Pontus Fürstenberg' in the records of the Gothenburg Museum of Art. Donations to the Nationalmuseum collections included, for instance, Christian Eriksson's sculpture *Carl von Linné* (1894). Artworks for the Nationalmuseum collection were also acquired posthumously 'with support from wholesaler Pontus and Göthilda Fürstenberg', including Anders Zorn's famous *Midsummer Dance* (1897).³⁸ There is still a need for research into the underlying thinking and criteria of these direct donations and arrangements with the receiving institutions.

The Fürstenbergs were also responsible for a number of art works in public spaces in Gothenburg. Here, one might especially highlight two ambitious projects of embellishment of school buildings, which were paid for by the Fürstenbergs: Reinhold Callmander's paintings at

or (nuvarande Victoriaskolan) från 1890–1891. Dessa två konstnärliga utsmyckningar i skolbyggnader kom till vid en tidpunkt då muralmåleri i offentliga lokaler ännu hörde till ovanligheten i Sverige, förutom i kyrkor.³⁹ Båda utgör pionjärarbeten på det senare vanliga, och till och med prioriterade, konstnärliga fält av väggmålningar i svenska skolor, som alltså tidigt främjades av paret Fürstenberg.

Inte enbart skolelever skulle ta del av konstnärliga utsmyckningar i det offentliga rummet. Fürstenberg skänkte också muralmålningar i andra byggnader som var tillgängliga för den göteborgska allmänheten. Som exempel kan här nämnas Georg Paulis freskomålning från 1895 i Göteborgs Museums trapphus eller Carl Wilhelmsons *Allegori över bildningen* på fondväggen i stora läsesalen på före detta Göteborgs Stadsbiblioteket (nuvarande Samhällsvetenskapliga biblioteket) i Haga. Byggnaden uppfördes 1898–1900, då Göteborgs Musei Bibliotek behövde flyttas från Göteborgs Museum och slogs ihop med Göteborgs högskolas bibliotek. I denna typ av nybygge för allmänheten bidrog många av de namnkunniga familjerna i Göteborg, exempelvis familjerna Röhss, Dickson, Carnegie och Wijk för att byggnaderna skulle kunna realiseras i mera påkostade och estetiska material. Pontus Fürstenberg finansierade den monumentalmålning som invändigt skulle pryda byggnaden och anknyta till tidens bildningsideal.

KULTURPOLITISKA NÄTVERK

För att gå tillbaka till Georg Nordensvans konsthistorieskrivning så skrev denne 1928: ”Fürstenberg blev den främste men ej den ende av Göteborgs finansmän, som gav vår unga konst under den brytningstid, som nu var inne, möjlighet att leva och växa.”⁴⁰ Paret Fürstenberg var inte de enda mecenaterna och konstsamlarna i staden, utan verkar ha ingått i ett nätverk av sådana, som stod i kontakt med varandra genom stadens föreningsliv eller officiella uppdrag som stadsfullmäktige och ledamot.

FIG. 23

Gothenburg's Realläroverket (now Schillerska gymnasiet) from 1888 and Carl Larsson's frescoes at Nya Elementarläroverket för flickor (now Victoriaskolan) from 1890–1891. These two projects of artistic embellishment in school buildings came at a time when mural painting in public buildings was still unusual in Sweden, with the exception of churches.³⁹ Both are pioneering works in what later even became a prioritized field of artistic endeavour, namely the painting of murals in Swedish schools, here sponsored at an early stage by the Fürstenbergs.

However, school pupils were not unique in being offered artistic embellishments in the public space. The Fürstenbergs also donated mural paintings in other buildings accessible to the general public in Gothenburg. For instance, one might mention here Georg Paulis's fresco from 1895 in the stairwell of the Gothenburg Museum or Carl Wilhelmson's *Allegory of Education* on the back wall of the large Reading Room in what was previously Gothenburg's City Library though presently the library of social sciences in Haga. The building was erected in 1898–1900 when the Gothenburg Museum Library had to be moved out of the Gothenburg Museum and was amalgamated with the library of the Gothenburg College. Many of the leading families of Gothenburg were drawn into this new public construction project, including the Röhss, Dickson, Carnegie and Wijk families, in order to achieve an execution in more costly and aesthetic materials. Pontus Fürstenberg financed the monumental interior painting, the intention of which was to decorate the building in a manner that associated with the educational ideals of the period.

CULTURAL AND POLITICAL NETWORKS

Going back once again to the art historical writings of Georg Nordensvan, he wrote in 1928 that, ‘Fürstenberg became the foremost but not the only one of Gothenburg's financiers, giving to our young art in this moment of change, the possibility of living and growing.’⁴⁰ The Fürstenbergs were not the only patrons and art collectors in the city, rather they seemed to have been a part of network of others filling the same role, interacting through the city's associations or in their public appointments including

Pontus Fürstenberg hade sedan dess start 1878 varit medlem i Sällskapet Gnistan, en kulturförening som Wilhelm Berg tog initiativet att grunda efter förebilden av sällskapet Idun i Stockholm.⁴¹ Förbindelsen till föreningen kom möjligens via en av Gnistans grundare, litteraturhistorikern och kulturpersonligheten Karl Warburg (1852–1918), som var släkt med Pontus Fürstenberg.⁴² Sällskapet Gnistan kom att bli en väsentlig styrka i främjandet av Göteborgs kulturliv. Gnistan anordnade exempelvis den första stora skandinaviska konstutställningen i Göteborg 1881 liksom ett antal konstnärsmöten i Göteborg, bland annat den omskrivna sammankomsten 1886 under vilken opponenterna konstituerade sig som det stadgebundna Konstnärsförbundet i Anders Zorns dublett på Hotell Christiana (nuvarande Hotel Eggers) vid centralstationen.⁴³

Pontus Fürstenberg var inte bara en drivande kraft i Gnistan, utan blev 1884 dessutom vald till ordförande för Göteborgs Konstförening. I bågge positioner blev han särskilt engagerad i skapandet av en ny konsthall, vilken i slutändan realiseras genom de förenade krafterna i Göteborgs Konstförening och Gnistan samt ett väsentligt ekonomiskt bidrag av Pontus Fürstenberg.⁴⁴ Det gemensamma nybygget Valand invigdes den 16 augusti 1886 med en stor utställning som återigen samlade konst av nordiska konstnärer, inte minst opponenterna.⁴⁵ I tidningarna beskrevs utställningen enhälligt som den moderna konstens genombrott i Sverige och det är talande att den bevitnades inte bara av kung Oscar II, utan även av den prominente franske konstkritikern Albert Wolff som skrev för tidningen *Le Figaro*.⁴⁶

De drivande krafterna i Göteborgs konstliv, Sällskapet Gnistan och Göteborgs Konstförening med Pontus Fürstenberg i spetsen, nödde sig inte med den rymliga utställningslokalen Valand. Den befintliga utbildningsinstitutionen för konstnärer i Göteborg skulle samtidigt höja ribban och bli en konkurrenskraftig och progressiv motvikt till Konstakademien i huvudstaden. Göteborgs musei rit- och målarskola, som hade grundats 1865 som en del av museiverksamheten, tog över ena hälften av den övre våningen av nybygget.⁴⁷

På grund av de överlappande uppdragena i Gnistan, Göteborgs Konstförening och som ledamot av styrelsen för Göteborgs Museum (från 1883–1902), är det svårt att fastställa vilken roll Pontus Fürstenberg hade i att utse en lämplig föreståndare för Göteborgs

FIG. 24

FIG. 26

roles such as local councillors or Board members.

Ever since its inception in 1878, Pontus Fürstenberg had been a member of the Gnistan Society, a cultural body founded by Wilhelm Berg on the model of the association known as Idun, in Stockholm.⁴¹ Fürstenberg's initial involvement with Gnistan may have been brought about by one of its founders, the literary historian and cultural figure, Karl Warburg (1852–1918), who was related to Pontus Fürstenberg.⁴² The Gnistan Society became a significant force in the promotion of Gothenburg's cultural life. For instance, Gnistan organized the first large Scandinavian art exhibition in Gothenburg in 1881, as well as a number of artists' meetings in Gothenburg, including the famous gathering in 1886, when the Opponents formally constituted themselves as Konstnärsförbundet, the Artists' Association, in Anders Zorn's double room accommodation at Hotell Christiana (presently Hotel Eggers) by the Central Station.⁴³

Pontus Fürstenberg was not only a driving force of Gnistan, but in 1884 he was also voted in as the Chairman of the Gothenburg Art Association. In both positions he grew particularly involved with the proposal to create a new art exhibition space, which was ultimately realised through the joint efforts of the Gothenburg Art Association and Gnistan, as well as a significant financial donation by Pontus Fürstenberg.⁴⁴ The joint

construction, Valand, was inaugurated on 16 August, 1886, with a large exhibition that once more featured art by Nordic artists, the Opponents prominent among them.⁴⁵ The newspapers consistently described the exhibition as the breakthrough of modern art in Sweden, and it is significant that it was seen not only by King Oscar II, but also by the prominent French art critic, Albert Wolff, who wrote for the newspaper *Le Figaro*.⁴⁶

The driving forces of Gothenburg's artistic life, the Gnistan Society and the Gothenburg Art Association headed by Pontus Fürstenberg, were not satisfied with merely having Valand at their disposal, a spacious exhibition space. The existing art educational institution in Gothenburg would at the same time have to raise the bar and become a competitive, progressive counterweight to the Royal Academy of Fine Arts in the capital. The Gothenburg Museum's School of Drawing and Painting, which had been founded in 1865 as a part of the Museum's activities, took possession of one half of the upper floor in the newly built construction.⁴⁷

Because of his overlapping assignments in Gnistan, the Gothenburg Art Association and as a Board member of the Gothenburg Museum (1883–1902), it is difficult to determine the precise role of Pontus Fürsten-

musei rit- och målarskola. Själv såg han av allt att döma ingen jävs-problematik utan istället ett ansvar i saken, då han som privat finansiär av denna institution också var personligt involverad i dess verksamhet.⁴⁸ På Pontus Fürstenbergs initiativ utsågs i samband med det redan nämnda konstnärsmötet i Göteborg 1886 konstnären Carl Larsson till ny föreståndare.⁴⁹ Larsson var vid denna tidpunkt en etablerad konstnär som hade ställt ut på salongen i Paris, sålt verk till den franska staten och tilldelats agréevärdighet av Konstakademien, en tveksam belöning för en opponent som ändå innebar ett institutionellt erkännande i Sverige.⁵⁰ Carl Larsson hade varit Fürstenbergs protégé sedan 1883, då Hugo Birger under sin tid i Paris hade uppmärksammat mecenaten på den skickliga, men fattiga konstnären Larsson som ingick i hans krets. Sedan makarna Fürstenberg köpte Larssons två målningar *Oktober* (*Pumporna*, 1882) och *November* (*Rimfrost*, 1882) via telegram på Salongen i Paris 1883, hade konstnärsparet Carl och Karin Larsson (1859–1928) stått på vänskaplig fot med paret Fürstenberg.⁵¹ Stödet genom mecenatparet kom den unga familjen Larsson till del på olika sätt genom förvärv, uppdrag och bidrag till resor. Hur angelägen Fürstenberg var om att knyta den kände målaren till konstskolan och därmed Göteborg framgår av de osedvanligt generösa villkor som erbjöds: Larsson skulle få en lön som var mångdubbelt företrädaren Berndt Lindholms och fick dessutom ”gratis bebo en Fürstenberg tillhörig villa, strax utom staden”.⁵² I dessa förmåner avspeglas det personliga ansvar som Fürstenberg lär ha känt för Göteborgs musei rit- och målarskola och dess lärarkår, men också de bakomliggande ambitionerna att skapa en konkurrenskraftig lokal konstskola i Göteborg med namnkunniga lärare.

Samarbetet mellan Fürstenberg och andra mecenater i staden har redan blivit tydlig i tillblivelsen av Brunnsparken utifrån Fürstenbergs och Wilsons förenade krafter. Även om man i samtida kåserier kan stöta på spydiga kommentarer som uttrycker konkurrens och avundsjuka mellan Göteborgsmecenater, vittnar konstnärernas brev till Fürstenberg snarare om en kollegialitet.⁵³ Exempelvis i Hugo Birgers brev kan man läsa hur han, när han befinner sig i ett utsatt läge, förhör sig hos Fürstenberg om någon av de andra Göteborgsmecenaterna, förslagsvis J.W. Wilson, kunde vara benägen att vilja placera en smärre beställning.⁵⁴ I breven finns det små ledtrådar som

FIG. 26, 28

FIG. 26, 28

berg in the appointment of a suitable head of the Gothenburg Museum's School of Drawing and Painting. For his own part he apparently saw no problem arising out of his conflicts of interest, only a sense of responsibility, as he in his capacity as a private financier of this institution was also personally involved in its activities.⁴⁸ It was on the initiative of Pontus Fürstenberg, in connection with the already mentioned meeting of artists in Gothenburg in 1886, that the painter Carl Larsson was made the new Principal.⁴⁹ By this time Larsson was an established artist who had exhibited at the Salon in Paris, sold works to the French state, as well as being accorded ‘agree’ distinction by the Royal Academy of Fine Arts, a dubious prize for an Opponent yet one that nonetheless implied institutional acceptance in Sweden.⁵⁰ Carl Larsson had been Fürstenberg’s protégé since 1883, when Hugo Birger during his time in Paris alerted the art patron to the existence of the skilled but impoverished artist, Larsson, who was a part of his circle. Ever since the Fürstenbergs via telegram bought two of Larsson’s paintings, *October* (*The Pumpkins*, 1882) and *November* (*Frost*, 1882) from the Salon in Paris in 1883, the artist couple Carl and Karin Larsson (1859–1928) had been on friendly terms with the Fürstenbergs.⁵¹ Support from the patron couple was directed at the young Larsson family in a variety of ways, including acquisitions, commissions and financial support for travel. The keenness of Fürstenberg to tie the well-known painter to the art school and, at the same time, to Gothenburg, can be seen by the unusually generous terms offered: Larsson’s salary was many times higher than that of his predecessor, Berndt Lindholm, and he would also have ‘free residence in a villa owned by the Fürstenbergs just outside the city’.⁵² The terms on offer reflect the personal responsibility apparently felt by Fürstenberg for the Gothenburg Museum’s School of Drawing and Painting and its teaching staff, as well as the underlying ambition to create a high-quality art school in Gothenburg with reputable teaching staff.

The collaboration between Fürstenberg and other patrons in the city can be clearly seen in the creation of Brunnsparken by the joint energies of the Fürstenbergs and J.W. Wilson. Although one occasionally comes across sour remarks in various coteries, venting a sense of competition and jealousy between Gothenburg’s patrons, nonetheless in letters written by artists to the Fürstenbergs there is more than anything a feeling of collegiality.⁵³ For instance, in Hugo Birger’s letter one takes note of how he, at a time of financial need, asks Fürstenberg whether some other of

FIG. 22

FIG. 22

visar på en särskild samverkan och förtrogenhet mellan konst- och kulturfrämjarna i Göteborg, om än på affärsmässig nivå. Även på detta område finns ett forskningsbehov för att kartlägga och förstå de intrikata relationerna.

Det som avtecknar sig är att Fürstenbergs ingick i ett göteborgskt nätverk med ett antal personer som var förbundna genom affärsrelationer, uppdrag i staden, föreningsliv eller familjerelationer. På detta sätt lyckades man å ena sidan behålla en överblick över bland annat kulturpolitiska och strukturella frågor och behov i staden; å andra sidan kunde man använda sig av dessa informella nätverk för att samverka kring kulturpolitiska frågor som kunde formaliseras i officiella forum, exempelvis i stadsfullmäktige.

GÖTEBORGS GENIUS LOCI

Denna text har hittills fokuserat på det spektrum av kulturpolitiska aktiviteter som har bidragit till makarna Fürstenbergs egen prestige, men som också haft en tydlig ambition att främja konst- och kulturlivet i Göteborg. Betydelsen av Fürstenbergs nätverkande har lyfts på personnivå men även mellan kommunala och fria aktörer. Ytterligare en pusselbit som kan ge insyn i aktiviteterna och ambitionerna är den samtida socialhistoriska och kulturhistoriska kontexten. Jag vill här lyfta blicken från den judiska församling som Fürstenbergs tillhörde, och som tidigare forskning har fokuserat på, till stadens premisser och möjligheter i vidare bemärkelse.

Av historiker beskrivs Göteborg under 1800-talet som en expansiv och progressiv stad med en för tiden gynnsam geografisk placering vid västkusten. Utifrån sin storlek på mindre än 20 000 invånare kunde staden ännu vid mitten på 1800-talet avfärdas som obetydande, men under andra hälften av seklet skedde stora förändringar.⁵⁵ Inte minst är den ökade befolkningsmängden anmärkningsvärd, då staden under de fyra decennierna från 1850 till 1890 fyrdubblades till 105 000 invånare.⁵⁶ Under samma tidsperiod ökade den internationella handeln kraftigt och redan vid

the Gothenburg patrons, for instance J.W. Wilson, might be disposed to offer a small commission.⁵⁴ There are subtle clues in the letters indicating a particular kind of collaboration and assurance between the promoters of art and culture in Gothenburg, even if only on a business-like level. Also here there is a need for further research in order to map out and understand the intricate relationships.

What emerges quite clearly is that the Fürstenbergs were integrated into a Gothenburg network of individuals connected by business relationships, public appointments in the city, associations, or family relations. In this way one managed to, on the one hand, maintain a certain perspective of cultural, political and structural questions and needs in the city; while, on the other hand, it was possible to use these informal networks to collaborate on cultural and political issues, which could be formalized in official forums, for instance the city council.

GOTHENBURG'S GENIUS LOCI

This text has up until now focused on a spectrum of cultural and political activities, which have contributed to the prestige of the Fürstenbergs, yet also with the clear ambition of enhancing the artistic and cultural life of Gothenburg. The significance of the Fürstenbergs' networking has been brought up as a phenomenon on a personal level, but also as an interaction between municipal and independent players. Another piece of the puzzle, which can provide insights into the couple's activities and ambitions, is the contemporary social-historical and cultural-historical context. Here, I wish to look beyond the Jewish congregation, to which the Fürstenbergs belonged, which has been the focus of earlier research, and concentrate in a broader sense on the premises and possibilities afforded by the city.

Historians describe Gothenburg of the 1800's as an expansive, progressive city, with an advantageous location at that time on the west coast. On the basis of its population of less than 20 000 the city could still in the mid-1800's be dismissed as insignificant, but important changes began to take place in the second half of the century.⁵⁵ Not least, the population increased markedly, growing fourfold to 105 000 inhabitants over four

århundradets mitt hade Göteborg avlöst Stockholm som Sveriges ledande handelsstad.

Det finns ett flertal skäl till Göteborgs avancemang. Ett av dessa är platsen vid den svenska västkusten och därmed Nordsjöområdet. Medan handelsregionen runt Östersjön var försvagad genom Krimkriget, ansågs de västeuropeiska länderna runt Nordsjön vara ett kraftcentrum i världsekonomin. Göteborgshandeln var knuten till denna dynamiska internationella handelsregion och blev snabbt en viktig nod i Europas ekonomiska nätverk.

Göteborgs internationella affärer gynnades också av släktband mellan olika hamnstäder runt Nordsjön. Den förut nämnde John West Wilson härstammade exempelvis från hamnstaden Hull i Yorkshire vid den engelska östkusten. Han var son till grundaren av ett stort ångbåtsrederi.⁵⁷ Genom dessa familjeband började *The Wilson Line* regelbundet trafikera sträckan Göteborg–Hull, innan företaget i emigrationstiderna istället prioriterade en fartygslinje från Nordeuropa till USA. J.W. Wilson är en av många anglosaxiska söner som sändes till Sverige för att utbilda sig för köpmannayrket och som genom sin entreprenörsanda lyckades etablera viktiga företag på den svenska västkusten.⁵⁸

Göteborg på 1800-talet beskrivs som en stad i vars centrum många inflytelserika och välbärgade judiska och anglosaxiska familjer samlades.⁵⁹ Den judiska befolkningen i Göteborg var störst i landet och ett femtiotal familjer var del av den styrande bourgeoisie.⁶⁰ För industri- och handelsstaden Göteborgs dynamiska framväxt tillkom alltså ett avgörande humankapital till det utmärkta geografiska läget: de anglosaxiska fabrikörernas know-how om effektiviserade produktionsprocesser och de judiska affärsmännens know-how i handel och ekonomi, samt bågge grupperingarnas internationella relationer.

Stockholm saknade sådana handelsförbindelser till det dynamiska Västeuropa och den styrande klassens umgänge och utbyten präglades av traditionella strukturer och koder som var etablerade genom det kungliga hovet och den gamla bourgeoisie.⁶¹ Historikern Martin Fritz framhåller att man i Stockholm reagerade med överraskning och avundsjuka på ”den friska affärsandan i västkustmetropolen”.⁶² Det fanns möjligheter i Göteborg som inte fanns i Stockholm på denna tid, och likaså fanns det ett antal personer som likt makarna Fürstenberg visste att nyttja dessa möjligheter.

FIG. 27

decades between 1850 and 1890.⁵⁶ In the same time period international trade increased strongly and, already by the middle of the century, Gothenburg had overtaken Stockholm as Sweden's leading trading city.

There are a number of reasons for Gothenburg's advance. One of these is its location on the Swedish west coast and thereby also the North Sea area. While trading routes on the Baltic Sea had been weakened by the Crimean War, the Western European countries around the North Sea basin were considered a power-house of the world economy. Gothenburg's trading was tied to this dynamic, international trading zone, and it quickly became an important node in the economic network of Europe.

Gothenburg's international business was also favoured by familial ties between the various port cities around the North Sea. The earlier-mentioned John West Wilson, for instance, had his family origins in the port city of Hull in Yorkshire, on the English east coast. He was the son of the founder of a large steam shipping line.⁵⁷ Through these family ties, *The Wilson Line* started regularly plying the Gothenburg–Hull route, until at the time of mass migration the company instead began to prioritize a shipping line from northern Europe to the USA. J.W. Wilson was one of many Anglo-Saxon sons sent to Sweden to be trained as merchants, where, by means of their entrepreneurial spirit, they managed to establish important companies on the Swedish west coast.⁵⁸

FIG. 27

Gothenburg in the 1800s has been described as a city, in which there were many influential and prosperous Jewish and Anglo-Saxon families.⁵⁹ The Jewish population in Gothenburg was the largest of its kind in Sweden, and some fifty families were integrated into the ruling bourgeoisie.⁶⁰ The dynamic emergence of Gothenburg as an industrial and trading city, in other words, relied on an important component of human capital in addition to its excellent geographical position: the Anglo-Saxon manufacturers' know-how in terms of more effective production processes, and the skills of the Jewish businessmen in trade and finance. Also, the international connections of both groups carried weight.

Stockholm lacked such trading connections to the dynamic Western European area, and the social interaction and exchange of the ruling classes were defined by traditional structures and codes established by the royal court and the old bourgeoisie.⁶¹ The historian Martin Fritz maintains that in Stockholm there was a reaction of surprise and envy of ‘the fresh business spirit of the west coast metropole’.⁶² There were possibilities

Göteborg kan anses ha haft en särskild *genius loci* under det sena 1800-talet. Det latinska begreppet betyder ordagrant ”platsens anda” och är ett koncept som härstammar från den romerska mytologin. Det avser en skyddsande som är knuten till en viss lokaltet.⁶³ Arkitekturhistorikern Christian Norberg-Schulz har använt det antika begreppet för att benämna de kännetecken och premisser som är karaktäristiska för en plats och som i sin tur påverkar hur platsen används. Inte bara mätbara faktorer är en del av platsens *genius loci*, utan även atmosfären eller aurans. Överfört till det föreliggande kultur- och sociohistoriska perspektivet på Göteborg och dess nätverk på 1800-talet, verkar stadens särskilda förutsättningar och egenskaper utifrån den speciella geografiska platsen, de framstående aktörernas relationer och kunskaper och den allt starkare ekonomin ha fött fram ett särskilt tankeklimat som gynnade stadsens konst- och kulturliv.

Göteborg utgjorde en arena där visioner fortfarande kunde ta plats, då de traditionella strukturerna och rigida hierarkierna, som gjorde sig gällande i Stockholm, saknades. Överklassen i Sveriges andra stad hade under 1800-talet genererat ett massivt ekonomiskt och socialt kapital, i den franske sociologen Pierre Bourdieus mening.⁶⁴ Det som ännu saknades var ett tillbörligt kulturellt kapital för den nya storstaden och dess befolkning i form av ett levande kulturliv, konst och estetiska miljöer i det offentliga rummet, vilket är det som makarna Fürstenberg jämte andra konst- och kulturfrämjare i Göteborg etablerade under det sena 1800-talet.

Å ena sidan var det alltså möjligt att etablera sig som affärsman på platsen, att öka sin förmögenhet och att klättra i den sociala hierarkin, vilket utgår från en egennyttig drivkraft som inte ska förnekas. Å andra sidan fanns möjligheten att påverka samhället och att ge sina visioner liv. Sveriges andra stad var en plats som hyste möjligheter att förverkliga idéer om ett kultiverat samhälle i en modern storstad med dess anspråk på estetiska miljöer och kulturliv. Undersöker man de olika områden på vilka makarna Fürstenberg var verksamma, och hur nätverken användes för att skapa ett kulturellt utbud i Göteborg, får man intrycket att många av dessa aktiviteter hade ett högre syfte än den egna statusen. Ambitionerna är samtidigt komplexa: å ena sidan kan drivkraften ses som ett sätt att ge något tillbaka till staden som har gjort det egna etablerandet möjligt; å andra sidan innebar

in Gothenburg that simply did not exist in Stockholm at this time, and likewise there were a number of individuals, such as the Fürstenbergs, who knew how to make full use of these possibilities.

Gothenburg may be regarded as having a certain *genius loci* in the late 1800's. Literally, the Latin phrase means ‘the spirit of the place’ and it is a concept going back to Roman mythology. It refers to a guardian spirit tied to a particular location.⁶³ The architectural historian Christian Norberg-Schulz has used the antique term to denote the distinctive attributes and premises that are characteristic of a place, and which, in turn, influence the uses to which the place is put. Not only tangible factors are a part of the *genius loci* of a place, but also its atmosphere or aura. Transposed to the existing cultural and socio-historical perspective of Gothenburg and its networks in the 1800s, the city's unique possibilities and attributes based on the special geographical location, the skills and relationships between prominent players, and the increasingly strong economy seem to have engendered a particular kind of intellectual climate, which benefited the city's artistic and cultural life.

Gothenburg presented an arena in which visions could still be realized, in the absence of the traditional structures and rigid hierarchies still in place in Stockholm. The upper class in Sweden's second city had, over the course of the 1800s, generated massive economic and social capital, as the concept is used by the French sociologist Pierre Bourdieu.⁶⁴ What was still lacking, however, was a proper cultural capital for the new city and its inhabitants in the form of a dynamic cultural life, art, and aesthetic environments in the public space. This was what the Fürstenbergs, along with other patrons of art and culture, established in Gothenburg at the end of the 1800s.

On the one hand it was possible to establish oneself as a businessman there, to grow one's fortune and climb the social hierarchy, and the importance of such self-advancement should not be denied. On the other hand it was also possible to make an impact on society and implement one's visions. Sweden's second city was a place where it was possible to put into practice one's ideas concerning the workings of cultivated society in a large and modern city, with needs such as aesthetic environments and cultural life. When looking into the various areas in which the Fürstenbergs were engaged, and how through networking a broad cultural offering was provided in Gothenburg, one gains an impression of many of these activities having far loftier intentions than mere self-elevation. Yet, at the

satsningar för kulturlivet möjligheter att stiga i rikets hierarki, när Göteborgs status ökade nationellt genom ett ansenligt ackumulerat ekonomiskt, socialt och kulturellt kapital.

175

AVSLUTANDE DISKUSSION

Per Hasselberg anteciperade i ett brev till Pontus Fürstenberg under planeringsprocessen att det Fürstenbergska galleriet ”kommer att blifva en heder för hela Svärige och särskilt för det liberala och framåtskridande Göteborg. Lefve Göteborg!!”⁶⁵ Makarna Fürstenbergs offentliga konstgalleri kom sannerligen att bli kronan på verket: galleriet ansågs vara det modernaste galleriet i Sverige på sin tid, det genererade ett erkännande av Pontus Fürstenberg i huvudstaden och blev en inspirerande förebild för framtida samlare. Utifrån dessa genomslag i samtidens är det alltså inte förvånande att Fürstenberg som samlare och mecenat lyftes in i Nordensvans konsthistoriska berättelse. Det som återstår är att få klarhet i resterande delar av Pontus och Göthilda Fürstenbergs gärning för kulturlivet i Göteborg, som hittills har hamnat i skymundan och som innebär ett omfattande arkivarbete. Förståelsen för de olika aktiviteterna samt kartläggningen av de nätverk som makarna Fürstenbergs var del av, skulle dessutom kunna ge oss ytterligare kunskap om galleriet och mecenatskapet.

I texten har jag velat teckna en vidare bild kring makarna Fürstenbergs aktiviteter än den som vanligtvis framställs. Dels har Göthilda Fürstenbergs roll lyfts fram som mer betydande än vad som framkommer i tidigare litteratur, dels har jag pekat på att parets insatser går långt utöver konstsamlande och mecenatskap. Genom en bred stödjande verksamhet på olika områden, bidrog de tillsammans med andra kulturfrämjare till att stärka Göteborg som kulturstad. Fürstenbergska galleriet har sin plats i historieskrivningen om den svenska konsten från 1880- och 1890-talet, bland annat genom Georg Nordensvans insatser. Men genom att visa på denna bredare aktivitet, synliggörs också ett rådande kulturklimat i Göteborg, som hade be-

same time, the ambitions were complex: one of the driving forces may have been a desire to give something back to the city that had enabled one's own ascent. However, at the same time, investment in cultural life offered opportunities of elevating oneself in the hierarchy of the land, where Gothenburg's status had risen nationally by that notable accumulation of economic, social and cultural capital.

CONCLUDING DISCUSSION

Per Hasselberg anticipated in a letter to Pontus Fürstenberg during the planning process, that the Fürstenberg gallery ‘will be a badge of honour to the whole of Sweden and especially to liberal and forward-looking Gothenburg. Long live Gothenburg!!’⁶⁵ The Fürstenbergs’ public art gallery did certainly become the jewel of their crown: the gallery was regarded as the most modern gallery in Sweden in its own time, which elicited recognition for Pontus Fürstenberg from the capital, and provided a role model for the collectors of the future. On the basis of these contemporary breakthroughs, then, it is not at all surprising that Fürstenberg as a collector and patron was elevated and inserted into Nordensvan’s art historical narrative. What remains to be clarified are the other areas of Pontus and Göthilda Fürstenbergs’ support of cultural life in Gothenburg, which have up until now been in the dark, and which would require extensive research into the archives. An understanding of their various involvements, and a mapping out of the networks to which the Fürstenbergs belonged, would further illuminate our understanding of their gallery and their benevolent activities.

In this text I have set out to sketch a broader view of the Fürstenbergs’ activities than what is usually highlighted. To some extent, Göthilda Fürstenberg’s role has been emphasized as far more significant than indicated in earlier literature, and further I have suggested that the couple’s activities go far beyond art collection and patronage. By means of broad supportive activities in a number of areas they made a joint contribution with other cultural sponsors to consolidate Gothenburg’s position as a cultural city. The Fürstenberg gallery has earned its place in the histo-

tydelse för konst- och kulturlivet och formandet av en svensk konstkanon under, men också långt efter, deras samtid. Genom främjandet av detta kulturklimat, genom stöd till konstnärer, utsmyckningsuppdag i det offentliga rummet och etablering av kulturinstitutioner påverkade makarna Fürstenberg i förlängningen inte bara Göteborgs konsthistoria utan också Sveriges konsthistoriska kanon.

riography of Swedish art from the 1880s and 1890s, among other things as a consequence of Georg Nordensvan's efforts. However, by pointing to this broader field of activity, the cultural environment of Gothenburg of the time is brought into the open, with ramifications for art and cultural life and the formation of a Swedish art canon during, but also long after, their contemporary period. By supporting this cultural climate, by supporting artists, projects of embellishment in the public space, and the establishment of cultural institutions, the Fürstenbergs ultimately did not only impact on Gothenburg's art history, but the art historical canon of Sweden as a whole.

1. August Strindberg, *Tjänstekvinnans son. Del 2*, Samlade skrifter av August Strindberg, Nittonde delen, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1913, s. 56.
2. Kenneth Clark, "Provincialism", *Presidential Address to The English Association*, Oxford University Press, London 1962, s. 12–17.
3. Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, II. Från Karl XV till sekelslutet*, ny, grundligt omarbetad, upplaga, Bonnier, Stockholm, 1928, titelsida.
4. Nordensvan 1928, s. 247. Citaten är från den reviderade nyupplagan från 1928. Schismen beskrivs och betonas också i den tidigare upplagan från 1892, men mindre tydligt artikulerad.
5. Nordensvan 1928, s. 248.
6. Nordensvan 1928, s. 248.
7. Ingmar Desaix, "Göteborg, den radikala konstens arena. Pontus Fürstenberg och hans tid", i *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Lena Boëthius och Björn Fredlund, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2002, s. 63.
8. Alexandra Herlitz, *Grez-sur-Loing Revisited. The International Artists' Colony in a Different Light*, diss. Göteborgs universitet 2013, Makadam, Göteborg 2013; Charlotta Nordström, *Up the Stylish Staircase. Situating the Fürstenberg Gallery and Art Collection in a Late Nineteenth-Century Swedish Art World*, diss. Stockholms universitet 2015, Makadam, Göteborg 2015, s. 39; Alexandra Herlitz, "From the Paris Boys to the Artists' Union. A Swedish Secession in the late 19th Century and its Art History", i *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts*, red. Ludwig Qyarnström, Lunds universitet, Lund 2018, s. 229–244.
9. Lennart Waern, "Pontus Fürstenberg som samlare", *Konsthistorisk tidskrift* nr 57 häfte 3 / 4 1988, s. 23.
10. Maria Sjöberg, "Göthilda Charlotta Fürstenberg", *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, www.skbl.se/sv/artikel/GothildaFürstenberg, hämtad 2020-09-28.
11. Gunilla Linde Bjur, *Arkitekter & fasader: Göteborg 1850–1920*, 1. uppl., Balkong, Stockholm 2013, s 129
12. J.H., "Pontus Fürstenberg †", *Hvar 8 dag*, årg. 3 nr 28 1901/1902, 1902-04-20, s. 455.
13. Angående Göthilda Fürstenbergs närvoro i alla sammanhang, se till exempel den finländske konstnären Albert Edelfelts brev till modern Alexandra, 10 maj 1884 och 29 maj 1892, digitalisrade på <http://edelfelt.fi/brev/>, hämtad 2020-11-12, eller i Carl Larsson, "När man får beställning af en förening för skolornas pryddande med konstverk", *Konstnärsförbundets århäfte*, Stockholm 1902, s. 15–17.
14. J.H. 1902, s. 455.
15. Waern 1988, s. 2; Totte Wiberg, *Fürstenbergska galleriet. Mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Warne, Sävedalen 2009, s. 63.
16. Waern 1988, s. 29.
17. Marianne Saabye, "Krøyer, Hirschsprung och Fürstenberg", i *Marie och P.S. Krøyer. Göteborgs konstmuseum 24 sept 2005–15 jan 2006*, red. Lena Boëthius, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2005, s. 19.
18. Saabye 2005, s. 18; Desaix 2002, s. 63.
19. Desaix 2002, s. 63.
20. Desaix 2002, s. 63.
21. Bland privata konstsamlare i Sverige kan nämnas Ernest Thiel, Klas Fähraeus och Conrad Pineus. Waern 1988, s. 29.
22. Waern 1988, s. 28.
23. Waern 1988, s. 28.
24. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2:a uppl., Oxford University Press, Oxford 1988, s. 1–3.
25. Gunilla Frick, "Judiska konstsamlingar i Sverige vid sekelskifftet – ett led i assimilationsprocessen", Nordiska konsthistorikermötet, *Nordiskt konstsamlande och mecenatskap. Nordic Art Collecting and Patronage. Föredrag från andra nordiska konsthistorikermötet i Göteborg 1987*, Stockholm 1988, s. 32–45.
26. Kjell Hjern, "Pontus Fürstenberg", <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14599>, *Svenskt biografiskt lexikon* 1964–1966, hämtad 2020-09-30.
27. Nordström 2015, s. 95.
28. Hjern 1964–1966.

-
1. August Strindberg, *Tjänstekvinnans son. Del 2*, Samlade skrifter av August Strindberg, Nittonde delen, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1913, p. 56.
 2. Kenneth Clark, 'Provincialism', *Presidential Address to The English Association*, Oxford University Press, London 1962, pp. 12–17.
 3. Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, II. Från Karl XV till sekelslutet*, new, extensively revised edition, Bonnier, Stockholm 1928, title page.
 4. Nordensvan 1928, p. 247. The quotations are from the revised, new edition of 1928. The schism is also described and emphasized in the earlier edition of 1892, however less clearly articulated.
 5. Nordensvan 1928, p. 248.
 6. Nordensvan 1928, p. 248.
 7. Ingmar Desaix, 'Göteborg, den radikala konstens arena: Pontus Fürstenberg och hans tid', in *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, eds. Lena Boëthius and Björn Fredlund, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2002, p. 63.
 8. Alexandra Herlitz, *Grez-sur-Loing Revisited: The International Artists' Colony in a Different Light*, diss. University of Gothenburg 2013, Makadam, Gothenburg 2013; Charlotta Nordström, *Up the Stylish Staircase: Situating the Fürstenberg Gallery and Art Collection in a Late Nineteenth-Century Swedish Art World*, diss. Stockholm University 2015, Makadam, Gothenburg 2015, p. 39; Alexandra Herlitz, 'From the Paris Boys to the Artists' Union: A Swedish Secession in the late 19th Century and its Art History', in *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts*, ed. Ludwig Qyarnström, Lund University, Lund 2018, p. 229–244.
 9. Lennart Waern, 'Pontus Fürstenberg som samlare', *Konsthistorisk tidskrift* no. 57 pamphlet 3/4 1988, p. 23.
 10. Maria Sjöberg, 'Göthilda Charlotta Fürstenberg', *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, www.skbl.se/sv/artikel/GothildaFürstenberg, accessed 28 September 2020.
 11. Gunilla Linde Bjur, *Arkitekter & fasader: Göteborg 1850–1920*, 1st edition, Balkong, Stockholm 2013, p. 129
 12. J.H., 'Pontus Fürstenberg †', *Hvar 8 dag*, year 3 no. 28 1901/1902, 20 April 1902, p. 455.
 13. With reference to the presence of Göthilda Fürstenberg in all contexts, see for instance Finnish artist Albert Edelfelt's letters to his mother, Alexandra, 10 May 1884 and 29 May 1892, digitized at <http://edelfelt.fi/brev/> accessed 12 November 2020, or in Carl Larsson, 'När man får beställning af en förening för skolornas pryddande med konstverk', *Konstnärsförbundets århäfte*, Stockholm 1902, p. 15–17.
 14. J.H. 1902, p. 455.
 15. Waern 1988, p. 2; Totte Wiberg, *Fürstenbergska galleriet: Mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Warne, Sävedalen 2009, p. 63.
 16. Waern 1988, p. 29.
 17. Marianne Saabye, 'Krøyer, Hirschsprung och Fürstenberg', in *Marie och P.S. Krøyer: Göteborgs konstmuseum 24 Sept 2005–15 Jan 2006*, ed. Lena Boëthius, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2005, p. 19.
 18. Saabye 2005, p. 18; Desaix 2002, p. 63.
 19. Desaix 2002, p. 63.
 20. Desaix 2002, p. 63.
 21. Among private art collectors in Sweden one might mention Ernest Thiel, Klas Fähraeus and Conrad Pineus. Waern 1988, p. 29.
 22. Waern 1988, p. 28.
 23. Waern 1988, p. 28.
 24. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2nd Edition, Oxford University Press, Oxford 1988, pp. 1–3.
 25. Gunilla Frick, 'Judiska konstsamlingar i Sverige vid sekelskifftet – ett led i assimilationsprocessen', Nordiska konsthistorikermötet, *Nordiskt konstsamlande och mecenatskap: Nordic*
-

29. Håkan Wettre, "Fri handel och fria tankar. Om S A Hedlund, Gnistan och ett expansivt Göteborg", i *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekel*, red. Lena Boëthius och Björn Fredlund, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2002, s. 52.
30. Hjern 1964–1966; Wiberg 2009, s. 258; Lazarus, *Svenska millionärer. Minnen och anteckningar*, sjunde samlingen, Stockholm 1902, s. 261–325.
31. Lazarus 1902, s. 298–299.
32. Hjern 1964–1966.
33. Linde Bjur 2013, s. 129.
34. Linde Bjur 2013, s. 130 och L, "J.W.Wilson", *Svenska Familj-Journalen* nr 5 band 24 1885, s. 133–134.
35. Skulpturen *Såningskvinnan* gjöts av manufakturen Gruet Jeune i Paris. Göteborgs stadsmuseums databas Carlotta: <http://62.88.129.39/carlotta/web/object/315169>, hämtad 2020-09-30.
36. Linde Bjur 2013, s. 129.
37. Se till exempel Albert Edelfelts brev till modern Alexandra, 1885-03-28: "Fürstenberg proponerade genast att jag skulle bo hos honom hvilket jag också gerna antog. De äro ju två ensamma personer i ett stort trevåningens hus med 300 000 kronor i räntor." Digitaliserade brev under: <http://edelfelt.fi/brev>, hämtad 2020-10-05.
38. Magnus Olausson, *Nationalmuseum. Konstsamlingens urval*, Nationalmuseum, Stockholm 2018, s. 184.
39. Hans-Olof Boström, *Carl Larsson. Monumentalmålaren*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2016, s. 52.
40. Nordin 1928, s. 249.
41. "G Wilhelmberg", Riksarkivet, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=18561>, hämtad 2020-10-30.
42. Carl Ph Ingmar Hasselgréen, "Valand, ett konstpalats i tiden", i *Valand. Från ritskola till konsthögskola*, red. Irja Bergström, Göteborgs universitet, Göteborg 1991, s. 43; Saabye 2005, s. 19.
43. 735 arbeten av 308 nordiska konstnärer ställdes ut på Slöjdforeningens skola vid Vasagatan. Wettre 2002, s. 48; Wiberg 2009, s. 19; Desaix 2002, s. 56.
44. Fürstenberg ska ha skänkt grundplåten på 30 000 kronor till byggnaden. Lazarus 1902, s. 274; Wiberg 2009, s. 91, Wettre 2002, s. 48.
45. 550 verk av 38 danska, 15 finska, 38 norska och 183 svenska konstnärer visades. Wiberg 2009, s. 100.
46. Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia 1 [Till och med 1890]*, Bonnier, Stockholm 1945, s. 238–239.
47. Barbro Löfquist, "Adertonhundratal", i *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekel*, red. Lena Boëthius och Björn Fredlund, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2002, s. 39 och Wiberg 2009, s. 106.
48. Pontus Fürstenberg, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14599>, Svenskt biografiskt lexikon (art av Kjell Hjern), hämtad 2020-09-30; Björn Fredlund, "Förord", i Totte Wiberg, *Fürstenbergska galleriet. Mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Warne, Sävedalen 2009, s. 5.
49. Strömbom 1945, s. 242.
50. Agréevärdigheten var omstridd och avskaffades 1887. Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, diss. Stockholms universitet 1999, Typsnittsarna prepress, Bjärnum 1999, s. 142.
51. Carl Larsson, *Jag. En bok om och på både gott och ont*, Ny utg., Coeckelberghs, Stockholm 1987, s. 148.
52. Wiberg 2002, s. 106; Larsson, 1987, s. 160–161.
53. Lazarus 1902, s. 269 och 271.
54. Göteborgs universitetsbibliotek, Handskriftssamlingen, Pontus Fürstenbergs arkiv, H66 Kapsel 1, Brev från Hugo Birger till Pontus Fürstenberg, brev 77, 4 Maj 1887.
55. Fredric Bedoir, *Den svenska arkitekturens historia 1800–2000*, Norstedts i samarbete med Stockholms byggnadsförening och Kungl. konsthögskolan, Stockholm 2015, s. 72.
56. Bertil Andersson, Martin Fritz och Kent Olsson, *Göteborgs historia. Näringsliv och samhällsutveckling. 2 Från handelsstad till industristad 1820–1920*, Nerenius & Santérus, Stockholm 1996, s. 105–106.
57. L 1885, s. 133–134.
58. Andersson, Fritz och Olsson 1996, s. 125.
59. Desaix 2002, s. 54.
60. Bedoir 2015, s. 65.
61. Andersson, Fritz och Olsson 1996, s. 106; Frick 1988, s. 36; Desaix 2002, s. 54.
62. Andersson, Fritz & Olsson 1996, s. 102.

- Art Collecting and Patronage: Föredrag från andra nordiska konsthistorikermötet i Göteborg 1987, Stockholm 1988, pp. 32–45.
63. Kjell Hjern, 'Pontus Fürstenberg', <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14599>, Svenskt biografiskt lexikon 1964–1966, accessed 30 September 2020.
64. Nordström 2015, p. 95
65. Hjern 1964–1966.
66. Håkan Wettre, 'Fri handel och fria tankar: Om S A Hedlund, Gnistan och ett expansivt Göteborg', in *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekel*, eds. Lena Boëthius and Björn Fredlund, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2002, p. 52.
67. Hjern 1964–1966; Wiberg 2009, p. 258; Lazarus, *Svenska millionärer: Minnen och anteckningar*, seventh collection, Stockholm 1902, pp. 261–325.
68. Lazarus 1902, pp. 298–9.
69. Hjern 1964–1966.
70. Linde Bjur 2013, p. 129.
71. Linde Bjur 2013, p. 130 and L, "J.W.Wilson", *Svenska Familj-Journalen* no. 5 band 24 1885, pp. 133–4.
72. The sculpture *The Sowing Woman* was cast by the manufacturer Gruet Jeune in Paris. Göteborgs stadsmuseum's database Carlotta: <http://62.88.129.39/carlotta/web/object/315169>, accessed 30 September 2020.
73. Linde Bjur 2013, p. 129.
74. See for instance Albert Edelfelt's letter to his mother Alexandra, 28 March 1885: 'Fürstenberg at once proposed that I should live with him, which I was pleased to do. After all they are two childless people in large three-storey house with 300 000 kronor in interest.' Digitized letter at: <http://edelfelt.fi/brev>, accessed 5 October 2020.
75. Magnus Olausson, *Nationalmuseum: Konstsamlingens urval*, Nationalmuseum, Stockholm 2018, p. 184.
76. Hans-Olof Boström, *Carl Larsson: Monumentalmålaren*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2016, p. 52.
77. Nordin 1928, p. 249.
78. "G Wilhelmberg", Riksarkivet, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=18561>, accessed 30 October 2020.
79. Carl Ph Ingmar Hasselgréen, 'Valand, ett konstpalats i tiden', in *Valand: Från ritskola till konsthögskola*, ed. Irja Bergström, University of Gothenburg, Gothenburg 1991, p. 43; Saabye 2005, p. 19.
80. 735 works by 308 Nordic artists were exhibited at Slöjdforeningens skola in Vasagatan. Wettre 2002, p. 48; Wiberg 2009, p. 19; Desaix 2002, p. 56.
81. Fürstenberg apparently donated the deposit of 30 000 kronor for the building. Lazarus 1902, p. 274; Wiberg 2009, p. 91; Wettre 2002, p. 48.
82. 550 works by 38 Danish, 15 Finnish, 38 Norwegian, and 183 Swedish artists were shown. Wiberg 2009, p. 100.
83. Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia 1 [Till och med 1890]*, Bonnier, Stockholm 1945, p. 238–9.
84. Barbro Löfquist, 'Adertonhundratal', in *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekel*, eds. Lena Boëthius and Björn Fredlund, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2002, p. 39 och Wiberg, 2009, p. 106.
85. Pontus Fürstenberg, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14599>, Svenskt biografiskt lexikon (article by Kjell Hjern), accessed 30 September 2020; Björn Fredlund, 'Förord', in Totte Wiberg, *Fürstenbergska galleriet: Mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Warne, Sävedalen 2009, p. 5.
86. Strömbom 1945, p. 242.

63. Christian Norberg-Schulz, "Fenomenet plats" ("The Phenomenon of Place", 1976), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Arkitekturteorier*, Skriftserien Kairos nr 5, Raster Förlag, Stockholm 1999, s. 107–115.
64. Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* (*La distinction. Critique sociale du jugement* 1979), övers. Richard Nice, Routledge, London 2010.
65. Nordström 2015, s. 94.

50. The agrée distinction was controversial and was discontinued in 1887. Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld: Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, diss. Stockholm University 1999, Typsnittsarna prepress, Bärnum 1999, p. 142.
51. Carl Larsson, *Jag: En bok om och på både gott och ont*, New edition, Coeckelberghs, Stockholm 1987, p. 148.
52. Wiberg 2002, p. 106; Larsson, 1987, pp. 160–1.
53. Lazarus 1902, p. 269 and 271.
54. Gothenburg University Library, the Longhand Collection, Pontus Fürstenberg's Archive, H66 Case 1, Letters from Hugo Birger to Pontus Fürstenberg, letter 77, 4 May 1887.
55. Fredric Bedoire, *Den svenska arkitekturens historia 1800–2000*, Nörstedts in collaboration with Stockholms byggnadsförening and Kungl. konsthögskolan, Stockholm 2015, p. 72.
56. Bertil Andersson, Martin Fritz and Kent Olsson, *Göteborgs historia: Näringsliv och samhällsutveckling 2 Från handelsstad till industristad 1820–1920*, Nerenius & Santérus, Stockholm 1996, pp. 105–6.
57. L 1885, pp. 133–134.
58. Andersson, Fritz and Olsson 1996, p. 125.
59. Desaix 2002, p. 54.
60. Bedoir 2015, p. 65.
61. Andersson, Fritz and Olsson 1996, p. 106; Frick 1988, p. 36; Desaix 2002, p. 54.
62. Andersson, Fritz & Olsson 1996, p. 102.
63. Christian Norberg-Schulz, 'The Phenomenon of Place', *Architectural Association Quarterly* no. 8 1976.
64. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (*La distinction: Critique sociale du jugement* 1979), trans. Richard Nice, Routledge, London 2010.
65. Nordström 2015, p. 94.

Fig. 29



Bror Hjorth, svensk 1894–1968, Axel Romdahl. *OPULENT CORNU. MCMXL*, 1940, medalj i brons, 14,5 cm, Göteborgs konstmuseum, Sk 372, gåva från Romdahlsinsamlingen 1940.

Bror Hjorth, Swedish 1894–1968, Axel Romdahl. *OPULENT CORNU. MCMXL*, 1940, medal in bronze, 14.5 cm, Gothenburg Museum of Art, Sk 372, gift from the Romdahl collection 1940.

Fig. 30



Axel L. Romdahl, FOTO: OKÄND, Göteborgs universitetsbibliotek, Romdahlska familjepappern H112.

Axel L. Romdahl, PHOTO: UNKNOWN, Gothenburg University Library, Romdahlska familjepappern H112.

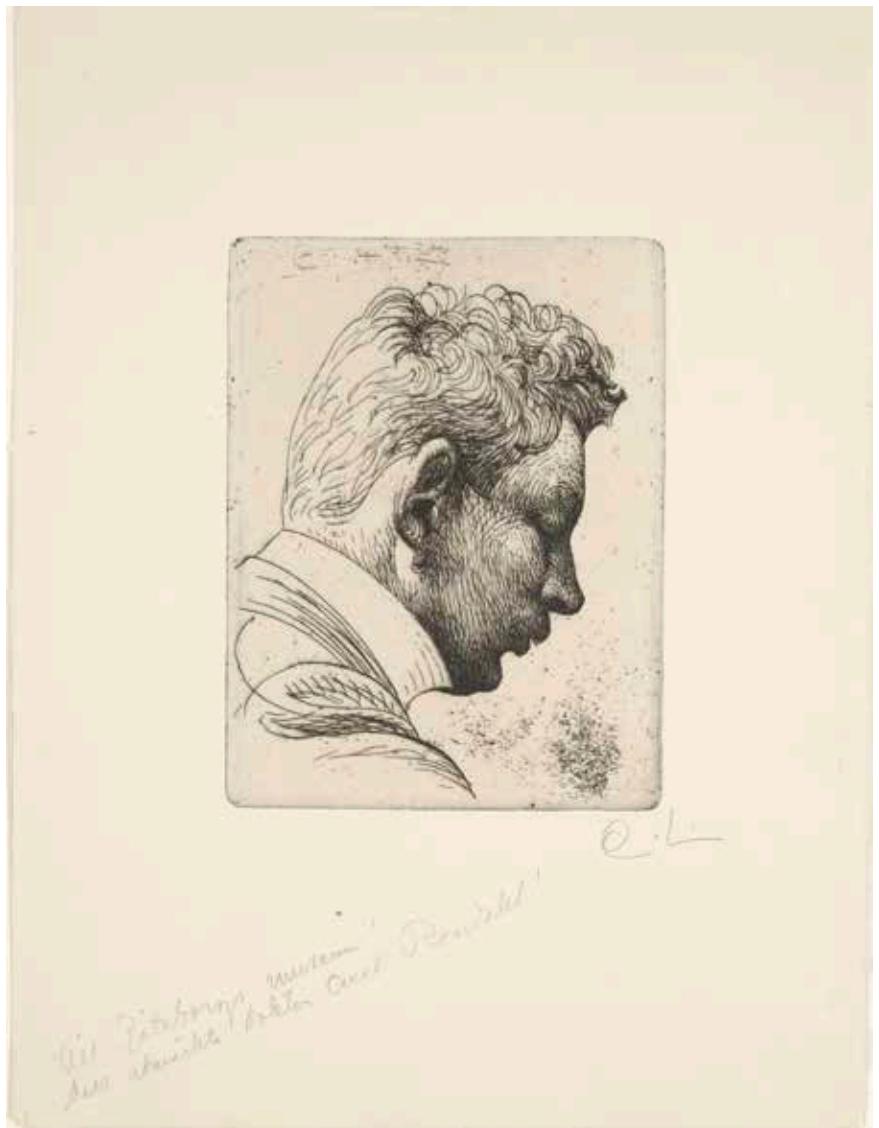
Fig. 31



Omslaget till Axel L. Romdahls avhandling, *Pieter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen*, Wien 1905.

Cover of Axel L. Romdahl's dissertation, *Pieter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen*, Vienna 1905.

Fig. 32



Carl Larsson, svensk 1853–1919, *Dr. Axel L. Romdahl*, 1911, etsning, 15,6 x 11,9 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva från konstnären 1911, G 15/1911, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Carl Larsson, Swedish 1853–1919, *Dr. Axel L. Romdahl*, 1911, etching, 15.6 x 11.9 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from the artist 1911, G 15/1911, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Fig. 33



Stephan Strobl, ungersk 1897–1957, *Karikatyr av professor Axel Romdahl*, akvarell och tusch på papper, 33,5 x 24,2 cm, Göteborgs konstmuseum, T 7/1931, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Stephan Strobl, Hungarian 1897–1957, *Caricature of Professor Axel Romdahl*, watercolour and Indian ink on paper, 33.5 x 24.2 cm, Gothenburg Museum of Art, T 7/1931, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Fig. 34



Prins Eugen och Axel L. Romdahl i samband med invigningen av Göteborgs konstmuseum i mars 1925, FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS ARKIV.

Prince Eugen and Axel L. Romdahl at the inauguration of the Gothenburg Museum of Art, March 1925, PHOTO: THE ARCHIVE OF THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART.

Fig. 35



Magnus Bjursten, svensk 1907–1974, *Professor Romdahl*, blyerts på papper, 35,5 x 25,8 cm, Göteborgs konstmuseum, T 17/2003, gåva av Lars Magnus Bjursten, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Magnus Bjursten, Swedish 1907–74, *Professor Romdahl*, pencil on paper, 35.5 x 25.8 cm, Gothenburg Museum of Art, T 17/2003, gift from Lars Magnus Bjursten, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

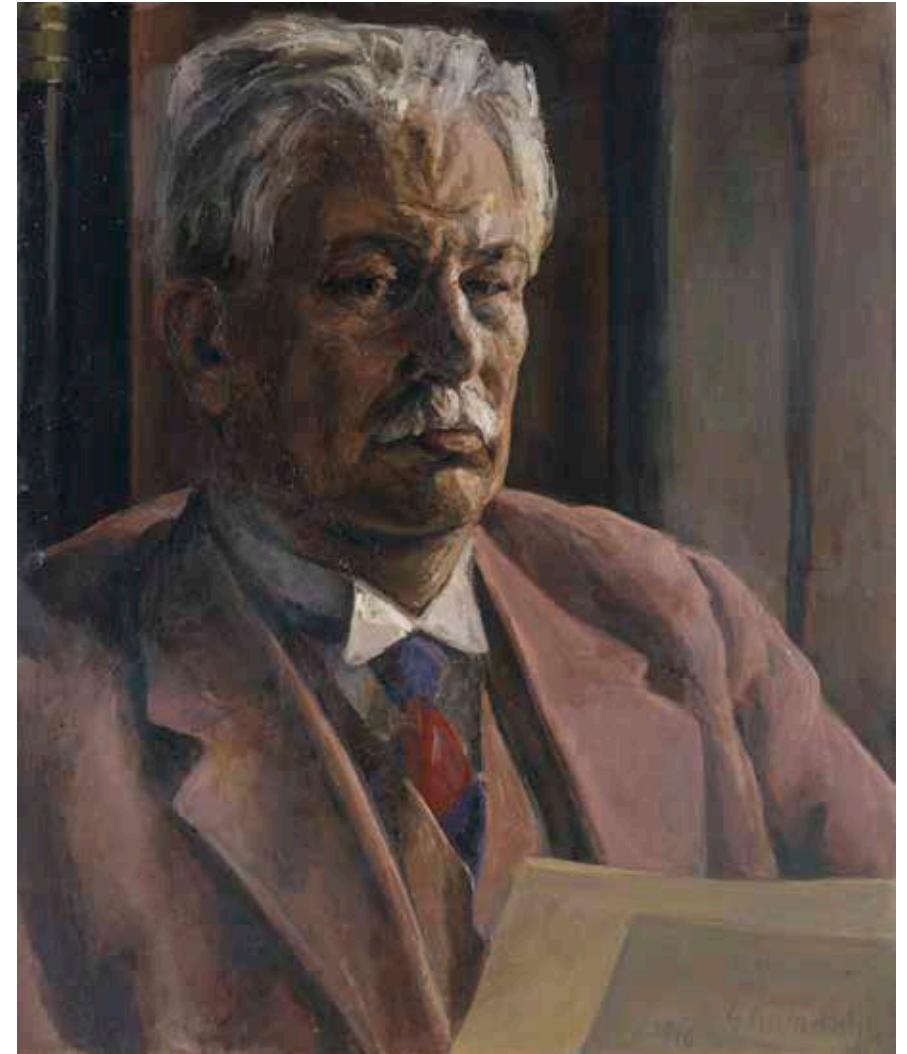
Fig. 36



Bror Hjorth, svensk 1894–1968, *Porträtt av professor Axel L. Romdahl*, blyerts på papper, 26,5 x 22,3 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Mara Faerber 1967, T 131/1967, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Bror Hjorth/Bildupphovsrätt 2021.

Bror Hjorth, Swedish 1894–1968, *Portrait of Professor Axel L. Romdahl*, pencil on paper, 26.5 x 22.3 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from Mara Faerber 1967, T 131/1967, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Bror Hjorth/Bildupphovsrätt 2021.

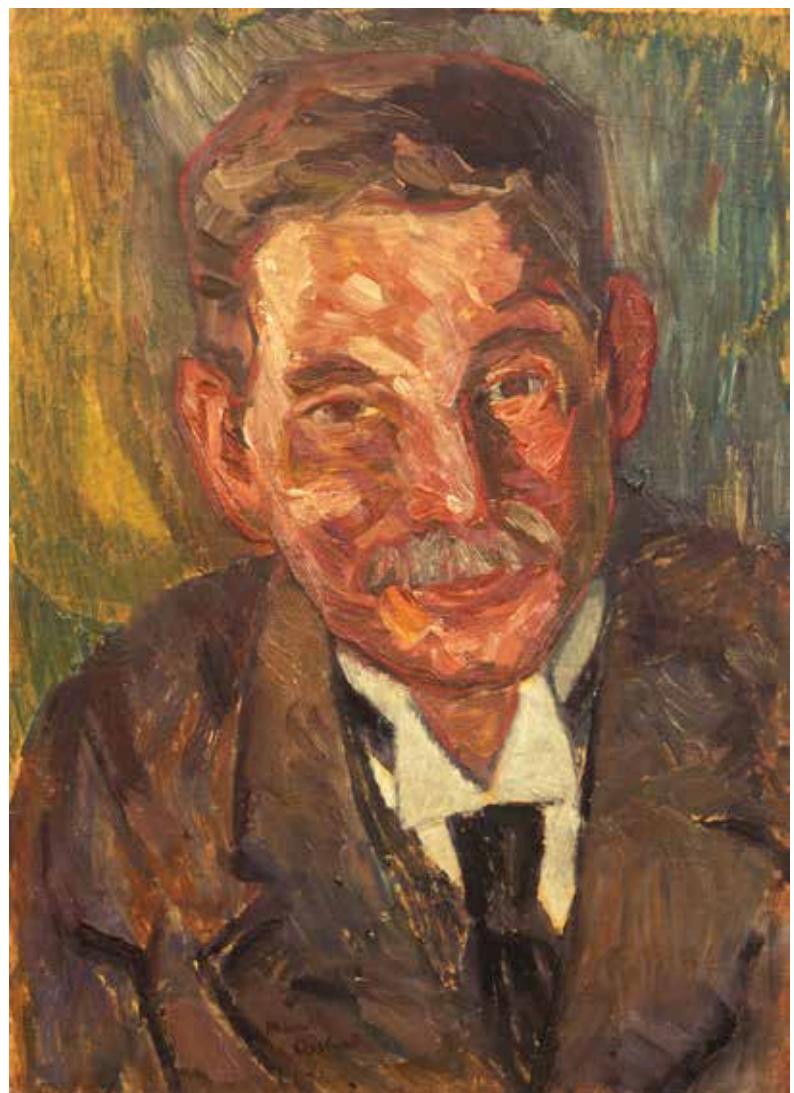
Fig. 37



Gunnar Romdahl, svensk 1907–1975, *Porträtt av Axel L. Romdahl*, 1940, olja på duk, 60 x 50 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Gunnel Romdahl 2003, GKM 2604, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Gunnar Romdahl, Swedish 1907–75, *Portrait of Axel L. Romdahl*, 1940, oil on canvas, 60 x 50 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from Gunnel Romdahl 2003, GKM 2604, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Fig. 38



Helmer Osslund, svensk 1866–1938, *Porträtt av Axel Romdahl*, 1923, olja på duk, 47 x 34,5 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Henry Avar 2006, GKM 2687, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Helmer Osslund, Swedish 1866–1938, *Portrait of Axel Romdahl*, 1923, oil on canvas, 47 x 34,5 cm, Gothenburg Museum of Art, gift of Henry Avar 2006, GKM 2687, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

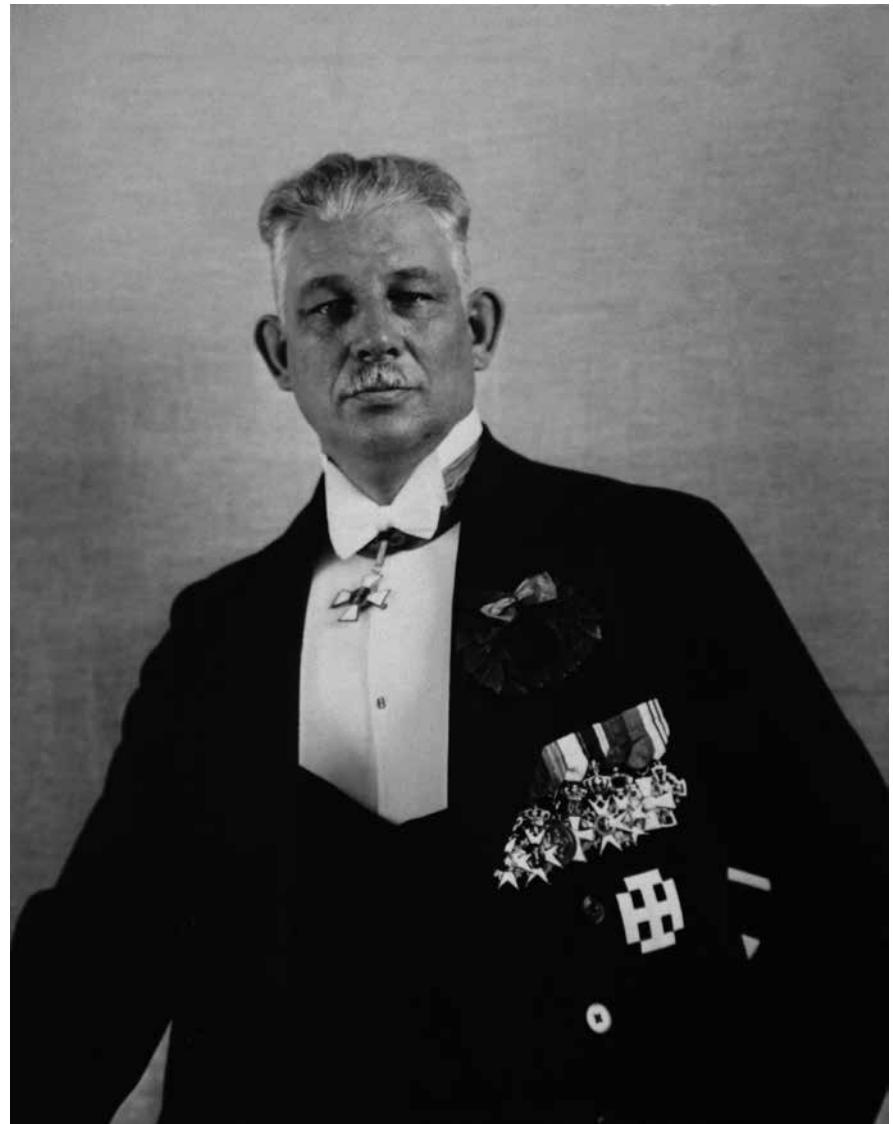
Fig. 39



Axel L. Romdahl med hunden *Tipp*, FOTO: OKÄND, Göteborgs universitetsbibliotek, Romdahlska familjepapperen H112.

Axel L. Romdahl with the dog *Tipp*, PHOTO: UNKNOWN, Gothenburg University Library, Romdahlska familjepapperen H112.

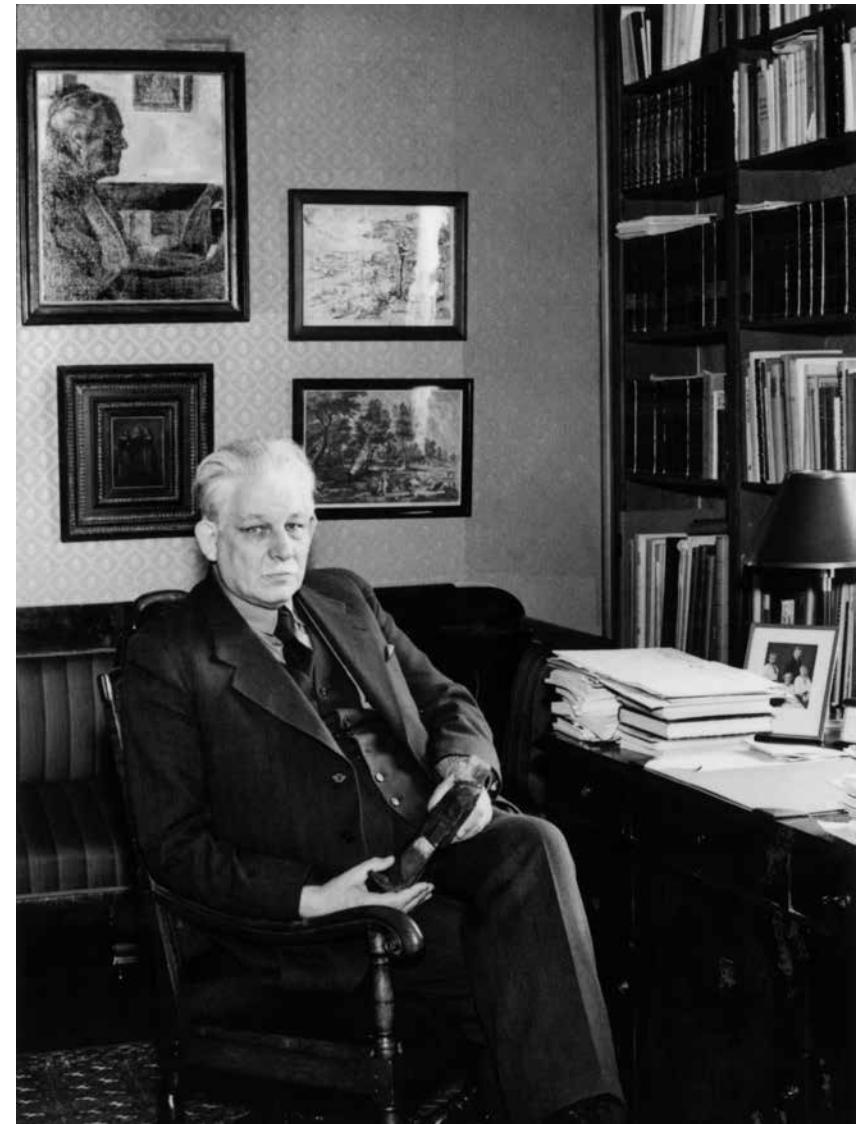
Fig. 40



Axel L. Romdahl, FOTO: OKÄND, Göteborgs universitetsbibliotek, Romdahlska familjepappern H112.

Axel L. Romdahl, PHOTO: UNKNOWN, Gothenburg University Library, Romdahlska familjepappern H112.

Fig. 41



Axel L. Romdahl vid sitt skrivbord, FOTO: OKÄND, Göteborgs universitetsbibliotek, Romdahlska familjepappern H112.

Axel L. Romdahl at his desk, PHOTO: UNKNOWN, Gothenburg University Library, Romdahlska familjepappern H112.

Fig. 42



Ivar Arosenius, svensk 1878–1909, *Flickan och ljuset*, 1907, tempera på duk, 54,5 x 40 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1909, WL 4, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Ivar Arosenius, Swedish 1878–1909, *The Girl and the Candle*, 1907, tempera on canvas, 54.5 x 40 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1909, WL 4, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Fig. 43



Axel Petersson Döderhultarn, svensk 1868–1925, *Auktionen*, trä, höjd 30 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Axel Jonsson 1916, Sk 248, FOTO: KALLE SANNER.

Axel Petersson Döderhultarn, Swedish 1868–1925, *The Auction*, wood, height 30 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from Axel Jonsson 1916, Sk 248, PHOTO: KALLE SANNER.

DET LEVANDE OCH ÄKTA

AXEL L. ROMDAHL SOM KONSTHISTORIKER

Axel Ludvig Romdahls (1880–1951) namn är intimt förknippat med Göteborgs konstmuseum där han verkade som intendent under drygt fyrtio år. Romdahl var i hög grad skapare av detta museum då han utvecklade museiverksamheten och genom nära kontakt med mecenater byggde en framstående samling av både äldre och modern konst. Han var därutöver drivande i att få till stånd en egen byggnad för konstsamlingen, tidigare en underavdelning till Göteborgs Museum i Ostindiska huset (nuvarande Göteborgs stadsmuseum). Romdahl var också konsthallsintendent, ledamot i diverse styrelser i konstlivet, professor i konsthistoria, konstkritiker, författare och hemvärnsman.¹

Trots Romdahls långa verksamhet som museiman och omfattande produktion av konsthistoriska artiklar och böcker har hans insats inte blivit föremål för några djupare studier. Det mest relevanta i sammanhanget är en biografi författad av Björn Fredlund i *Svenskt Biografiskt Lexikon*.² Därutöver finns några nekrologer, varav Carl Nordenfalks i *Svenska museer* bör nämnas.³ Såväl Fredlund som Nordenfalk lyfter fram bredden och ymnigheten i Romdahls verksamhet. Jeff Werner och Stina Hagelqvist har studerat Romdahls insatser på specifika områden, installationen av samlingen respektive tillkomsten av den nya museibyggnaden. Där betonas hans betydelse för museet vid Götaplatsen.⁴

THE LIVELY AND AUTHENTIC

AXEL L. ROMDAHL AS ART HISTORIAN

The name Axel Ludvig Romdahl (1880–1951) is intimately tied to the Gothenburg Museum of Art, where he was curator for over four decades. It is fair to say that Romdahl practically created the museum, considering its development under his leadership, not least thanks to his close collaborations with donors, which made it possible to assemble an outstanding collection of both historical and modern art. Furthermore, he played a decisive role in the housing of the art collection in a building of its own; previously it had been a subdivision of the Gothenburg Museum, located in the East India Company building (the present-day Museum of Gothenburg). A man of many talents, Romdahl's functions included, among others, curator at Konsthallen (the Gothenburg Art Gallery), member of various cultural boards, professor of art history, art critic, author and Home Guardsman.¹

Despite Romdahl's long-standing achievements as a museum man and his prodigious production of art history articles and books, his contribution has not yet been the object of an in-depth study. The most relevant work is a biographical article in *Svenskt Biografiskt Lexikon* by Björn Fredlund.² In addition, there are a few obituaries, of which the one written by Carl Nordenfalk in *Svenska museer* is particularly noteworthy.³ Both Fredlund and Nordenfalk emphasize the scope and abundance of Romdahl's activities. Jeff Werner and Stina Hagelqvist have studied Romdahl's contributions in specific areas, the former in regard to the way the collection was installed, and the latter concerning the origins of the new museum building. They both stress his importance for the museum at Götaplatsen.⁴

Romdahl är själv den som skrivit mest uttömmande om sitt liv i det tredelade memoarverket *Som jag minns det* (1941, 1943, 1951).⁵ Platser, traditioner, karaktärer och bekantskaper beskrivs detaljerat och inlevelsefullt. Här ges levande inblickar i studieåren i Uppsala och Berlin, konstmuseets tillkomst vid Götaplatsen och kontakten med donatorer och konstnärer, men självbiografin lämnar ändå många frågor obesvarade. Den som vill veta hur Romdahl formades som konsthistoriker och förstå hans ställningstaganden i estetiska frågor får läsa mellan raderna. I hans konsthistoriska arbeten återkommer likväld vissa intresseområden och omdömen.

I den här texten undersöker jag Romdahls gärning som konsthistoriker med fokus på ett urval av hans egna texter. Framför allt analyseras Romdahls konstuppfattning med tonvikt på den svenska konsten under 1800- och 1900-talet och hans roll i kanonformationer. Hur formades han som konsthistoriker? Vilka idéer och teorier utgjorde grunden för hans arbete? Vilka ämnesområden behandlar han och i vilka sammanhang? Hur värderar han olika epoker, stilriktnings och konstnärskap? Romdahls engagemang för konsthistoria och konstbildning kom till uttryck i olika verksamheter. Hur förhåller sig hans roll som konsthistoriker till hans roll som museiman? Dessa frågor undersöks med det övergripande syftet att diskutera Romdahls syn på och betydelse för svensk konsthistorisk kanon.

Konsthistoriska framställningar av den typ som Romdahl författat otaliga av – monografier, artiklar, vägledningar och samlingspresentationer – kan ha en bedräglig air av objektivitet. I själva verket bygger de på urval och perspektiv motiverade av olika ställningstaganden och utgångspunkter. Det är dessa jag här vill försöka få syn på för att med utgångspunkt i sådana iakttagelser diskutera Romdahls betydelse för kanonformationer. Vilken uppfattning hade Romdahl om kanon och i vilken utsträckning bidrog han till att forma en svensk konsthistorisk kanon?

En hypotes är att tiden i Berlin var avgörande för hur Romdahl formades som museiman och konsthistoriker, och att dessa båda roller i hög grad befruktade varandra, samt att Romdahls omdöme om samtidens konstnärliga uttryck formulerades med utgångspunkt i hans stora förankring i den klassiska västerländska konsthistorien. Detta kan också antasfärga hans uppfattning om kanon.

Romdahl himself is the author of the most comprehensive account of his life: the three-part memoir *Som jag minns det* (As I Remember It, 1941, 1943, 1951).⁵ With feeling, he describes places, traditions, characters and acquaintances. While he provides many vivid glimpses of his study years in Uppsala and Berlin, the beginnings of the art museum at Götaplatsen, and his contacts with donors and artists, many questions remain unanswered. The reader who seeks to understand what shaped Romdahl as an art historian and his aesthetic positions is forced to read between the lines. However, in his works on art history, he comes back to certain areas of interest and judgments time after time.

In this article, I investigate Romdahl's achievements as an art historian, focussing on a selection of his own texts. First and foremost, I analyse Romdahl's view on art, with an emphasis on Swedish art during the nineteenth and twentieth centuries, as well as his role in canon formations. What shaped him as an art historian? Which ideas and theories are fundamental to his work? What subjects did he treat and in which contexts? How does he value different epochs, styles and artists? Romdahl's commitment to art history and his knowledge of art was expressed in a number of activities. What is the relationship between his dual roles as art historian and museum man? These questions are explored with the overarching goal of discussing Romdahl's perception of the canon in Swedish art history, and his own impact on it.

Art history texts such as monographies, articles, guides and presentations of collections – the type of which Romdahl penned countless examples – can have a deceptive aura of objectivity. In actual fact, they are based on choices and perspectives that are motivated by distinctly diverse positions and starting points. Here, the goal is to put them under scrutiny and, based on these observations, discuss Romdahl's importance for canon formations. What was Romdahl's conception of the canon and how much did he in fact contribute to shaping the canon in Swedish art history?

One hypothesis is that the time Romdahl spent in Berlin was crucial in forming him as a museum man and art historian; that these two roles greatly benefited each other, and that Romdahl articulated his judgments on the artistic expressions of his age based on his deep rootedness in classical Western art history. This, we can assume, also affected his perception of the canon.

Axel Romdahl föddes i Linköping 1880 men släkten härstammar från Roma socken på Gotland, varifrån den tagit sitt namn. Fadern var rektorn fil.dr Per Axel Cyrus Romdahl, modern Clara Adolfina Teresia Brogren. Axel Romdahl gifte sig i Stockholm 1906 med Gudrun Biller (1881–1961). Makarna fick fyra barn.⁶ Axel Romdahl avled i Örgryte 1951.⁷

Den humanistiska bildning Romdahl tillägnat sig vid läroverket i Linköping fördjupades och vidgades när han som nybakad student kom till Uppsala. Han läste estetik med litteratur- och konsthistoria för Henrik Schück och konsthistoria för August Hahr.⁸ Kurslitteraturen utgjordes först och främst av Anton Springer's *Handbuch der Kunstgeschichte*.⁹ En rik samling med svartvita fotografiska reproduktioner blev föremål för detaljerade studier men väckte också längtan efter att få se verken i original ute i Europa. Med Johnny Roosval kom efterlängtade fältstudier som Romdahl följde upp med egna resor.

Romdahl studerade teoretisk filosofi för Frans von Scheele och praktisk filosofi för Axel Hägerström. Vid sekelskiftet tog han en fil.kand i historia, estetik och teoretisk filosofi. Den följdes av en licentiat i estetik med litteratur- och konsthistoria som huvudämnen 1902. För fortsatta studier i konsthistoria följde den unge studenten Roosvals exempel och reste till Berlin våren samma år, för att återvända på hösten.¹⁰ I Berlin bjöds både rikare undervisning och tillgång till äldre mästerverk.¹¹ Berlintiden blev avgörande för Romdahls utveckling och inriktning mot museikunskap.

I Berlin skrev Romdahl in sig för Wilamowitz von Möllendorffs föreläsningar i antikens historia. I konsthistoria följde han Heinrich Wölfflin och Adolph Goldschmidt, vilka Romdahl beskriver som varandras motpoler.¹² Schweizaren Wölfflin, berömd för sin *Die klassische Kunst*, karakteriseras Romdahl som andlig arvtagare till den schweiziske konst- och kulturhistorikern Jacob Burchardt.¹³ Wölfflin föreläste i ett stort auditorium med ljusbilder från kopparstick – han avskydde fotografiska reproduktioner, vilka han uppfattade som döda och mekaniska. Goldschmidt var medeltidsexpert och stod, till skillnad från Wölfflin, nära Bode och museikretsarna.¹⁴

LIFE AND CAREER

Although Axel Romdahl was born in Linköping in 1880, his family stems from the parish of Roma on the island of Gotland, from which it took the name Romdahl. Romdahl's father was Per Axel Cyrus Romdahl, headmaster and Ph.D.; his mother was Clara Adolfina Teresia Brogren. Axel Romdahl married Gudrun Biller (1881–1961) in Stockholm in 1906. The couple had four children.⁶ Axel Romdahl passed away in Örgryte in 1951.⁷

The humanist education that Romdahl received at secondary school in Linköping no doubt became both broader and deeper when he arrived in Uppsala as a newly-fledged high-school graduate. He studied aesthetics with literature and art history under Henrik Schück, and art history under August Hahr.⁸ The major title in the course literature was Anton Springer's *Handbuch der Kunstgeschichte*.⁹ A rich collection of black and white photo reproductions became the object of detailed study, but also sparked a longing to see the original works down on the continent. Under Johnny Roosval, the longed-for field studies began, which Romdahl followed up with travels of his own.

Romdahl studied theoretical philosophy under Frans von Scheele and practical philosophy under Axel Hägerström. At the turn of the century 1900, he took a bachelor's degree in history, aesthetics and theoretical philosophy, followed by a licentiate degree in literature and art history in 1902. To pursue further studies in art history, the young student followed Roosval's example and travelled to Berlin in the spring of the same year, to return in autumn.¹⁰ Berlin provided both more rewarding teaching and access to older masterpieces.¹¹ The Berlin experience was essential for Romdahl's development and his choice to move towards museum work.

In Berlin, Romdahl signed up for Wilamowitz von Möllendorff's lectures on the history of antiquity. In art history, he was a disciple of both Heinrich Wölfflin and Adolph Goldschmidt, whom Romdahl describes as each other's opposites.¹² He characterized the Swiss Wölfflin, famous for his *Die klassische Kunst*, as the spiritual heir of the Swiss historian of art and culture Jacob Burchardt.¹³ Wölfflin lectured in a large auditorium with the aid of light images of engravings – he abhorred photo reproductions, which he considered dead and mechanical. Goldschmidt was a

1903 genomförde Romdahl en studieresä inför sin doktorsavhandling om Pieter Bruegel d.ä. Den tidigare litteraturen om konstnären omfattade endast en bok av François Émile Michel, några artiklar av Henri Hymans samt Karel van Manders med konstnärens levnadstid mer närliggande biografiska skildring. Romdahl besökte på nytt Berlin där han träffade sin lärare Goldschmidt, reste sedan vidare till Dresden, Prag, Wien, München och Bryssel där han mötte Hymans, samt slutligen till Haag.¹⁵ Han skrev klart avhandlingen *Pieter Brueghel der ältare und sein Kunstschaffen* och disputerade i Uppsala 1905 vid 25 års ålder.

Efter insatser i Stockholm vid Nationalmuseum, där han renсade ut dubbletter ur grafiksamlingen, och Nordiska museet, där han ordnade samlingar, tillträddes Romdahl 1906 tjänsten som intendent för Konstavdelningen på Göteborgs Museum. I Göteborg blev han snart medarbetare vid *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*.¹⁶ Romdahl anlitades även som föreläsare vid Slöjdföreningens skola. I tjänsten som intendent för Konstavdelningen ingick att ta hand om undervisning i konsthistoria vid Göteborgs högskola, där han utnämndes till docent. Till en början skedde undervisningen i högskolan, senare i museets bibliotek. 1920 befordrades Romdahl till professor.

Romdahl var utställningskommissarie för en nordisk utställning som visades under Jubileumsutställningen i Göteborg 1923 i det nyuppförda konstmuseet och den likaledes nybyggda Konsthallen vid Götaplatsen. Vidare var han djupt engagerad i tillkomsten av konstmuseet vid Götaplatsen och inredningen av detsamma.¹⁷ Samlingarna, inklusive Fürstenbergska galleriet, installerades där efter Jubileumsutställningen och museet invigdes den 14 mars 1925 i närvaro av prins Eugen. Romdahl stannade som intendent för Konstavdelningen/Göteborgs konstmuseum till juni 1947, då han avgick med pension.¹⁸

Romdahl satt också i Göteborgs Konstförenings styrelse från 1911 till 1951 och var dess ordförande under året 1934. (Konstföreningen drev Konsthallen vid Götaplatsen från dess uppförande 1923 till 1966, då driften togs över av konstmuseet.) Romdahl var även konstföreningens intendent 1922–1929, det vill säga under Konsthallens första verksamhetstid, under vilken bland annat ett flertal utställningar med svenska modernister visades.¹⁹ Under hela sin tid som museiintendent var Romdahl styrelsemmedlem av Göteborgs musei rit- och målarskola (som senare bytte namn till Valands konst-

medieval expert, and was close to Wilhelm Bode and the museum circles, in contrast to Wölfflin.¹⁴

In 1903, Romdahl made a field trip in preparation for his doctoral thesis on Pieter Brueghel the Elder. The extant literature on the artist amounted to a single book by François Émile Michel, a few articles by Henri Hymans, and Karel van Mander's more contemporary biographical account. Romdahl again visited Berlin, where he met his teacher Goldschmidt, and travelled onward to Dresden, Prague, Vienna, Munich and Brussels, where he met Hymans, and finally to The Hague.¹⁵ He finished his doctoral thesis *Pieter Brueghel der ältare und sein Kunstschaffen* and defended it in Uppsala in 1905, at the age of 25.

After working in Stockholm at the National Museum, where he sorted out duplicates in the collection of prints, and the Nordic Museum, where he organized various collections, Romdahl in 1906 took on the post of curator of the Art Department at the Gothenburg Museum. In Gothenburg, he soon became a regular contributor in the daily newspaper *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*.¹⁶ Romdahl was also employed as a lecturer at the craft school Slöjdföreningens skola (the Craft Association's School). Along with the post at the Art Department went the responsibility for teaching art history at the University of Gothenburg, where he was made a Reader. Initially, teaching took place in the university, later in the museum's library. In 1920, Romdahl was promoted to professor.

Romdahl was the commissioner of the Nordic exhibition, which was part of the Jubilee exhibition, held in Gothenburg in 1923 in two newly-built art institutions at Götaplatsen: the Gothenburg Museum of Art and Konsthallen. Furthermore, he was deeply involved in the shaping of the Gothenburg Museum of Art and its décor.¹⁷ Its collections, including the Fürstenberg Gallery, were installed there after the Jubilee exhibition, and the museum was inaugurated on 14 March 1925, in the presence of Prince Eugen. Romdahl held the post as curator of the Art Department/Gothenburg Museum of Art until June 1947, when he retired.¹⁸

From 1911 to 1951, Romdahl was also a board member of the Gothenburg Art Association, and was its chairman in 1934. (The Art Association administered Konsthallen at Götaplatsen from the year it was built, 1923, until 1966, when the Gothenburg Museum of Art took over the management.) Romdahl was also the curator of the Art Association between 1922 and 1929, Konsthallen's first active years, in which it produced a number of exhibitions featuring Swedish modernists, among other activities.¹⁹ For

skola) och ordförande där mellan 1910 och 1947. Han medverkade därutöver i en rad andra styrelser och nämnder, däribland Charles Felix Lindbergs donationsfond och Röhsska konstslöjdmuseets styrelse. På detta sätt hade Romdahl inflytande i stadens samliga viktiga konstinrättningsar.

Fil.dr Alfred Westholm beskriver sin föregångare i årstrycket i samband med pensioneringen:

Den 30 juni avgick professor AXEL L. ROMDAHL som intendent efter 42 år som ledare för Göteborgs Konstmuseum. Under denna tid har museet genomgått en utveckling som ingen kunde ana vid hans tillträde 1906. Museets samlingar ha byggts ut på ett sätt som väl saknar motstycke i vårt lands museala historia, något som kunnat ske icke minst på grund av att prof. Romdahl stått som den centrala personligheten i stadens konstliv och som sådan förstått att samla och för museets bästa utnyttja olika intressen, som funnits i vårt samhälle för konstens olika sidor. Hans mångsidighet, stora lärdom och starka personlighet, hans förutseende och känsla för vad som varit väsentligt har varit avgörande faktorer för museets utveckling till en inom Norden enastående och inom museala kretsar över hela världen berömd institution.²⁰

Dessa lovord utgör knappast någon överdrift. Kunnande i kombination med förlagenhet, social begåvning och gynnsamma förutsättningar gjorde det möjligt att bygga upp museet på det sätt som Romdahl lyckades göra. Romdahls handlingskraft och omfångsrika produktion fängas i mottot på den av Bror Hjorth 1940 utformade medaljen till Axel Romdahl: "Opulento cornu" (frikostigt horn).²¹

I kraft av sin position, sina kontakter och sin rörlighet blev Romdahl snart det göteborgska konstlivets centralgestalt. Romdahl hade också nära kontakt med många konstnärer som Carl Larsson, Carl Milles, Edvard Munch, Karl Nordström, Henrik Sørensen och Carl Wilhelmson, vilket underlättade arbetet. Även om Göteborg blev Romdahls fasta punkt hade han ett stort kontaktnät i Norden och på kontinenten och han besökte även USA.²²

Medlen från det offentliga var knappa och räckte nätt och jämnt till intendentens lön och drift av museet. Inköpsmedel fick sökas på annat håll. Det fanns visserligen tidigare donationer att tillgå, framför allt Dahlgrenska fonden. Men det var främst genom nära kontakter med konstsamlare och donatorer, däribland Werner Lundqvist, Conrad Pineus och Gustaf Werner, som Romdahl lyckades skapa en samling av internationell klass.

as long as he was a museum curator, Romdahl was also a board member of Göteborgs musei rit- och målarskola (the Gothenburg Museum School for Drawing and Painting), which later changed its name to Valand Art School, now Valand Academy) and was its chairman between 1910 and 1947. In addition, he was a member of a number of other boards and committees, for instance Charles Felix Lindberg's Donation Fund, and the board of the Röhsska Museum of Design and Craft. This meant that Romdahl had an influence on all of the city's important art institutions.

Alfred Westholm, Ph.D., describes his predecessor in the museum's annual report, on the occasion of the latter's retirement:

On 30 June Professor AXEL L. ROMDAHL retired from his post as curator, after 42 years as the head of the Gothenburg Museum of Art. During this time, the museum has seen a development that no one could have imagined when he was appointed to the post in 1906. The museum's collections have expanded to an extent that is unprecedented in the country's museum history, something which has been possible not least due to the fact that prof. Romdahl has been the central figure in the city's art scene, and in this capacity has had the good sense to cultivate various societal interests in different aspects of art, and make the best possible use of them for the museum's purposes. His versatility, great erudition and strong personality, his foresight and feeling for the essential, have been crucial factors in the museum's development into an institution which is outstanding in a Nordic perspective, and internationally renowned in museum circles.²⁰

FIG. 29

FIG. 32

These words of praise are hardly an exaggeration. Knowledge, combined with audacity, social skills and fortunate circumstances made it possible for Romdahl to build up the museum in the way he did. His drive and prodigious production are captured in the motto of Axel Romdahl's medallion,

designed by Bror Hjorth in 1940, 'Opulento cornu' (opulent horn).²¹

On the strength of his position, his contacts and his versatility, Romdahl soon became the kingpin of the art scene in Gothenburg. He stood in close contact with artists such as Carl Larsson, Carl Milles, Edvard Munch, Karl Nordström, Henrik Sørensen and Carl Wilhelmson, which probably made his job easier. Even if Gothenburg was Romdahl's base, he had a broad network of contacts in Scandinavia and on the continent, and he also visited the USA.²²

The funds from the public sector were meagre, and only barely sufficed for the curator's salary and the administration of the museum. Funds

Romdahl var aktiv i sällskapslivet och knöt viktiga band i stadens inflytelserika elit, bland annat som president i Rotary. Han ingick i ett brödraskap i Örgryte tillsammans med skeppsredaren och konstsamlaren Werner Lundqvist liksom diktaren och målaren Ole Kruse. Bröderna skrev krönikor över sina sammankomster och drömde om medeltiden. Ett särskilt brödrarum inrättades i museet med donationer av Lundqvist, med konstnärliga bidrag av konstnärerna i kretsen runt Ivar Arosenius, några verk från medeltid och tidig renässans samt Kruses stora målning *Livets träd* i fonden. Brödrarummet var en del av Werner Lundqvists samling – en särskild del i museet som även innehållade en samling fransk konst och svenska 1700-tal.²³

Vid sidan av Lundqvist framstår Gustaf Werner som en särskilt betydelsefull givare, som medverkade till att viktiga verk av Rembrandt, Rubens, Monet och Cézanne, renässans- och barockmåleri med mera förvärvades till museet.²⁴

Under Romdahls verksamhetstid blomstrade mecenats- och donationskulturen för att därefter minska i omfattning och efter andra världskriget ersättas av offentlig finansiering, vilken dock aldrig kunde tävla med mecenatskulturen i storstilade förvärv.²⁵ De offentliga museerna behöver också privatsamlarna som vägvisare, ansåg Romdahl.²⁶ De privata samlarna har större frihet att bygga upp en samling utifrån intresse och engagemang, och behöver inte ta samma hänsyn till andra omständigheter som ett museum.

En förutsättning för Romdahls långsiktiga arbete var att han, trots andra anbud, stannade vid sin post och på så sätt hade tid att odla dessa kontakter, något Romdahl berör i sin självbiografi.²⁷ Därmed kom han i hög grad att förknippas med Göteborgs konstmuseum och dess samlingar – vilket även gäller hans gärning som konsthistoriker.

KONSTHISTORIKERN ROMDAHL

Som konsthistoriker var Romdahl inte någon renodlad specialist utan en mångsysslare med bred bildning, förankrad i den europeiska konstraditionen. Katalogen över hans publicerade verk omfattar

for acquisitions had to be procured from other sources. Admittedly, there were earlier donations that could be used, especially the Dahlgren's Trust Fund. Yet it was chiefly through his close contacts with art collectors and donors, among them Werner Lundqvist, Conrad Pineus and Gustaf Werner, that Romdahl was able to assemble a collection of international standard.

Romdahl was active socially, and created important connections to members of the city's influential elite, for instance in his role as president of Rotary. He belonged to a brotherhood in Örgryte, along with the shipping magnate Werner Lundqvist, and the poet and painter Ole Kruse. The brothers wrote chronicles about their meetings and dreamt of medieval times. A room devoted to the brotherhood was established in the museum, with donations by Lundqvist, artistic contributions by artists in the circle around Ivar Arosenius, a few medieval and early renaissance works, and Kruse's large format painting *The Tree of Life* as a backdrop. The brotherhood room was a part of Werner Lundqvist's collection – a specific section of the museum that also included a collection of French and Swedish eighteenth-century art.²³

Apart from Lundqvist, one must mention Gustaf Werner among the particularly significant donors. Thanks to his contributions, the museum was able to acquire important works by Rembrandt, Rubens, Monet and Cézanne, and paintings from the renaissance and baroque periods, among other works.²⁴

Over the course of Romdahl's era, the culture of patronage and major art donations at first flourished, only to subsequently diminish in scale; after the Second World War, public funding took its place, although this form of financing could never compete with the grand acquisitions of the donor culture.²⁵ The public museums needed private collectors to guide them, according to Romdahl.²⁶ Private collectors could assemble their collections with greater freedom, based on their interests and passions, and were not limited by the same constraints as museums.

A fundamental prerequisite for Romdahl's long-term ambitions was the fact that he, despite other offers, stayed at his post, and thus had time to develop his many contacts, something that Romdahl touches on in his autobiography.²⁷ For this reason too, the man himself and his work as an art historian became strongly associated with the Gothenburg Museum of Art and its collections.

över tusen poster.²⁸ Flertalet av dessa arbeten är kortare texter, ofta med en populärvetenskaplig ansats och inte sällan med koppling till museiarbetet.

I teoretiskt och metodiskt avseende påverkades Romdahl av sin lärare, inte minst Heinrich Wölfflins föreläsningar och perspektiv kring stilhistoria. Från Wölfflin hämtade han en komparativ arbetsmetod, där stilistiska skillnader synliggörs när verk ställs bredvid varandra. Stilbegreppet tolkades på ett djupare plan som uttryck för en inre, nödvändig utveckling. Ytterligare en strömning som påverkade Romdahl var socialestetiken. Fredlund skriver:

R var inspirerad av socialestetikens idéer om konstförmedlingens betydelse och betraktade popularisering i tal och skrift som ett centralt område för sin verksamhet. Från första början arbetade han aktivt med föredrag och visningar och strävade efter att göra de fasta samlingarna mer tillgängliga. Han prövade att etablera en dialog mellan konstverken genom fortlöpande omgrupperingar.²⁹

Romdahl förenade olika roller som museiman, konsthistoriker och pedagog – ofta fick de befrukta varandra. Många texter är tillkomna i anslutning till museiarbetet och publicerade i kataloger, vägledningar eller årstryck. Romdahl fick saker gjorda i ett rasande tempo och lätt sina olika verksamhetsområden befrukta varandra. Undervisningen vid högskolan drog nytta av den konsthistoriska samling han byggt upp vid museet, och hans gärning som museiman främjades av erfarenheter gjorda som student i Berlin, från studieresor och vetenskapliga arbeten.

Någon teoribyggar var Romdahl inte, konstaterar Fredlund: "Hans skriftliga produktion uppvisar däremot en kombination av närmast encyklopediska kunskaper och stor närhet till konstverket. Hans tolkningar är baserade på nyanserad iakttagelse och allmänmänsklig erfarenhet."³⁰ Det är en iakttagelse som bekräftas av min egen läsning.

Som konsthistoriker hade Romdahl ett visst internationellt renommé, påtalar Nordenfalk: "Han var en internationellt uppmärksammad expert på stormästare som Giotto och Breughel [sic.], han talade med djup förtrogenhet om våra främsta gotiska katedraler, om Lübeckerbibelns illustrationer, om Sergel, Wilhelmson, Arosenius och Sandels."³¹ Ämnesbredden var mycket stor men ofta står den stora europeiska konstraditionen från renässansen och framåt i fokus.

As an art historian, Romdahl was not an exclusive specialist; rather, he was a jack of all trades with a broad education firmly rooted in the European art tradition. The catalogue of his published works comprises over a thousand entries.²⁸ The majority of them are shorter texts, often with a tone approaching popular science, and not seldom connected to the ongoing work at the museum.

In terms of theory and methodology, Romdahl was influenced by his teachers, not least Heinrich Wölfflin and his lectures and views on the history of style. Romdahl's comparative work method, in which stylistic differences became apparent when different works are compared to each other, was clearly derived from Wölfflin. The idea of style was interpreted at a deeper level as the expression of an absolutely necessary inner development. Another movement that influenced Romdahl was social aesthetics. As Fredlund writes:

R was inspired by the ideas of social aesthetics concerning the importance of the mediation of art, and considered both oral and written popularization as a central focus in his work. From the beginning, he worked actively with lectures and guided tours, with the goal of making the permanent collections more accessible. He sought to establish a dialogue between the artworks by continuously regrouping them.²⁹

Romdahl combined many different roles; those of museum man, art historian and art educator – often they were mutually fruitful. Many texts were written to accompany current projects at the museum and were published in catalogues, guides or annual reports. Romdahl worked at great pace, was effective in getting things done, and utilized his various fields of activity to the advantage of all. His teaching at the university benefited from the collection that he had assembled at the museum, and his work as a museum man drew on his experiences as a student in Berlin, and from his field studies and scientific output.

Fredlund recognizes that Romdahl by no means was a theoretician. 'His written production, however, demonstrates a combination of practically encyclopaedic knowledge and an ability to get close to the work of art. His interpretations are based on nuanced observation and universal

Stilistiskt kan Romdahls texter liknas vid lärda föreläsningar där han i långa meningar lägger ut texten om olika ämnen. Med väl valda ord resonerar han med läsaren. Inbäddat i denna formuleringskonst finns såväl kunskaper som ställningstagande.

Med nedslag i ett antal texter vill jag försöka karakterisera Romdahls ämnesval, stil och omdömen. Framställningen är indelad i några olika teman. I ett avslutande avsnitt för jag ett mer övergripande resonemang om Romdahl som konsthistoriker, hans konstsyn och betydelse för svensk konsthistorisk kanon.

Som konsthistoriker ger sig Romdahl i kast med de stora monumenten. Han håller sig i stora drag inom en västeuropeisk kanon, där den nordiska konsten utgör en egen avdelning. Det ska dock sägas att denna kanon i inledningen av hans karriär ännu inte var så väl utforskad. Här fanns insatser att göra.

Redan i doktorsavhandlingen om Pieter Bruegel d.ä. (1905) framträder några av Romdahls karakterdrag som konsthistoriker: förankringen i europeisk renässans och barock samt stilanalysen.³² Den sistnämnda inbegriper iakttagandet av helhet och detaljer, återkommande motiv och stildrag, förändringar över tid och likheter mellan verk men också influenser. Långt senare återvände Romdahl till konstnärskapet i en bok på svenska.³³

I förordet till en av sina textsamlingar skriver Romdahl att metoderna växlar mellan essäerna, men om det finns något gemensamt så är det ”strävan att se konst och liv i deras sammanhang”.³⁴ Betoningen av sammanhangets betydelse för konstförståelse lyser igenom i såväl Romdahls konsthistoriska texter som hans museiarbete, att se verken i deras rätta sammanhang och att i museet skapa ett meningskapande hem för dem, utan att ge avkall på konstverkets integritet som i första hand estetiskt objekt.

Om läsaren undrar över bredden, så svarar Romdahl med att hävda ”att det varit till gagn för min konsthistoriska bildning att ha fått känna mig för inom skilda epoker och träda i direkt förhållande till deras problem”.³⁵ Genom museibanan blev detta möjligt, vilket i gengäld också gav Romdahl en vidare referensram för att bedöma enskildheter. I jämförelsen framträder stildrag tydligare.

human experience.³⁰ This is an assessment that is verified in my own reading of Romdahl's works.

Nordenfalk points out that Romdahl had a certain international reputation as an art historian: ‘He was an internationally acclaimed expert on great masters such as Giotto and Breughel [sic.], he spoke with great familiarity of our foremost Gothic cathedrals, the illustrations in the Lübeck Bible, Sergel, Wilhelmson, Arosenius and Sandels.’³¹ His subject knowledge was broad, but the focus was often on the great European tradition, from the renaissance and onward.

In terms of style, Romdahl's texts resemble learned lectures, with long sentences that elaborate various subjects. He reasons with the reader, using well-chosen words. Embedded in his masterful phraseology are both knowledge and judgments.

Diving into a number of texts, I will attempt to characterize Romdahl's choices of subjects, his style and the judgments he passes. This part of the article is organized in several different themes. In a concluding passage, I present arguments from a more overall perspective on Romdahl as an art historian, his view on art, and his importance for the canon in Swedish art history.

As an art historian, Romdahl tackled the great monuments. Broadly speaking, he did not stray from the Western European canon, in which Nordic art constitutes its own subsection. However, it must be noted that the canon was not well studied at the time he started his career. Much remained to be done.

FIG. 31 Even in his doctoral thesis on Pieter Brueghel the Elder (1905), some of Romdahl's distinguishing characteristics as an art historian are evident: his rootedness in European renaissance and baroque, and the analysis of style.³² The latter includes the observation of the detail and the whole, recurring motifs and stylistic elements, changes over time and similarities between works, but also influences. Much later, Romdahl returned to Brueghel the Elder's oeuvre in a book in Swedish.³³

In the foreword to one of his anthologies, Romdahl writes that while his methods vary between different essays, there is a common denominator; the ‘striving to see art and life in context’.³⁴ The emphasis on the importance of context in understanding art shines through in Romdahl's art history texts as well as in his work for the museum: to see the artworks in the right context, and turn the museum into a home for them in

På flera ställen analyserar Romdahl stilars utveckling och påverkan. Hans intresse begränsas inte till enskilda konstnärskap eller riktningar, han vill också se de större sammanhangen.

Disputationsåret 1905 publicerade Romdahl en studie av påverkan från nederländska och flamländska landskapsmotiv på 1400-talets toskanska och umbrisca måleri.³⁶ Studien bygger framför allt på bildanalys och identifiering av återkommande motiv som den breda floden (bröderna van Eyck, Rogier van der Weyden) och kullar som sluttar in mot mitten i bildens mellanplan (Rogier van der Weyden, Hans Memling), vilka dyker upp i det italienska måleriet.³⁷ Enligt Romdahl kan det inte röra sig om ett sammanträffande, här måste finnas en influens.

Doktorsavhandlingen, som även den innehöll stilanalys, fick internationell uppmärksamhet. Det genererade även en artikel från 1911 med stilanalysen som metod: "Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos".³⁸ Istället för att konsultera bristfälliga källor vill Romdahl utifrån stilanalysen diskutera attribution och datering.³⁹

Romdahl beskriver i "Konsthistoria och konstkritik. Föreläsning vid Nordiska Journalistkursen 1931" hur konsthistoriska förlopp ofta löper: "Man har genom historiska studier klart för sig att på en period av stark, med personligt innehåll mättad konst med en viss regelbundenhet följer ett skede av manierism under vilket formerna leva kvar och utvecklas på egen hand utan att vara bärare av sitt ursprungliga innehåll."⁴⁰

Romdahl ger här uttryck för en vanlig föreställning om att konststilar utvecklas i ett förlopp som representeras av den grekiska skulpturens faser (arkaisk, klassisk, hellenism) eller renässansens (quattrocento, högrenässans, manierism). Inte minst inom konsthistorieämnet kring sekelskiftet var denna av hegeliansk historiefilosofi inspirerade historiesyn vanlig.⁴¹ Stilarna uppstår i primitiv form, utvecklas under goda förhållanden till sin kulmination, varefter en utmattning uppstår och konstnärerna bryter sig ut ur stilens. Romdahl anser vidare att det är viktigt att lära känna processen bakom ett konstverks tillkomst för att kunna bedöma konstnärens insats: "Den som kunnat

a way that adds to their meaning, without sacrificing the integrity of the artwork, which is first and foremost an aesthetic object.

If the reader marvels over the width of his scope, Romdahl answers that 'it was beneficial to my training in art history that I had the opportunity to try my wings in different epochs and enter into a direct relationship with their problems'.³⁵ This was possible thanks to his career at the museum, which in return also provided Romdahl with a broader framework of reference in the study of the individual case. Using a comparative methodology, stylistic elements appear more clearly.

THE DEVELOPMENT OF STYLE

On many occasions, Romdahl analyses the development of different styles, and the influences on them. His interests are not limited to certain artists or movements; he seeks the bigger picture. The same year he defended his thesis, 1905, Romdahl also published a study on the influence of Dutch and Flemish painting on fifteenth-century painting in Tuscany and Umbria.³⁶ The study is based chiefly on the analysis of paintings and the identification of recurring motifs, such as the broad river (the van Eyck brothers, Rogier van der Weyden), and hills that lean toward the centre of the image's middle ground (Rogier van der Weyden, Hans Memling), elements that also appear in Italian painting.³⁷ According to Romdahl, this cannot be a coincidence; this must be a case of influence.

His doctoral thesis, which also included analyses of style, was internationally acclaimed, as was an article published in 1911, using the method of style analysis: 'Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos'.³⁸ Instead of relying on inadequate source material, Romdahl discusses attribution and dating based on the analysis of style.³⁹

In 'Konsthistoria och konstkritik: Föreläsning vid Nordiska Journalistkursen 1931' (Art History and Art Criticism: Lecturers at the Nordic Course in Journalism 1931), Romdahl describes the common progression in a given epoch in art history: 'Through historical studies we know that after a period of strong art, saturated with personal content, there follows with certain regularity a phase of mannerism, during which the

jämföra förarbeten och skisser med det färdiga resultatet har lärt sig att bedöma möjligheterna i ett utkast. En historiskt bildad konstkritiker känner det typiska utvecklingsförfloppet: ungdomsstil, mandomsstil, åldersstil.⁴² Stilutveckling sker alltså enligt Romdahl på tre nivåer: epokens, konstnärens och konstverkets. De speglar varandra i sin bana från primitiv ungdom till mognad och utklingande. Konsthistorikerns uppgift är att studera påverkan och sammanhang för att förstå stilens utveckling.

Romdahl hävdar vidare att stil inte kan inramas av århundraden och att den aldrig är ensamt rådande; det finns alltid strömningar i en annan riktning.⁴³ Konsthistorien är en abstraktion som inte låter fånga livets mångfald, även om det är målet. På ett tidstypiskt sätt ser Romdahl konstens utveckling som organisk, betingad av en inre *nödvändig* utveckling av reaktioner.

I detta synsätt kan man höra ekon av Wölfflin, som i *Konsthistoriska grundbegrepp* (1915) pekade ut stilistiska karaktärsdrag i renässans och barock, vilka följe på varandra som motreaktioner.⁴⁴ Romdahl skriver i "Barock, kontrabarock och akademism" (1937):

Den företeelse på vilken jag velat rikta uppmärksamheten är såsom det synes icke begränsad till vissa konstnärer och betingad av deras personliga utveckling, utan ett allmänt förlopp inom 1600-talets målarkonst, en kontrabarock rörelse betingad av väsentligare och djupare liggande orsaker i århundradets andliga liv.⁴⁵

Romdahl söker de underliggande strukturerna bakom enskilda manifestationer. Barock och kontrabarock blir till upplösande respektive ordnande principer, den expressiva respektive klassiska, som spelar ut mot varandra i en dialektisk rörelse, likt renässans och barock hos Wölfflin, eller senare klassicism och romantik hos Kenneth Clark.⁴⁶

KONSTIDEAL

Vad gäller sättet att nära sig konsten föreslår Romdahl en ödmjuk hållning: "Det rätta sättet att fatta ett konstverk kunna vi endast lära

formal language lives on and develops on its own terms, but no longer bears the original content.⁴⁰

Romdahl here expresses the common conception that art styles develop sequentially according to a model based on the different phases of Greek sculpture (archaic, classical, Hellenistic) or renaissance art (quattrocento, high renaissance, mannerism). This view on historical processes, inspired by Hegel's philosophy of history, was common in art history at the turn of the century 1900; it was also highly prevalent in other subjects.⁴¹ Styles arise in a primitive form, develop during beneficial circumstances towards an apex, after which exhaustion ensues and the artists break free from its constraints.

Furthermore, Romdahl considers that it is important to learn about the artwork's creative process in order to judge the effort of the artist: 'Someone who has been able to compare the finished result with preliminary studies and sketches will have learnt how to assess the possibilities in a draft. An art critic who is trained in history is familiar with the typical sequence: the styles of youth, manhood, and old age.'⁴² Thus, the development of style takes place on three levels, according to Romdahl: epoch, artist and artwork. They mirror each other in their trajectories; first comes primitive youth, then maturity and finally fading away. The task of the art historian is to study influences and context, in order to understand the development of the style. In addition, Romdahl maintains that style cannot be hedged in by the centuries and that it never reigns supreme; there are always currents that run counter to the dominant direction.⁴³ Art history is an abstraction that does not reflect the diversity of life, even if it seeks to do so. In a way typical of the time, Romdahl views the development of art as organic, determined by a sequence of reactions that is an inner *necessity*.

This standpoint echoes that of Wölfflin, who in *Principles of Art History* (1915) pointed out the characteristic stylistic elements of the renaissance and the baroque, which followed upon each other as counter-reactions.⁴⁴ In 'Barock, kontrabarock och akademism' (Baroque, Counter-Baroque and Academic Art, 1937), Romdahl writes:

As we have seen, the phenomenon that I have sought to direct our attention to is not limited to certain artists and determined by their personal development; rather, it is a general process in seventeenth-century painting, a counter-baroque movement dependent on more profound and deeper-lying causes in the spiritual life of the century.⁴⁵

oss av detta självt, genom att hejda vårt överilade omdöme, genom att göra oss ödmjuka, tomma från störande föreställningar och beredda att fyllas med nytt innehåll.”⁴⁷ Först då kan vi öppna oss och förstå verket på dess egna villkor.

Vilken konst värderar Romdahl då högst? Från historien kan man hämta ett slags kontrollmått, hävdar han, även om varje epok har sina förutsättningar.⁴⁸ I hans texter återkommer tydliga ideal om självständighet och autenticitet i motsats till det kopierade och konstlade. ”En teknik, vilken ej födes naturligt ur famntaget mellan syfte och material, är ingen teknik”, skriver han exempelvis 1921.⁴⁹ Den konst som med formen och färgen uttrycker det djupast mänskliga blir tidlös.

Romdahl riktar kritik mot det mekaniska hos romantikern Carl Johan Fahlcrantz, som gång på gång målar samma typ av träd, sällan verkliga landskap. Bra konst karaktäriseras av ärlig inspiration, förnyelse, upptäckt och engagemang, inte av repetitiva formler.⁵⁰

Även Düsseldorfmåleriet väcker Romdahls ogillande: ”För svenska konstliv har ingenting varit så ödesdigert som massemigrationen till Düsseldorf.”⁵¹ Orsaken till denna avoga inställning kan sökas i det faktum att riktningen hade andra utgångspunkter än konsten i Romdahls samtid: ”Knappast någon konstriktning ligger så fjärran från det moderna som Düsseldorfskolan. Hela dess tankegång, dess sätt att se och arbeta äro oss främmande, tyckas oss motsatt allt det vi anse såsom sunt och riktigt.”⁵² Hans huvudinvändning är att måleriet i Düsseldorf huvudsakligen är ”ej konst men litteratur”. Carl d’Unker beskrivs som varnande exempel: ”Han kunde måla, men han glömde det för att berätta.”⁵³ En annan reservation gäller upptagenheten vid detaljer, och en låst arbetsprocess: ”Man utgick från detaljen, ej från helheten.”⁵⁴

Romdahl är då mer positiv till några av Düsseldorfsvenskarnas mindre skisser och studier, som äger en annan friskhet. Men denna borgerliga konst accepterade inte att visa upp det ofärdiga och avvisa de det subjektiva i sitt krav på det allmängiltiga, konstaterar författaren. Romdahl förespråkar andra ideal: ”Ett måleri med styrkan i något annat än det rent konstnärliga kommer hastigt ur modet. En seende konst är alltid ’up to date’, vore den än från det förhistoriska Kreta.”⁵⁵

Romdahls mycket kritiska inställning till Düsseldorfskolan är förvånande med tanke på dess starka ställning i Göteborgs konstmuseums samling och hängning under Romdahls tid som intendent.

Romdahl seeks the underlying structures beneath individual manifestations. Baroque and counter-baroque reflect dissolving and ordering principles, respectively, the first expressive and the second classical, which are bound to each other in a dialectical movement, like renaissance and baroque in Wölfflin, or, later on, classicism and romanticism in Kenneth Clark.⁴⁶

ART IDEALS

As to the question of how to approach art, Romdahl advocates a humble attitude: ‘We can only learn the right way to grasp an artwork from the artwork itself, by holding back our rash judgments, by making ourselves humble, emptying ourselves of interfering notions, and readying ourselves to be filled with new content.’⁴⁷ Only then can we open ourselves, and understand the artwork on its own terms.

What art does Romdahl value the most? History provides a kind of standard, a point of reference, he argues, even though each epoch is subject to its own conditions.⁴⁸ In his texts, he returns to ideals of independence and authenticity, as opposed to copying and artificiality. For example, he writes, in 1921: ‘A technique that has not been born naturally from the union of material and purpose is no technique at all.’⁴⁹ Timeless art expresses the deeply human in colour and form.

Romdahl is critical of the mechanical work method of the romantic artist Carl Johan Fahlcrantz, who paints the same type of tree over and over again, seldom real landscapes. Good art is characterized by sincere inspiration, innovation, discovery and commitment, not by formulaic repetition.⁵⁰

The Düsseldorf style of painting also met with Romdahl’s disapproval: ‘Nothing has been as fatal for Swedish art history as the mass emigration to Düsseldorf.’⁵¹ The reason for this antipathy is to be found in the fact that this type of art had fundamentally different premises than the art of Romdahls’s age: ‘There is hardly any art movement that is as far from the modern as the Düsseldorf School. Its entire way of thinking, its way of seeing and operating are foreign to us, appear to contradict everything that we consider right and true.’⁵² His major objection is that the painting in Düsseldorf is in fact ‘not art but literature’. Carl d’Unker is described

Trots att han hade stor frihet att ordna samlingarna enligt eget huvud, verkar Romdahl ha uppfattat det som självklart att även denna period ägde sitt existensberättigande i hängningen. Han såg värdefulla insatser där trots allt. Varje epok måste bedömas efter sina förutsättningar. Ändå faller Romdahl in i sin samtids förkastelsedom mot det föregående århundradets konstsyn.

Historiemåleriet hör generellt inte till de stilrikningar Romdahl ägnat mest uppmärksamhet. Detta likaledes berättande måleri upptar inte heller någon stor del av Göteborgs konstmuseums samling – däremot förfogar museet över några nyckelverk, däribland Gustaf Cederströms *Karl XII:s likfärd* (1878). Romdahl är författare till en bok om konstnären, som karaktäriseras som ”idégestaltare och förkunnare”.⁵⁶

Romdahl är alltså kritisk till 1800-talets konstsyn. I *Det moderna måleriet och dess förutsättningar. En orientering* (1945) för han ett resoneomgång om orsakerna till konstens påstådda stagnation under detta skede, innan den befriades med modernismen. Det borgerskap, som i så hög grad bar upp 1800-talets konstliv, beskrivs som oemottagligt för konstens skönhet: ”Detta buttra släkte, som ständigt gick omkring i sorgens och den grå vardagens färger hade förlorat förmågan att glädja sig åt det festliga skimmer, varmed konsten omgivit den förgångna tidsålder, som nu framstod såsom sedefördärvets och missbrukets århundrade.”⁵⁷ Istället tilltalades denna samhällsklass av en annan konstform, nämligen fotografen: ”Det fotografiska reproduktionssättets hårfina detaljtrohet blir för en stor del av allmänheten det föredöme, vilket måleriet hade att efterlikna, och detta medvetna eller omedvetna ideal blir pedanternas måttstock för vad de mena med god konst.”⁵⁸

Denna syn på måleri beskrivs som naivt okonstnärlig. Den utgör därmed en dålig utgångspunkt för att närrma sig modernismen. Det är från fotografen och litteraturen som publiken hämtat sina ideal, vilket resulterat i en misspassning i förhållande till den moderna bildkonstens inriktning på formens och färgens uttrycksvärden:

I detta utgångsläge för århundradets konstliv ha vi orsaken till den klyfta, som än i dag skiljer den stora publiken och det goda måleriet i så gott som alla länder. Felet har visserligen övervägande legat hos allmänheten, som inför måleriet endast ställt frågan *vad?* – vad föreställer det? Men också måleriet har ärligt talat en försyndelse på sitt samvete, den att ofta nog endast ha uppställt och besvarat frågan *huru?* – hur är det målat?⁵⁹

as a case in point. ‘He could paint, but he forgot that in order to tell a story.’⁵³ Another reservation concerns the obsession with detail, and the rigid work method: ‘They started out from the detail, not the whole.’⁵⁴

However, Romdahl is more appreciative of some of the Swedish Düsseldorf painters’ minor sketches and studies, which possess livelier qualities. Yet this bourgeois art form could not tolerate showing up an unfinished product, and rejected the subjective in its demand for universality, the author concludes. Romdahl proposes other ideals: ‘Painting that emphasizes any other strength than the purely artistic will soon go out of fashion. Art that is based on visual impressions is always ‘up to date’, be it from prehistoric Crete.’⁵⁵

Romdahl’s harshly critical attitude to the Düsseldorf School is surprising considering its strong position in the collection of the Gothenburg Museum of Art, and how the collection was hung during Romdahl’s curatorship. Despite the fact that Romdahl was largely free to hang the collection however he wanted, he seems to have considered it self-evident that this period had a right to be represented in the display. Despite everything, he realized that it had produced valuable contributions. Every era must be judged on its own terms. Still, Romdahl chimes in with his contemporaries’ condemnation of the view on art that had dominated the previous century.

Broadly speaking, history painting is not a style that Romdahl devotes much attention to. This type of painting, which also has story-telling qualities, does not comprise a major part of the collection at the Gothenburg Museum of Art – however, the museum does possess a few key works, such as Gustaf Cederström’s *The Body of Charles XII of Sweden Being Carried Home from Norway* (1878). Romdahl is the author of a book about the artist, who is characterized as a ‘man of ideas, and a man with a mission’.⁵⁶

Thus, Romdahl is critical of the view on art in the nineteenth century. In *Det moderna måleriet och dess förutsättningar. En orientering* (Modern Painting and Its Prerequisites: An Orientation, 1945), he discusses the causes of the alleged stagnation of art in this epoch, before it was set free with the advent of modernism. The very same bourgeoisie that had been the pillar of the art scene in the nineteenth century is described as impervious to the beauty of art: ‘This dour clan, whose members constantly dwelled in the grey nuances of sorrow and the commonplace, had lost the capacity to rejoice in the festive shimmer with which art had vitalized a bygone age, now considered a century of depravity and misuse.’⁵⁷ Instead, a different art form, namely photography, appealed to this class of society: ‘The meticulous detail of a

Med modernismen kom färgen och formen i förgrunden. För Romdahl var detta positivt, även om han inte såg dessa aspekter som självändamål i konsten, utan som verktyg för att nå fram till ett mänskligt uttryck.

I flera texter lyfter Romdahl fram grundläggarna av modernismen och deras insatser som ett ideal, en höjdpunkt. Men inte heller modernisterna går fria från kritik. Matisse får beröm för sin färg men kritik för sin avsaknad av djup: ”Men det högsta, eller ens det väsentliga inom konsten kan detta icke vara. Henri Matisse gör intryck på synsinnet, men han går icke genom märg och ben. Han har vid skapandet deltagit med sin artistiska sinnlighet och sin kultiverande intelligens, men icke släppt lös hela sin varelse.”⁶⁰ Detta karakteriseras enligt Romdahl fransk konst i allmänhet, medan det germanska sätter det inre livet först. Även här framträder ett tydligt ideal. Konsten får inte ge avkall på färg och form för att berätta, men den bör inte heller enbart syssla med formella aspekter, då den riskerar tappa liv och känsla, kontakten med det djupast mänskliga.

Även Matisses svenska motsvarighet och elev, Isaac Grünewald, väcker misstänksamhet: ”Ett måleri som detta är till hela sin art internationellt, kosmopolitiskt, såsom all arabeskkonst. Och man påminnes inför detsamma ständigt om de främmande förebilderna och utgångspunkterna.”⁶¹ Detta är något negativt, då Romdahl värderar självständighet och originalitet som konstnärliga värden.

Sagoberättaren Ivar Arosenius beskrivs dock som en självständig och säregen konstnär. Teknisk briljans är inte huvudsaken, snarare förmågan att engagera: ”Ett konstverks största värde ligger däri, att det konstnärligt griper, sugerar. Men ej sällan gömmer sig dess suggestiva styrka till en del just i sådana drag, som ur rent teknisk synpunkt kunna betraktas såsom ofullkomligheter och ur illusionens såsom orimligheter.”⁶²

Romdahl försvarar en levande, ärlig, äkta och originell konst som inte stelnar i formler och manér, oberoende av vilken tid den är tillkommen i eller i vilken stil den utförts. Men därigenom avslöjar han också sin bindning till en modernistisk konstsyn som värderade det originella och direkta tilltalet framför andra funktioner, som den didaktiska, dekorativa eller effektfulla.

Romdahl ger likväl återkommande uttryck för en viss ambivalens i förhållande till modernismen. Det har att göra med att han inte ser

photographic reproduction becomes, for a large part of the public, an ideal that painting should emulate, and this conscious or unconscious ideal for them constitutes a pedantic measure of good art.”⁵⁸

This attitude to painting is described as naïvely unartistic. It is therefore a poor starting point from which to approach modernism. The fact that the public’s ideals stem from photography and literature has resulted in a mismatch in relation to modern art, which is oriented towards the expressive qualities of colour and form:

This point of departure for art in the present century is the cause of the divide that still today separates the broader public from good painting in practically every nation. The fault is overwhelmingly on the part of the broader public, since it has only asked of painting *what?* – what does it represent? But painting, too, has in honesty’s name a sin on its conscience, namely that it often enough only poses, and answers, the question *how?* – how is it painted?⁵⁹

With modernism, colour and form came to the fore. For Romdahl this was a positive, even though he did not view these aspects as artistic ends in themselves, rather as means to express the deeply human.

In several texts, Romdahl emphasizes the founders of modernism and their contributions as an ideal, an apex. Yet not even the modernists avoid criticism entirely. Matisse is praised for his colour, but criticized for his lack of depth: ‘Yet this art cannot be of the highest standing, or even considered essential. Henri Matisse dazzles our visual perception, but he does not dig deep into the bone. In the creative act he has invested his artistic sensibility and his sophisticated intellect, but he has not let loose his entire being.’⁶⁰ This is a general characteristic of French art, according to Romdahl, whereas Germanic culture gives primacy to the inner world. Here, too, a clear ideal emerges. Art must not compromise in regard to colour and form in order to tell a story, but nor should it only concern itself with formal aspects, at the risk of losing liveliness and feeling; the connection with deeply human qualities.

Romdahl is also sceptical of Matisse’s Swedish counterpart and pupil, Isaac Grünewald. ‘This kind of painting is in every aspect international, cosmopolitan, like all arabesque art. And before it, we are constantly reminded of the role models and origins from abroad.’⁶¹ This is something deplorable, considering Romdahl’s high estimation of independence and originality as artistic qualities.

förflytelse och experiment som självändamål, utan endast värderar dem om de lyckas skapa suggestion och uppenbara konstens eviga värden på nya sätt.

Även i det moderna måleriet finns en skönhet att upptäcka, hävdar Romdahl i den redan omnämnda boken *Det moderna måleriet och dess förutsättningar*.⁶³ Hans betoning av skönhetens plats i modern konst kan förklara varför Romdahl intar en kritisk inställning till de mer uttalat skönhets- och traditionsfientliga riktningarna i modernismen, som dada.

Romdahl är också skeptisk till en tendens att färmå sig från publiken. Utan publik har den moderna konsten isolerat sig: "Då publiken vänt ryggen till den levande och kämpande konsten, den som velat något och sökt nya vägar, har också denna konst blivit sig själv nog och satt sitt mål endast i artistisk förfining, upphöjt tekniken till självändamål och givit experimentet rang av färdigt konstverk."⁶⁴ Ett nytt krav från marknad och konstliv är det på originalitet, vilket fått negativa konsekvenser: "Detta krav, som var okänt för äldre tider, har medfört en ängslig omvårdnad om varje liten möjlighet till individuell karaktär hos en målare och ej sällan lett till en ansträngd och falsk originalitet".⁶⁵

Romdahl var väl förankrad i och vänligt inställd till tysk kultur, såväl den klassiska som den moderna. Han förhöll sig dock avvaktande inför den mest radikala tyska modernismen och skriver med kritisk udd mot både Paul Klee och *Der Sturm*:

Det tyska konstlivet under mellankrigstiden vimlade av namn, riktningar och sammanslutningar, och en talrik skara av konstskejter lovprisade var och en sina. Ju ensidigare och orimligare en riktning var, desto högre skriade dessa profeter. Metafysik, sensationslystnad och geschäft ingingo ej sällan en skön förening. Hur Paul Klees gnetiga småbarnsteckningar kunnat bli hög konst, måste man vara benådad och invigd för att förstå. De 'konstverk', sammanställda av trasiga tunnband, utslitna skosulor, stycken av ansjovisburkar, döda flugor etc. som utställts också här i Sverige av der Sturms siarlike manager [Herwarth Wallden], må det vara tillåtet att beteckna såsom exempel på det djupaste förfall och den vildaste förkommenhet konsten någonsin upplevat.⁶⁶

Omdömet om Klee kan te sig förvånande med tanke på konstnärens nuvarande ställning. Att Romdahl är avvisande gentemot det dadaistiska avantgardets ofta avsiktliga provokationer är mer förväntat.

FIG. 42

The story teller Ivar Arosenius, on the contrary, is described as an autonomous and singular artist. His greatness lies not in technical brilliance, rather in the ability to grab the viewer's attention: 'The greatest quality in a work of art lies in how it moves us artistically, its power of suggestion. But not seldom, its suggestive potency in fact resides in those very characteristics that from a purely technical point of view would be seen as inadequacies, and from that of an illusionistic ideal as absurdities.'⁶²

Independent of epoch or style, Romdahl defends lively, honest, authentic and original art, which has not petrified into formulas and mannerisms. However, he thereby also reveals his attachment to a modernist view of art that elevates originality and directness above other qualities, such as the didactic, the decorative or the striking.

Still, Romdahl repeatedly expresses a certain ambivalence toward modernism. This is connected to the fact that he does not regard innovation and experimentation as ends in themselves, but only recognizes their value if they succeed in evoking a suggestive effect and revealing the eternal values of art in new ways.

Even in modern painting one can find beauty, Romdahl claims in the already mentioned book *Det moderna måleriet och dess förutsättningar*.⁶³ His emphasis on the importance of beauty in modern art perhaps explains why Romdahl often takes a critical stance towards the undercurrents in modernism that are more explicitly hostile to beauty and tradition, such as dada.

Romdahl is also sceptical of the tendency to shun the public eye. Without an audience, modern art becomes isolated: 'Since the public has turned its back on art that is lively and engaged in a struggle, art that has sought to achieve something and sought new pathways, this art has in fact become self-absorbed and solely concerned with continual artistic refinement, elevating technique to an end in itself, and giving the experiment the rank of a fully-fledged artwork.'⁶⁴ The art world and the market now demand originality, something which has had negative consequences: 'This requirement, which was unknown in past times, has brought with it an anxious coddling in regard to the slightest figment of original character in a painter, and has not seldom led to a strained and false originality'.⁶⁵

Romdahl was firmly rooted in German culture, both classical and modern, and viewed it positively. However, he had reservations about the most radical German modernism, and writes with an edge of criticism about both Paul Klee and *Der Sturm*.

Dada syftade till att skjuta det traditionella konstbegreppet i sank – den konstsyn som Romdahl omfattade. Han värdesätter det allvarliga sökandet, inte effektsökeri och tomt experimenterande.⁶⁷

Även på andra sätt var Romdahl kritisk till tendenser i modernismen, som kosmopolitism, urbanisering, materialism, maskindyrkan, kollektivisering, industrialisering och standardisering, vilka enligt Romdahl i förlängningen skulle leda till utarmning av landsbygden, upplösning av hemmet och förlust av hantverkstraditioner. Denna konservativa ståndpunkt framträder inte minst i hans kritik av manifestet *Acceptera* (1931), som efter Stockholmsutställningen lanserade funktionalismen i Sverige och propagerade för en långtgående standardisering och kollektivisering.⁶⁸ Talande nog pryddes omslaget av en bild där individen ställs mot folkmassan.⁶⁹ ”Tekniken tar ifrån oss vår andliga själverksamhet”, skriver Romdahl och önskar sig en ny romantik, ett stöd för landsbygd och traditioner mot modernismen som en importvara som inte passar i det svenska samhället.⁷⁰ Man bör reagera mot snarare än acceptera denna utveckling, anser han.

Romdahl framträder som kritisk till denna radikala, närmast totalitära inriktning i modernismen. I ljuset av detta bör man förstå hans vurm för såväl nationell särart som för kolorister, naivistiskt och särlingskonst, det lokala och autentiska. Han är inte avvisande till modernismen i sig. Modernismen kan ju också tolkas som en reaktion mot modernitetens destruktion av alla traditionella värden. I modernismen ser han också en vital förnyelse, ett uppbrrott från 1800-talets trångsynta, borgerliga konstuppfattning, knuten till fotografi och litteraturen.

Trots sin kritik av vissa radikala tendenser inom modernismen kom Romdahl att kritiseras för att i alltför hög utsträckning ge plats åt just modernismen på Jubileumsutställningen 1923, liksom senare på Konsthallens och konstmuseets utställningar. Romdahl framstod som radikal i förhållande till konservativa delar av konstlivet, inte minst Nationalmuseum. Romdahl var således både traditionalist och modernist, eller om man så vill, moderat modernist.

Vad för slags modern konst var det då som Romdahl såg som förebildlig? I beskrivningen av Edvard Munchs konst framträder ett konstideal som förenar det moderna med det klassiska. Munch ekonomisrar men abstraktionen blir inget självändamål. Den norske symbolisten förkroppsligar Romdahls ideal om en konst som integrerar

The German art scene during the interwar years was teeming with names, movements and constellations, and the numerous critics each praised his own. The more one-sided and unreasonable the movement, the louder the braying of these prophets. Metaphysics, sensationalism and fraud often entered into an unholy alliance. Only the initiated and devout can consider Paul Klee's niggardly child drawings as great art. The ‘artworks’ composed of torn ribbons, worn down shoe soles, parts of sardine tins, dead flies etc. that have been exhibited by the self-styled prophet who is the manager of Der Sturm [Herwarth Walden] we must come to regard as examples of the deepest levels of decadence and the wildest confusion that art has ever seen.⁶⁶

The judgment on Klee might be considered surprising in light of the artist’s present status. The fact that Romdahl rejects the often intentional provocations of the dada avant-garde is only to be expected. The purpose of dada was to blow the traditional conception of art out of the water – precisely the view that Romdahl cherished. He values those who seek in earnest seriousness, not those who only strive for effect and engage in empty experimentation.⁶⁷

In other ways too, Romdahl was critical of tendencies in modernism, such as cosmopolitanism, urbanisation, materialism, machine-worship, collectivization, industrialization and standardization, which according to Romdahl would lead to the depletion of the countryside, the dissolution of the family and the loss of traditional crafts. This conservative standpoint appears not least in his criticism of the manifesto *Acceptera* (1931), the beacon of functionalism in Sweden, which was launched after the Stockholm exhibition and argued for wide-spread standardization and collectivization.⁶⁸ Significantly, the cover image pitted the individual against the crowd.⁶⁹ ‘Technology deprives us of our spiritual self-betterment’, Romdahl writes, and longs for a renewal of romanticism, and support for the countryside and tradition, as opposed to modernism as a foreign import that does not suit Swedish society.⁷⁰ Rather than accept this state of affairs, one should react, he opines.

Romdahl appears to be critical of this radical, almost totalitarian streak in modernism. Seen in this light, we can understand his enthusiasm for both the unique national character and colourists, naïvists and outsider art; the local and authentic. He does not reject modernism per se. Modernism can in fact also be interpreted as a counter-reaction towards the destruction of all traditional values in modernity. In modernism he also sees a vital renewal, a departure from the bigoted,

teknik och känsla i en sömlös helhet, där uttrycket och formen inte är konstlade utan sprungna ur autentisk uttrycksvilja, något man finner i stor konst från alla tider: ”Tekniken har mången gång fått giva sig själv. Den är icke vunnen genom klok överläggning och flitiga försök, den ändrar sig efter bildernas tempo, än andante, än furioso.”⁷¹

Om samtidens ofta präglas av ett ytligt anammande av stil så står Munch för en annan och djupare betydelse av begreppet, hävdar Romdahl: ”Stil i djupare och verkligare mening är icke vald och avsedd. Den väljer och korar sina bärare.”⁷²

POLITIK OCH KONSTENS FRIHET

Trots betänkligheter mot den mest radikala avantgardismen tog Romdahl tydligt ställning mot nationalsocialismen och dess represiva konstsyn. I en artikel i Studentkårens tidskrift i Göteborg, *Göteborgske Spionen* (1939), diskuterar han begreppet urartad konst med utgångspunkt i den i Nazityskland turnerande utställningen *Entartete Kunst*, som först visades i München 1937.

Romdahl anser att sociala domar mot konsten, som den om *entartete Kunst*, är missriktade. Inom konsten kan enbart konstnärliga omdömen fällas. Han hävdar att konsten ”måste ha frihet att söka sin egen väg, längs vilken led den vill, måste ha frihet också att gå vilse för att till sist hitta rätt”.⁷³

Förutom att texten innebär ett ställningstagande mot Nazitysklands censur av konsten, utgör den också en positionering i vidare mening. Konst ska enligt Romdahl bedömas på sitt eget område – det konstnärliga och estetiska – inte på det sociala, politiska eller moraliska. I detta finner han också sitt starkaste argument mot nazisternas begränsningar av konstens frihet.

Samma tanke återkommer på andra ställen, som då han behandlar realisten Gustave Courbet. ”Konsten såsom sådan kan aldrig bli politiskt eller religiöst färgad”, skriver Romdahl i *Det moderna måleriet och dess förutsättningar*.⁷⁴ Konsten betraktas som en egen sfär, förvisso invecklad i andra, men likväld verkande utifrån sina egna lagar.

bourgeois view on art in the nineteenth century, tied to photography and literature.

Despite his criticism of certain radical tendencies in modernism, Romdahl himself was criticized for emphasizing modernism too strongly in the Jubilee exhibition of 1923, as well as in other exhibitions he later curated at the museum and Konsthallen. Relative to other segments of the art establishment, not least Nationalmuseum in Stockholm, Romdahl was a radical. Hence Romdahl was both a traditionalist and a modernist, or a moderate modernist, if you like.

So what was Romdahl's ideal art? In his description of the work of Edvard Munch, he extolls artistic ideals that unite the modern and the classical. Munch is economical, but abstraction is not an end in itself for him. The Norwegian symbolist incarnates Romdahl's artistic ideal of integrating technique and feeling in a seamless whole, in which expression and form are not artificial, but spring from an authentic desire for self-expression, something which characterizes great art from all epochs. ‘In many cases the technique has sprung forth spontaneously. It has not been won after long deliberation and tireless effort; it changes according to the tempo of the images, at times andante, at times furioso.’⁷¹

If the art of the epoch often demonstrates a superficial emulation of style, Munch represents a different and deeper meaning of the concept, Romdahl argues. ‘In a deeper and truer meaning, style is not a matter of choice or intention. It selects and elevates its bearers.’⁷²

POLITICS AND THE FREEDOM OF ART

Despite his doubts about the most radical elements of the avant-garde, Romdahl was still clearly opposed to National Socialism and its repressive view on art. In an article in the journal of the student union in Gothenburg, *Göteborgske Spionen* (1939), he discusses the concept of degenerate art, based on the exhibition *Entartete Kunst*, which was first shown in Munich in 1937, and subsequently toured Nazi Germany.

Romdahl's position is that social judgments of art, like the condemnation of *entartete Kunst*, are misguided. In art, only artistic judgments are

Konstens ställning i det moderna samhället är inte oproblematis. En avgörande faktor är skiftet av konstens marknadsvillkor från kyrkan, hovet och aristokratin som beställare till att konsten blev en handelsvara på en öppen marknad där främst borgerskapet agerade som publik och köpare. Med konstens frihet kom en ny osäkerhet.

Att målarkonsten före franska revolutionen helt stod i tjänst hos de ledande samhällsmakterna innebar att dess uppgift var att smycka kyrkor och slott och att ”frammana andakt inför det heliga, vördnad och beundran inför makten och högheten”, skriver Romdahl.⁷⁵ Sedan dess måste konsten förlita sig på marknaden, göra sig ett namn. Men det är svårt för konstnärerna att försörja sig, särskilt i ett land som Sverige där konstmarknaden är liten.

I en artikel (1933) diskuterar Romdahl olika stödformer med viss skepsis. Stödformerna kan inte rädda konstnärerna och museerna bör inte köpa i syfte att stödja konstnärer; de ska enbart förvärva verk för att de är av hög kvalitet. Däremot tänker sig Romdahl olika stöd och lätnader för att främja konstens möjlighet att exponeras och säljas på marknaden, även ute i landet. Han föreslår också något som liknar den så kallade enprocentsregeln, att det vid byggen ska anslås ett belopp till utsmyckning.⁷⁶

DET NORDISKA

Den nordiska konsten upptar en stor del av Romdahls gärning som museiman och konsthistoriker. Sverige betraktas självklart som en del av ett nordiskt sammanhang, även om Romdahl iakttar skillnader mellan de nordiska länderna och deras konsttraditioner.

Hur ser då Romdahl på den nordiska och svenska konsten i relation till den stora traditionen på kontinenten? I jämförelse med de stora kulturnationerna saknar vi en egentlig konsthistoria, hävdar han i inledningen till det omfattande översiktsverket och pionjärarbetet *Svensk konsthistoria* (1913), som han redigerade tillsammans med Johnny Roosval.⁷⁷

valid. He maintains that art ‘must have the freedom to seek its own path, along whichever route it desires, must have the freedom to go astray only to find its way in the end’.⁷³

Apart from the fact that the text takes a stand against Nazi Germany’s censorship of art, it also positions him in a broader sense. According to Romdahl, art should be judged within its own domain – the artistic and aesthetic – not on social, political or moral grounds. This is his strongest argument against the Nazis’ limitations on the freedom of art.

The same argument recurs at other times, such as in his discussion of the realist Gustave Courbet. ‘Art as such must never become politically or religiously tainted’, Romdahl writes in *Det moderna måleriet och dess förutsättningar*.⁷⁴ Art is considered a sphere of its own, admittedly tangled up with others, but nonetheless subject to its own laws.

The position of art in modern society is not unproblematic. A decisive factor is the radical change in the art market, in which the dominant role once played by commissioners from the Church, the courts and the aristocracy, has been replaced by a free market, in which art is a commodity, with the members of the bourgeoisie as its foremost public and buyers. The freedom of art is accompanied by a new insecurity.

The fact that art prior to the French Revolution had been entirely at the service of the ruling elite in society meant that its task had been to adorn churches and castles, and ‘evoke devotion before the sacred, and reverence and admiration before the powers that be, and the nobility’, in Romdahl’s view.⁷⁵ After this, art had to put its faith in the market, make a name for itself. But it is hard for artists to make a living, especially in Sweden, where the art market is small.

In an article from 1933, Romdahl discusses various forms of support for artists and expresses a certain scepticism. These kinds of support cannot save artists, and museums should not purchase artworks solely to support artists; works should only be acquired because they are of high quality. However, Romdahl can conceive of structures that support art, and make it easier for art to become widely known and increase its sales, even outside the major urban hubs. He suggests something along the lines of the 1 percent rule, the idea that new building projects must allocate a certain sum to art purchases.⁷⁶

Först i vår egen tid har svensk konst i sin nationella egenart stigit fram inför världen för att kräva och intaga sitt rum. Och denna nu blommande konst är icke vuxen på ett gammalt träd, ej framsprung ur en kulturell tradition. Den har fått sin saft och hälsa från vårt lands natur och ursprungsstarka folklynne.⁷⁸

Romdahl ger här uttryck för en tidstypisk nationalromantisk konstsyn med rötter i romantikens klimatlära, men han betonar också handelsvägarnas betydelse för influenser utifrån.

Den positiva värderingen av nationell särprägel står emot det kosmopolitiska, som han kritiserade. Influenser utifrån kan verka vitalisande, men konstnärerna måste förhålla sig till de förhållanden som råder där de verkar. Upptäckten av den svenska naturen går hand i hand med realismens genombrott, konstaterar Romdahl i ”Svensk natur i svensk konst” (1935).⁷⁹ Denna nationella särart manifesterades i den utställning med nordisk konst som museiintendenten arrangerade i det nyuppförda konstmuseet och Konsthallen under Jubileumsutställningen 1923.

I en text om utställningen för han ett resonemang om det nordiska måleriets utveckling genom, å enda sidan påverkan utifrån, framför allt från franskt håll, å andra sidan dess inhemska förutsättningar. På tidstypiskt sätt förbinds föreställningen om nationell särart med begrepp som ras, kynne och temperament: ”Måleriet är väl den av de bildande konsterna, som mest skiftar prägel efter ras och nationalitet. Formen kan i viss mån härmas och efterliknas, färgen behåller trots alla bemödanden att uppnå en främmande förebild sitt säregna kynne som ingen kan misstaga sig på.”⁸⁰

Detta kynne förstas som en självständighet i förhållande till de utländska förebilderna: ”Vår utställning av Nordisk konst gav därför också en inblick i hur de nordiska målarna, svenskar, danskar, finländare och norrmän, var i sitt land givit nya uttryck åt den nationella egenarten och åt dess brytning i skilda individuella temperamen.”⁸¹

Vad gäller den svenska konsten utgår Romdahls konstsyn i hög grad från Konstnärsförbundet, som efter Parisåren mer än några andra upptäckte den svenska naturen. Förbundets storhetstid betraktar han som en höjdpunkt i den svenska konsten – även om han har sina invändningar, framför allt mot 1890-talets måleri:

The majority of Romdahl's achievements as a museum man and art historian are within the field of Nordic art. It goes without saying that Sweden is placed in a Nordic context, even though Romdahl acknowledges that there are differences between the Nordic countries.

So what is Romdahl's position on Nordic and Swedish art in relation to the great tradition on the continent? Compared to the most prominent nations in terms of culture, Sweden has no art history to speak of, he states in the introduction to the comprehensive, pioneering work *Svensk konshistoria* (Swedish Art History, 1913), edited in collaboration with Johnny Roosval.⁷⁷

In the present age, for the first time, Swedish art with a distinctive national character has come to the fore, and asserted itself on the global scene. This flourishing art has not sprung from an old tree, nor is it the end product of a long cultural tradition; it derives its zest for life and vigour from our country's nature and from the spirit of our people, with its strong ties to our origins.⁷⁸

Here, Romdahl expresses a view on art that was typical of the time, founded on national romanticism and based on the climate theories of the romantic period, but he also stresses the importance of trade routes for outside influences.

This positive evaluation of distinctive national character is opposed to the cosmopolitan ideal, which he criticized. Influences from outside can have a vitalizing effect, but artists must always relate to the prevailing conditions around them. The discovery of Swedish nature goes hand in hand with the breakthrough of realism, Romdahl concludes in ‘Svensk natur i svensk konst’ (Swedish Nature in Swedish Art, 1935).⁷⁹ This aspect of national character – nature – was manifested in the exhibition of Nordic art that he curated in the newly-built art museum and Konsthallen within the framework of the Jubilee exhibition in 1923.

In a text about the exhibition, he discusses the development of Nordic painting from the perspective of, on the one hand, influences from the outside, chiefly from France, and on the other hand, its intrinsic conditions. In a manner that is typical of the time, the idea of a distinctive national

Formellt har denna 1890-talets svenska konst många brister, brister som 1880-talet var fritt från, hårdheter i fakturen, tung och stundom disharmonisk färg, förenkling av valörproblemen, tendenser till tidsbetingad stilisering. Men man måste erkänna att Konstnärsförbundets målare och de som delade deras strävanden för första gången på ett originellt sätt uttryckte svensk naturkänsla och svensk natur i deras samspel.⁸²

Men den svenska konsten har också något annat, nämligen egensinliga särdrag som Romdahl gärna slår ett slag för, som Arosenius eller Döderhultarn. För att berömma Axel Pettersson i Döderhults folkliga skulpturkonst tar Romdahl till begreppet form samtidigt som han tonar ner det litteräras betydelse.⁸³ Detta är kännetecknande för hans i grunden modernistiska konstsyn – om man med modernistisk inte menar en specifikt avantgardistisk estetik utan snarare en konstsyn där färgens och formens betydelse betonas på bekostnad av berättande innehåll.

Om svenska konstnärer varit starkt influerade av den franska konsten, har de haft svårare att tillägna sig Emil Nolde och den tyska expressionismen, vilka Romdahl uppfattar som främmande för svenska förhållanden, som han skriver i det tidigare nämnda arbetet *Det moderna måleriet och dess förutsättningar*. Det är då framför allt det primitiva draget som väcker tvekan.⁸⁴ Detta kan tyckas förvånande med tanke på den stora koloristiska traditionen, inte minst på västkusten. Men i sak stämmer det att influenserna främst kom från Frankrike.

MUSEIIDEAL

Romdahls konsthistoriska texter är sprungna ur hans gärning som museiman. Hans konstsyn utgår i hög grad från de stora kontinentala museernas samlingar, inte minst de i Berlin. Romdahls museiideal tog form under Berlintiden, då han hade goda möjligheter att bekanta sig med de stora museerna. Wilhelm Bode blev en förebild även om Romdahl tillät sig att rikta kritik mot vissa tendenser i Bodes museifilosofi.⁸⁵

FIG. 43

character is tied to concepts such as race, disposition and temperament: ‘Of the fine arts, painting is the one that is the most marked by changes depending on race and nationality. To some degree, form can be mimicked and copied, but colour retains, despite all attempts to emulate a foreign ideal, its singular and unmissable character’⁸⁰

This character is understood as an expression of independence in relation to foreign influences: ‘Therefore, our exhibition of Nordic art also provided insights into how the Nordic painters, Swedes, Danes, Finns and Norwegians, each provided expressions of their own country’s national character in varying nuances due to distinctive individual temperaments.’⁸¹

In regard to Swedish art, Romdahl’s views are largely based on those of the artists belonging to the Artists’ Association, who excelled in rediscovering Swedish nature after their Paris years. He considers the organization’s finest achievements as the pinnacle of Swedish art – although he still has objections, chiefly towards painting in the 1890s:

In terms of form, one must find 1890s Swedish art lacking in many ways, something which cannot be said of the 1880s; a certain hardness in the texture, colour that is heavy and at times disharmonious, simplification of the problem of shades, a tendency towards stylization that was typical of the time. But one must admit that the painters of the *Artists’ Association*, and other artists with similar ambitions, for the first time united a feeling for Swedish nature with Swedish nature itself.⁸²

However, Swedish art also has something else, namely eccentric outsiders such as Ivar Arosenius or Axel Pettersson Döderhultarn, whom Romdahl gladly champions. In his praise of the latter artist’s folk art sculptures, Romdahl employs the concept of form, and simultaneously plays down the importance of the literary element.⁸³ This is characteristic of his fundamentally modernist view on art – albeit a modernism not restricted to a specific avant-garde aesthetic, rather an outlook on art in which colour and form are emphasized over story-telling content.

If Swedish artists were strongly influenced by French art, it was harder for them to assimilate Emil Nolde and German expressionism, which Romdahl considers alien to Swedish conditions, as he states in the previously mentioned text *Det moderna måleriet och dess förutsättningar*. What makes him hesitant is the primitive element, which is perhaps surprising considering the strong colourist tradition in Sweden, not least on the West coast.⁸⁴ But there is no doubt that the major influences came from France.

I Kaiser Friedrich-museet (numera Bode Museum) genomförde Bode sin princip att ge konstverken ett tidssammanhang, att skapa ett *Gesamtkunstwerk*. Konstverken inordnades i en miljö färgad av deras tillkomsttid, något som influerade Romdahls eget arbete med hängningar och stilhistoriska bryggor.⁸⁶

I en reseberättelse från Spanien, publicerad 1920, framgår hur Romdahl anser att konstverk bäst kommer till sin rätt när de upplevs i sin ursprungliga miljö – de kyrkor eller andra rum de var tänkta för men också i vidare mening i en kulturmiljö där de inte ter sig som främlingar.⁸⁷ I Toledo såg Romdahl El Grecos verk i deras rätta sammanhang och tyckte sig först då förstå konstnären.⁸⁸

Romdahls formulering om El Greco ger genklang av Bodes idé om museets sammanhangsskapande rum, i det senare fallet förvisso en rekonstruktion eller iscensättning mer än en autentisk miljö. Men det historiska sammanhanget får inte ta över. Konstverk är först och sist självständiga, varför Romdahl också har vissa reservationer mot Bodes arbete i Kaiser Friedrich-museet, vilket framkommer i självbiografin:

Man orkar ej med att ömsa kläder ideligen och man orkar ej med så mycken och framförallt så överlastad och historisk miljö. 'A thing of beauty is a joy for ever.' De stora konstverken äro skapelser av sin tid men de äga ett tidlöst värde, ha ikring sig sin ideala rynd, som ej är möblerad med kistor, skåp och bord. – Bode gjorde för mycket av miljön när han gjorde ett konstslöjdsmuseum av konstmuseet. Men hans uppslag hade ändå en dryg del av riktighet i sig och har verkat befruktande vida ikring. Det är ofta värdefullt, om ej alltid nödvändigt, att i ett museum kunna ge association, en doft av en tid. Men för detta behöves och kan ej brukas en så stor 'Aufwand' som kom till användning i Kaiser Friedrich-museet.⁸⁹

I jämförelse framstår därför det mer avskalade Altes Museum som Romdahls verkliga ideal:

Detta museum, sådant det var uppställt av Wilhelm Bode, torde ha kommit idealet av ett museum för gammal konst tämligen nära. Det var stort, men icke för stort. Dess överljussalar voro vackert dimensionerade och väl belysta, utstylda med förnäm och värdig enkelhet, så att konstverken framträdde utan konkurrens med omgivningen.⁹⁰

"Jag har aldrig i något museum känt en sådan hemtrevnad som i dess målningssalar", fortsätter Romdahl.⁹¹ Konstverken kom till sin rätt

Romdahl's writing in art history springs from his achievements as a museum curator. His view on art is largely based on the collections of the great museums on the continent, especially those in Berlin. Romdahl's museum ideals took shape during his stay in the German capital, when he had ample opportunity to become acquainted with the great museums. Wilhelm Bode was a role model, even though Romdahl took the freedom of criticizing certain tendencies in Bode's museum philosophy.⁸⁵

In the Kaiser Friedrich Museum (the present-day Bode Museum), Bode implemented his principle of giving the works a chronological context, to create a *Gesamtkunstwerk*. The art works were displayed in an environment that was true to the time of their origin, something which influenced Romdahl's own hangings, and how he created bridges between different historical styles.⁸⁶

From an account of his travels in Spain, published in 1920, it is evident that Romdahl believes that artworks appear to their advantage when experienced in their original environment – the churches or other stately rooms that they were made for, but also, more broadly speaking, in a cultural setting that suits them.⁸⁷ Romdahl felt that he had not understood El Greco until he saw his works in Toledo, in the right context.⁸⁸

Romdahl's reflections on El Greco echo Bode's ideas about how the rooms of a museum can create meaningful contexts, albeit in the latter case in the form of reconstructions or enactments rather than authentic environments. But the historical context must not be allowed to dominate completely. Artworks are first and foremost autonomous, hence Romdahl's reservations about some aspects of Bode's work in the Kaiser Friedrich Museum, as he writes in his autobiography:

These constant changes of costume are tiring, as are the historical settings which are far too many and far too ornate. 'A thing of beauty is a thing of joy forever.' The great works of art are creations of their age, but they possess a timeless worth; an ideal space surrounds them, which is not furnished with chests, cupboards and tables. – Bode overworked the settings when he made a craft museum of an art museum. But his approach still had a full measure of correctness and has been highly fruitful. It is often desirable, if not always essential, that a room in a museum should inspire associations,

som enskildheter men också som en gemensam helhet. Proportioner och skala blir viktiga för upplevelsen. Museet är inte bara en samling artefakter utan ska bilda ett sammanhang åt dem, en miljö och en helhet.

Romdahl ger alltså uttryck för en viss ambivalens, då det gäller att skapa en historisk och kulturell miljö åt konsten och samtidigt låta dess estetiska och tidlösa värden stå i förgrunden. Jag tolkar det som att han efterfrågar en balans, men mera betonar det senare idealet.

I ”Konstmuseerna och konsthistorien” (1932) redogör Romdahl för sin syn på konstmuseernas uppbyggnad, vad de bör samla och hur de bör visa det de samlat.⁹² Romdahl skiljer på kulturhistoriska museer, som i första hand har ett vetenskapligt syfte, och konstmuseer, som ska tjäna yrkesskickligheten och smaken, men också öva smak och kvalitetssinne hos allmänheten.⁹³

Med en historisk tillbakablick pekar Romdahl ut ett par typer: museer med grund i kungliga eller furstliga samlningar respektive konsthistoriska museer. Till de första räknar han Pradomuseet, museerna i Wien och Eremitaget i Sankt Petersburg, vilkas samlningar ofta är ensidiga men av hög kvalitet, som skapar ett sammanhang utifrån samlarnas smak men också historiska förhållanden. I Prado finns således inget av holländarna: ”man köpte ej taylor av fienden”.⁹⁴

Som konsthistoriska museer betecknas Berlinmuseerna, stiftade 1830: ”Berlinmuseerna fingo från början karaktären av konsthistoriska museer med ett genomfört vetenskapligt syfte.”⁹⁵ Romdahl lyfter återigen fram Kaiser Friedrich-museet med dess historiska miljöer för konstverken. Nackdelen med denna betoning av historiska sammanhang var som sagt att konstverkens *tidlösa* värden kom i skyms undan.⁹⁶

På den punkten är National Gallery i London mer av ett renodlat estetiskt museum, ”ett kvalitetsmuseum av allsidig rikedom”.⁹⁷ Museet innehåller verk från alla tider och skolor utan att för den skull utgå ifrån en konsthistorisk motivation: ”det har ej aktat nödigt att rama in konstverken med inredningsföremål från de skilda epokerna. Det betonar mer det *tidlösa* än det *tidstypiska* i konstverken.”⁹⁸

Romdahl verkar uppskatta särarten hos alla, men främst det senare exemplet, det estetiska och tidlösa, och det förstnämnda, den egensinniga historiska samlingen, framför den konsthistoriska, vilket kanske är en smula förvånande med tanke på Romdahls egen profess-

evoke the flavour of an era. But for this, we do not require, and must not employ, so great an ‘Aufwand’ as was put to use in the Kaiser Friedrich Museum.⁸⁹

In comparison, the Altes Museum stands out as Romdahl’s true ideal:

This museum, as it was organized by Wilhelm Bode, we must acknowledge comes close to the ideal museum for older art. It was large, but not too large. Its galleries with clerestory windows were beautifully dimensioned and well illuminated, decorated with distinguished and dignified simplicity, so the artworks appeared without rivalry from their surroundings.⁹⁰

‘Never in any other museum have I felt such homeliness as in these galleries of paintings,’ Romdahl continues.⁹¹ The museum did justice to the artworks as individual pieces but also functioned as a whole. Proportionality and scale are important for the experience. The museum is not simply a collection of artefacts; rather, it should create a context for them, a coherent environment that works from a holistic perspective.

Romdahl thus expresses a certain ambivalence in regard to creating historical and cultural environments for art, while at the same time bringing its aesthetic and timeless qualities to the fore. My interpretation is that he seeks a balance, although the emphasis lies on the latter.

In ’Konstmuseerna och konsthistorien’ (The Art Museums and Art History, 1932), Romdahl describes his view on the development of art museums, what they should collect and how they should show their collections.⁹² Romdahl makes a distinction between art history museums, the chief function of which is scientific, and art museums, which should put a premium on professional skill and good taste, but also cultivate the public’s taste and ability to discern quality.⁹³

Looking back through history, Romdahl distinguishes several different types of museum: those that are based on royal or aristocratic collections and art history museums, respectively. Among the first-mentioned he includes the Prado Museum, the museums in Vienna and the Hermitage in St. Petersburg, which have collections that are one-sided but often of high quality, in a context defined by the tastes of the collectors but also historical conditions. Thus, there are no works by the Dutch in the Prado: ‘one did not buy paintings from the enemy’.⁹⁴

The Berlin museums, founded in 1830, are examples of art history museums: ‘From the start, the Berlin museums assumed the character of

ion som konsthistoriker och museiman och hans tidigare omnämnda inspiration från Wilhelm Bode. Därmed förkroppsligar Romdahl på ett odogmatiskt sätt ett modernt museiideal.

Vad gäller nordiska exemplen beskrivs Danmarks och Sveriges nationella museers ursprung i en kunglig samling, medan Nasjonalgalleriet i Oslo och Ateneum i Helsingfors, liksom Göteborgs konstmuseum, börjat samla i blygsam skala.

För Romdahl har kvalitetsargumentet alltid företräde framför pedagogiska och andra hänsyn. Konsthistoria i all ära:

men det gäller att icke låta konsthistorikern skena i väg med museimannen-konstälskaren. Det är så frestande att köpa och hänga upp studier och skisser som på ett intressant sätt belysa ett konstverks tillkomst. Men ett sådant verk har icke sin plats i en museisal med goda målningar med mindre det själv är en god målning.⁹⁹

Romdahl intar därmed en estetisk position: "Konstmuseet skall ordnas så att det gör sig, rent konstnärligt, utan ängslan för årtal, skolor o. d."¹⁰⁰

AVSLUTANDE DISKUSSION

Romdahl verkade i linje med sin samtids föreställningar om konsthistorieämnet där stilanalysen var central. Trots de vetenskapliga anspråken är det den personliga blicken och omdömet som lyser starkast igenom i hans texter om konst. Genom sin både breda och djupa humanistiska bildning, liksom sitt tränade konnässörsöga, hade Romdahl goda förutsättningar att beskriva, tolka och bedöma konst från olika skeden och kulturmiljöer. Romdahl var ingen teoretiker men en välformulerad pedagog som introducerade såväl den äldre konstraditionen som modernismen för museibesökare och studenter.

Stilanalsen är central i Romdahls texter. Tiden i Berlin förefaller ha varit avgörande för hur Romdahl formades som museiman och konsthistoriker, inte minst med avseende på just stilanalsen. Oavsett

art history museums, in which a scientific aim was effectuated.⁹⁵ Romdahl – again – highlights the Kaiser Friedrich Museum, where the artworks are shown in historical settings. As we have seen, stressing the historical context had the drawback of overshadowing the *timeless* qualities of the artworks.⁹⁶

In this respect, the National Gallery in London is a more purely aesthetic museum, 'a quality museum of comprehensive riches'.⁹⁷ Despite the fact that the museum contains works from all epochs and schools, it is not necessarily motivated by perspectives from art history: 'it has not deemed it necessary to embed the artworks in interior decoration in the styles of the various epochs. It emphasizes that the artworks are timeless rather than characteristic of their time'.⁹⁸

While Romdahl seems to appreciate the individual character of each type, he prefers the last-mentioned kind, the purely aesthetic museum, and the first-mentioned, the eccentric historical collection, over the art history museum. This is perhaps surprising considering Romdahl's own professional life as an art historian and museum man, and his previously mentioned inspiration from Wilhelm Bode. In this sense, Romdahl represents modern museum ideals in an undogmatic way.

In regard to Nordic examples, the national museums of Sweden and Denmark are described as originating in royal collections, whereas Nasjonalgalleriet in Oslo and Ateneum in Helsinki, as well as the Gothenburg Museum of Art, started out from more modest origins.

To Romdahl's mind, quality always has priority over other considerations, such as educational value. Art history in all honour:

but one must not let the art historian get the better of the museum man and art lover. It is so tempting to buy and hang studies and sketches that shed light on a work's origins in an interesting way. But a work like this has no place in a museum gallery unless it too is a good painting.⁹⁹

Hence, Romdahl takes an aesthetic stance: 'An art museum should be organized so that it holds its own, in artistic terms, without being overly anxious about years, schools and the like'.¹⁰⁰

vad Romdahl skrev om var hans omdöme grundat i den klassiska västerländska konsthistoria som var hans. Den bildade en självklar referensram, även om Romdahl bedömde varje kulturmärke utifrån sina förutsättningar, också den moderna svenska. Romdahl kritiseras vissa tendenser i modernismen som kosmopolitism, standardisering, traditionsförstörelse, effektsökeri och sensationslystnad. Han hyllar istället det genuint uttrycksfulla, där stilens är integrerad med konstverket och det konstnären vill skildra. I sin kritik mot Düsseldorfskolans berättande måleri avslöjar han samtidigt sin förankring i en modernistisk konstsyn som sätter färg och form före berättande innehåll.

Särskilt originell är väl Romdahl inte i sina omdömen, även om de är grundade i ett personligt seende. Detta hänger troligen samman med att han i så hög grad skolats i och internaliserat den kontinentala konsthistorien, framför allt då som den förmedlades i den tyskspråkiga världen. Romdahl skriver utifrån en etablerad västerländsk kanon som knappast utmanas i hans texter. Hans reservationer mot tendenser i modernismen är också ganska typiska för tiden.

Det är troligen som museiman Romdahl haft störst inverkan på kanonformationer, men han är också medförfattare till ett av de första översiktsverken över svensk konsthistoria, som var både omfattande och inflytelserikt. Även om hans namn idag mest är förknippat med Göteborgs konstmuseum, torde hans insatser på många områden likväld äga betydelse för hur vi förstår svensk konst.

Romdahl är knappast någon utmanare av kanon. Snarare lägger han till, fördjupar och nyanserar en redan etablerad berättelse. Det är främst i förhållande till den nordiska konsten som han lyfter fram ännu ej kanoniserade konstnärskap. Här slår han gärna ett slag för särlingar som Ivar Arosenius och Döderhultarn men också modernister som Gösta Sandels och John Sten. Hos dem finner han den äkta uttrycksvilja och individualitet han ibland saknar hos en kosmopolitisk modernist som Isaac Grünewald.

Romdahl hade knappast någon tydlig agenda av att föra fram en viss stil eller konstriktning. Hans intresse är som sagt brett, och det gäller även samtiden. Romdahl gav gärna uttryck för sin konstsyn men många gånger är det andra hänsyn som står i första rummet, som pedagogiska och vetenskapliga. Han skilde mellan konstkritikerns och konsthistorikerns roller och såg sig själv främst i den senare.

CONCLUDING DISCUSSION

Romdahl worked in line with the prevailing view on art history of his age, in which the analysis of style played a central role. In Romdahl's writing about art, his scientific ambitions, however earnest, are outshone by his personal eye and judgment. Thanks to his both broad and deep humanist training, as well as his connoisseur's eye, Romdahl was eminently predisposed to describe, interpret and evaluate art from different epochs and cultural spheres. Romdahl was no theoretician, rather an articulate educator, who could introduce both the older art tradition and modernism to the museum's visitors and his students.

The analysis of style is central in Romdahl's texts. His time in Berlin appears to have been crucial in the shaping of Romdahl as a museum man and art historian, not least with regard to the analysis of style. Irrespective of subject, all of Romdahl's writings and judgments were based on the classical Western history of art that he held dear. It constituted a self-evident framework of reference, even if Romdahl approached each cultural sphere on its own terms, including Swedish modernism. Romdahl criticized certain tendencies in modernism, such as cosmopolitanism, standardization, hostility to tradition, striving for effect and sensationalism. Rather, his ideal is an expressionism that is authentic, in which style is an integrated element of the artwork and the subject matter that the artist wants to depict. In his critique of the Düsseldorf School with its storytelling ambitions, he reveals how firmly rooted he is in a modernist view on art, which gives priority to colour and form over narrative content.

One cannot say that Romdahl was particularly original in his judgments, even though they are grounded in his personal way of seeing. This is probably connected to the fact that Romdahl had been thoroughly schooled in continental art history, especially as it was handed down in the German-speaking world, and had internalized its values. Romdahl writes from the point of view of an established Western canon that reigns unchallenged in his texts. His reservations towards modernism are also quite in keeping with the time.

While it is likely that Romdahl's greatest influence on canon formations stemmed from his work as a museum man, he is also the co-author of one of the first general overviews of Swedish art history, which was

Romdahls inflytande på svenska konstliv är betydande. Just på grund av bredden i hans verksamhet har Romdahl påverkat många områden, från arkitektur- och formhistoria till museidebatt och modernismens institutionalisering i Sverige. Men Romdahl verkar inte ha haft för avsikt att radikalt omforma konsthistorien, snarare att förvalta, förmedla och förädla en redan etablerad kanon. Snarare än att ifrågasätta en europeisk kanon försöker Romdahl skapa ett svenskt museum som genom sin samling lever upp till och kan bli en del av denna kanon.

Men denna hållning, att ta ett steg tillbaka, att bevara och analysera, att förvalta och förädla, är ju också uttryck för en specifik konstsyn. Denna konstsyn är varken radikal eller konservativ utan snarare moderat. Fast förankrad i den europeiska traditionen möter Romdahl samtidens från en högre blickpunkt samtidigt som han deltar i den.

both comprehensive and influential. Today, his name is chiefly associated with the Gothenburg Museum of Art, but his many achievements in different fields are still relevant for our understanding of Swedish art.

Romdahl did not in any way question the canon. Rather, he made additions to an already established narrative, gave it more depth and nuances. It is chiefly in relation to Nordic art that he highlights artists who are not yet part of the canon. Here, he champions outsiders such as Ivar Arosenius and Axel Petersson Döderhultarn, but also modernists such as Gösta Sandels and John Sten. In them, he finds an authentic drive for expression and an individuality that he sometimes finds lacking in a cosmopolitan modernist the likes of Isaac Grünewald.

One can hardly say that Romdahl one-sidedly advocated a certain style or art movement. As we have seen, his interests were broad; this was also true in regard to contemporary art. Romdahl gladly articulated his views on art, but in many cases other concerns were more important, such as art education and science. He made a distinction between the roles of art critic and art historian, and saw himself foremost as the latter.

Romdahl exerted a major influence on the Swedish art world. Thanks to the broad scope of his activities, Romdahl had an impact on a number of fields, from the history of architecture and form, to the museum debate and the institutionalization of modernism. Clearly, Romdahl's goal was not to radically reshape art history, but to preserve, pass on and refine an already established canon. Rather than questioning the European canon, Romdahl tried to create a Swedish museum that could live up to the canon and become part of it.

Yet precisely this attitude, that of taking a step back, managing and analysing, preserving and refining, is by no means neutral; it too is an expression of a specific view on art, neither radical nor conservative: the position of a moderate. Firmly rooted in the European tradition, Romdahl engaged in the art of his age from a high vantage point, but also at eye-level.

1. Tack till Björn Fredlund, Andréas Hagström och Martin Sundberg för givande diskussioner, kritisk läsning och värdefulla tips.
2. Björn Fredlund, "Axel L Romdahl", *Svenskt Biografiskt Lexikon*, Band 30, 1998, s. 301; se även webbkälla, Riksarkivet: <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=6821>, hämtad 2019-02-26.
3. Carl Nordenfalk, "Axel L. Romdahl 1880–1951", *Svenska museer* nr 1 1952.
4. Stina Hagelqvist, "Från tempel till fabrik. Göteborgs konstmuseum som konvergens- och konfliktyta", *Skiascope 7. Konstmuseiarkitektur*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2015, s. 338–344; Jeff Werner, "Häng dom högt", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 88–116.
5. I den första delen av självbiografin skriver Romdahl om uppväxten i Linköping och staden som formade honom. I den andra berörs studentlivet i Uppsala, tiden i Berlin, resor i Europa och de första museierfarenheterna. Den tredje och avslutande delen handlar om Göteborgsåren. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det*, Medéns, Stockholm 1941; Axel L. Romdahl, *Som jag minns det. Andra delen*, Medéns, Stockholm 1943; Axel L. Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Rundqvists bokförlag, Göteborg 1951.
6. Romdahls barn var Gunnar (1907–1975, konstnär), Gunnel (1908–1965), Åke (1910–2001, forstmästare och konstnär) och Thorsten (1912–1934), som studerade till trädgårdsmästare men avled i unga år. Romdahlska familjepappern, H 112, Handskriftsavdelningen, Göteborgs universitetsbibliotek.
7. Biografiska uppgifter är hämtade från Fredlund 1998, "Romdahl, A. L.", *Nordisk familjebok* (andra upplagans supplement, 1926), <http://runeberg.org/nfcr/0033.html>, hämtad 2019-08-29; *Göteborgs Museum Årstryck*, professor Axel Romdahls papper, H111 och Romdahlska familjepappern, H 112, Handskriftsavdelningen, Göteborgs universitetsbibliotek samt Romdahls självbiografier, Romdahl 1941, 1943, 1951.
8. Romdahl 1943, s. 91 och 93.
9. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, E.A. Seemann, Leipzig (1855) 1904–1908.
10. Romdahl 1943, s. 111.
11. Romdahl 1943, s. 111.
12. Romdahl 1943, s. 149.
13. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Bruckmann, München (1899) 1901.
14. Romdahl 1943, s. 145–150.
15. Romdahl 1943, s. 182.
16. John Atterbom var ordinarie konstkritiker för tidningen. Romdahl 1943, s. 42–43.
17. Se: Hagelqvist 2015, s. 338–344 och Werner 2009, s. 88–116.
18. Befatningen benämndes intendent men var i praktiken liktydig med museichef.
19. Fredlund 1998. Se även historik på Göteborgs Konsthalls webbplats, framtagen av Andréas Hagström: Om Göteborgs Konsthall, Historik, "Verksamheten", <https://konsthallen.goteborg.se/om-konsthallen/historik/verksamheten/>, hämtad 2019-09-04.
20. Alfred Westholm, "Konstmuseet", *Göteborgs Museum. Årstryck 1947*, Göteborgs Museum, Göteborg 1948, s. 47.
21. Citatet är från Horatius och ska ha föreslagits av Axel Boëthius, rektor för Göteborgs högskola. Nordenfalk 1952, s. 11.
22. USA-resan genomfördes 1946. Axel L. Romdahl, "Konstmuseet. Berättelse för år 1946", *Göteborgs Museum. Årstryck 1947*, Göteborgs Museum, Göteborg 1947, s. 50.
23. Denna del fungerade som en pendang till Fürstenbergska galleriet men har senare splittrats upp. Jeff Werner, "Broderen som bestämde. Werner Lundqvist och Göteborgs konstmuseum", *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012.
24. "Appendix. Tabell över urval av donatorer till Göteborgs konstmuseums samlingar", *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012.

-
1. I am grateful to Björn Fredlund, Andréas Hagström and Martin Sundberg for productive discussions and valuable advice.
 2. Björn Fredlund, 'Axel L. Romdahl', *Svenskt biografiskt lexikon* (Swedish Biographical Lexicon), Volume 30, p. 201; see also online resource, Riksarkivet (The Swedish National Archives): <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=6821>, accessed 26 February 2019.
 3. Carl Nordenfalk, 'Axel L. Romdahl 1880–1951', *Svenska museer*, no. 1 1952.
 4. Stina Hagelqvist, 'From Temple to Factory: The Gothenburg Museum of Art as a Space of Convergence and Conflict', *Skiascope 7: Art Museum Architecture*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2015, pp. 338–344; Jeff Werner, 'Hang 'em High', *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at the Gothenburg Museum of Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, pp. 88–116.
 5. In the first part of his autobiography, Romdahl writes about his youth in Linköping, the town that shaped him. In the second part, he touches on his student years in Uppsala, his time in Berlin, the travels in Europe and his first museum experiences. The third and final part is about the Gothenburg years. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det*, Medéns, Stockholm 1941; Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Andra delen*, Medéns, Stockholm 1943; Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Göteborgsåren*, Rundqvists bokförlag, Gothenburg 1951.
 6. Romdahl's children were Gunnar (1907–1975, artist), Gunnel (1908–1965), Åke (1910–2001, forester and artist) and Thorsten (1912–1934), who studied gardening but died at a young age. Romdahl family papers, H112, Manuscript Department, Gothenburg University Library.
 7. Biographical data from Fredlund 1998, 'Romdahl, A.L.', *Nordisk familjebok*, (supplement to the second edition, 1926), <http://runeberg.org/nfcr/0033.html>, accessed 29 August 2019; *Göteborgs Museum Årstryck*, professor Axel Romdahl's papers, H111, and the Romdahl family papers, H 112, Manuscript Department, Gothenburg University Library, as well as Romdahl's autobiographies, Romdahl 1941, 1943, 1951.
 8. Romdahl 1943, pp. 91 and 93.
 9. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, E.A. Seemann, Leipzig (1855) 1904–8.
 10. Romdahl 1943, p. 111.
 11. Romdahl 1943, p. 111.
 12. Romdahl 1943, p. 149.
 13. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Bruckmann, München (1899) 1901.
 14. Romdahl 1943, pp. 143–50.
 15. Romdahl 1943, p. 182.
 16. John Atterbom was the newspaper's regular art critic. Romdahl 1943, pp. 42–3.
 17. See: Hagelqvist 2015, pp. 338–44 and Werner 2009, pp. 88–116.
 18. The post went under the name of curator but was in practice the equivalent of museum director.
 19. Fredlund 1998. See also historical data on the website of Göteborgs Konsthall, researched by Andréas Hagström, History, 'Activities', <https://konsthallen.goteborg.se/om-konsthallen/historik/verksamhet/>, accessed 4 September 2019.
 20. Alfred Westholm, 'The Art Museum', *Göteborgs Museum. Årstryck 1947*, Gothenburg Museum, Gothenburg 1948, p. 47.
 21. The quote is from Horace and was supposedly suggested by Axel Boëthius, principal of Gothenburg College. Nordenfalk 1952, p. 11.
 22. The trip to the USA was made in 1946. Axel L. Romdahl, 'Konstmuseet. Berättelse för år 1946', *Göteborgs Museum: Årstryck 1947*, Gothenburg Museum, Gothenburg, 1947, p. 50.
 23. This section functioned as a counterpart to the Fürstenberg Gallery, but has since then been split up in different subsections. Jeff Werner, 'The Brother on the Board: Werner Lundqvist
-

25. Romdahl 1951, s. 182–183.
26. Romdahl 1951, s. 65. I Göteborgs konstmuseums fall kom dock inga medel från det offentliga till förvärv. Inköp gjordes fortsatt från fondmedel.
27. Romdahl 1951, s. 230.
28. Katalogen över Romdahls publicerade verk fram till 1930 omfattar hela 830 poster. *Axel L. Romdahls tryckta arbeten intill XVIII. III. MCMXXX. Bidrag till en bibliografi av Stig Roth*. I Göteborgs konstmuseums arkiv finns även en maskinskrivet dokument som listar Romdahls verk fram till hans död. Den går till nummer 1 063.
29. Fredlund 1998, s. 303.
30. Fredlund 1998, s. 304.
31. Nordenfalk 1952, s. 12.
32. Axel L. Romdahl, *Pieter Brueghel der äldre und sein Kunstschaffen*, diss. Uppsala universitet 1905, Uppsala 1905a.
33. Axel L. Romdahl, *Pieter Brueghel d.ä.*, Norstedt, Stockholm 1947.
34. Axel L. Romdahl, "Till läsaren", *Gammal konst. Studier och fynd*, Norstedt, Stockholm 1916, opaginerad.
35. Romdahl 1916, opaginerad.
36. Axel L. Romdahl, "Nederländerna landskapsmotiv i det senare 1400-talets toskanska och umbriska måleri", *Studier tillägnade Henrik Schück på hans 50-årsdag den 2 november 1905 af vänner och lärljungar*, Hugo Gebers förlag, Stockholm 1905b.
37. Romdahl 1905b, s. 296–297.
38. Axel L. Romdahl, "Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* Bd. 32 1911; Fredlund 1998; Nordenfalk 1952, s. 12.
39. Romdahl 1911, s. 3.
40. Axel L. Romdahl, "Konsthistoria och konstkritik. Föreläsning vid Nordiska Journalistkursen 1931", s. 65–66.
41. G.W.F. Hegel såg denna stilutveckling som en del i andens frigörelse, från att underställas det materiella uttrycket (den arkaiska fasen), via balansen mellan ande och materia (den klassiska konsten), till andens frigörelse (romantiken), vilken kulminerar i att konsten övergår i filosofi. G.W.F. Hegel, *Inledning till estetiken (Vorlesungen über die Ästhetik)*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Daidalos, Göteborg 2005. Se även: Sven-Olov Wallenstein, "Hegel och arkitekturens filosofiska system", *Lychnos*, Uppsala 2011, s. 242 och 258, <https://lychnosblog.files.wordpress.com/2017/04/2011-152.pdf>, hämtad 2019-09-03.
42. Romdahl 1931, s. 67.
43. Axel L. Romdahl, "Barock, kontrabaroock och akademism", *Tidsskrift för konstvetenskap* 1937, s. 33.
44. Heinrich Wölfflin, *Konsthistoriska grundbegrepp. Stilutvecklingsproblem i nyare tider konst (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst 1915)*, övers. Bengt G. Söderberg, Norstedt, Stockholm 1957.
45. Romdahl 1937, s. 43–44.
46. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*, Harper & Row, New York 1986. Hegels dialektik var redan från start mycket inflytelserik i konsthistorieämnets tillblivelse. Se: Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän" konsthistoria i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala universitet 1996, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 1996.
47. Axel L. Romdahl, *Konstmonologer i Göteborgs Museum*, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1921, s. 15.
48. Romdahl 1931, s. 69.
49. Romdahl 1921, s. 10.
50. Romdahl 1921, s. 38.
51. Romdahl 1921, s. 38.
52. Romdahl 1921, s. 38.
53. Axel L. Romdahl, *Att se i Göteborgs konstmuseum. Vägledning för besökande*, Förlagsaktiebolaget Bokkonst, Göteborg 1942, s. 36.
54. Romdahl 1921, s. 38.
55. Romdahl 1921, s. 44.
56. Axel L. Romdahl, *Gustaf Cederström*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1935, s. 8.
57. Axel L. Romdahl, *Det moderna måleriet och dess förutsättningar. En orientering*, andra upplagan, Natur och kultur, Stockholm 1945, s. 7.
58. Romdahl 1945, s. 8.

-
- and the Gothenburg Museum of Art, *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2012.
24. 'Appendix: Table Over a Selection of Donors to the Collections of the Gothenburg Museum of Art', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2012.
25. Romdahl 1951, pp. 182–3.
26. Romdahl 1951, p. 65. In the case of the Gothenburg Museum of Art, there were no public allocations of funds for acquisitions. Purchases continued to be financed by money from trust funds.
27. Romdahl 1951, p. 230.
28. The catalogue over Romdahl's published works until 1930 comprises an impressive 839 items. *Axel L. Romdahls tryckta arbeten intill XVIII.III.MCMXXX: Bidrag till en bibliografi av Stig Roth*. In the archives of the Gothenburg Museum of Art there is a typed document that lists Romdahl's works until his death. It runs to number 1,063.
29. Fredlund 1998, p. 303.
30. Fredlund 1998, p. 304.
31. Nordenfalk 1952, p. 12.
32. Axel L. Romdahl, *Pieter Brueghel der äldre und sein Kunstschaffen*, diss. Uppsala University 1905, Uppsala 1905a.
33. Axel L. Romdahl, *Pieter Brueghel d.ä.*, Norstedt, Stockholm, 1947.
34. Axel L. Romdahl, 'Till läsaren', *Gammal konst: Studier och fynd*, Norstedt, Stockholm 1916, unpaginated.
35. Romdahl 1916, unpaginated.
36. Axel L. Romdahl, 'Nederländerna landskapsmotiv i det senare 1400-talets toskanska och umbriska måleri', *Studier tillägnade Henrik Schück på hans 50-årsdag den 2 november 1905 af vänner och lärljungar*, Hugo Gebers förlag, Stockholm, 1905b.
37. Romdahl 1905b, pp. 296–7.
38. Axel L. Romdahl, 'Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* vol. 32 1911; Fredlund 1998; Nordenfalk 1952, p. 12.
39. Romdahl 1911, p. 3.
40. Axel L. Romdahl, "Konsthistoria och konstkritik: Föreläsning vid Nordiska Journalistkursen 1931", pp. 65–6.
41. G.W.F. Hegel saw this development of style as part of the liberation of the spirit, from being subjugated under the material expression (the archaic phase), via the balance between mind and matter (the classical phase) to the liberation of the spirit (romanticism), culminating in the transformation of art into philosophy. G.W.F. Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics*, trans. Bernard Bosanquet, ed. Michael Inwood, Penguin Books, London 1993. See also: Sven-Olov Wallenstein, 'Hegel och arkitekturens filosofiska system', *Lychnos*, Uppsala 2011, pp. 242 and 258, <https://lychnosblog.files.wordpress.com/2017/04/2011-152.pdf>, accessed 3 September 2019.
42. Romdahl 1931, p. 67.
43. Axel L. Romdahl, 'Barock, kontrabaroock och akademism', *Tidsskrift för konstvetenskap* 1937, p. 33.
44. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 1915)*, trans. Jonathan Blower, One hundredth anniversary edition, Getty Research Institute, Los Angeles 2015.
45. Romdahl 1937, pp. 43–4.
46. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*, Harper & Row, New York 1986. From the outset, Hegel's dialectics were hugely influential in the origins of the subject

59. Romdahl 1945, s. 11.
60. Romdahl 1921, s. 73–74.
61. Romdahl 1921, s. 77.
62. Romdahl 1921, s. 108.
63. Romdahl 1945, s. 5.
64. Romdahl 1945, s. 11–12.
65. Romdahl 1945, s. 13.
66. Romdahl 1945, s. 100. En utställning med internationell modernism i *Der Sturms* regi visades i Valandshuset i Göteborg 1923 men väckte inget större intresse. Kjell Hjern, *Göteborgs Konsförening hundra år. Krönikan av Kjell Hjern*, Göteborg 1954, s. 124–126. Se även kommande bok om Göteborgs Konsthall av Andréas Hagström.
67. Romdahl 1945, s. 101.
68. Axel L. Romdahl, "Reagera!", *Svensk Tidskrift* nr 3 1932.
69. *Acceptera*, red. Gunnar Asplund, Tiden, Stockholm 1931.
70. Romdahl 1932, citerad ur: Barbro Schaffer, *Analys och värdering. En studie i svensk konstkritik 1930–35*, diss. Stockholms universitet 1982, Stockholms universitet, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm 1982, s. 54.
71. Romdahl 1945, s. 63.
72. Axel L. Romdahl, "Edvard Munchs stil, ett utkast till en undersökning, tillägnad Harry Fett den 8, sept. 1945" (*Edvard Munch, mennesket og kunstneren*, Oslo 1946, 4:o, s. 7–30), *Kunst og Kultur*, särtryck, s. 80.
73. Romdahl 1939, s. 2.
74. Romdahl 1945, s. 16.
75. Romdahl 1945, s. 5.
76. Axel L. Romdahl, "Nutidskonsten och samhället", *Svenska Dagbladet* 1933-02-26.
77. Axel L. Romdahl, "Inledning", *Svensk konsthistoria*, red. Axel L. Romdahl och Johnny Roosval, Aktiebolaget Ljus, Stockholm 1913a, s. 1.
78. Romdahl 1913a, s. 1.
79. Axel L. Romdahl, "Svensk natur i svensk konst", *Svensk natur i svensk konst. Svenska turistföreningens jubileumsutställning i Liljevalchs konsthall 22 febr.–17 mars 1935*, Svenska turistföreningens förlag, Stockholm 1935, s. 3.
80. Axel L. Romdahl, "Måleriet på Göteborgsutställningen 1923", *Kunst og Kultur* häfte 4, årg. 11 1923, s. 193.
81. Romdahl 1923, s. 193.
82. Romdahl 1940, s. 200.
83. Axel L. Romdahl, "Skulpturen efter Sergel", *Svensk konsthistoria*, red. Axel L. Romdahl och Johnny Roosval, Aktiebolaget Ljus, Stockholm 1913, s. 564–565.
84. Romdahl 1945, s. 95–96.
85. Romdahl 1943, s. 132 och 137.
86. Romdahl 1943, s. 133–136; Werner 2009, s. 100.
87. Axel L. Romdahl, *Spanska konsttryck*, Bonniers, Stockholm 1920.
88. Romdahl 1920, s. 59.
89. Romdahl 1943, s. 135.
90. Romdahl 1943, s. 132.
91. Romdahl 1943, s. 136.
92. Axel L. Romdahl, "Konstmuseerna och konsthistorien", *Tidskrift för konstvetenskap*, särtryck 1932.
93. Romdahl 1932, s. 41.
94. Romdahl 1932, s. 42.
95. Romdahl 1932, s. 42.
96. Romdahl 1932, s. 42.
97. Romdahl 1932, s. 43.
98. Romdahl 1932, s. 43.
99. Romdahl 1932, s. 45.
100. Romdahl 1932, s. 46.

-
- of art history. See Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria: Om skapandet av "allmän" konsthistoria i Tyskland under 1800-talet*, diss. Uppsala University 1996, Brutus Östlings bokförlag Symposium, Eslöv 1996.
67. Axel L. Romdahl, *Konstmonologer i Göteborgs Museum*, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1921, p. 15.
68. Romdahl 1931, p. 69.
69. Romdahl 1921, p. 10.
70. Romdahl 1921, p. 38.
71. Romdahl 1921, p. 38.
72. Romdahl 1921, p. 38.
73. Axel L. Romdahl, *Att se i Göteborgs konstmuseum – Vägledning för besökande*, Förlagsaktiebolaget Bokkonst, Göteborg 1942, p. 36.
74. Romdahl 1921, p. 38.
75. Romdahl 1921, p. 44.
76. Axel L. Romdahl, *Gustaf Cederström*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1935, p. 8.
77. Axel L. Romdahl, *Det moderna måleriet och dess förutsättningar. En orientering*, second edition, Natu & Kultur, Stockholm 1945, p. 7.
78. Romdahl 1945, p. 8.
79. Romdahl 1945, p. 11.
80. Romdahl 1921, pp. 73–4.
81. Romdahl 1921, p. 77.
82. Romdahl 1921, p. 108.
83. Romdahl 1945, p. 5.
84. Romdahl 1945, pp. 11–12.
85. Romdahl 1945, p. 13.
86. Romdahl 1945, p. 100. An exhibition with international modernism under the direction of *Der Sturm* was shown in the Valand house in Gothenburg in 1923 but did not arouse much interest. Kjell Hjern, *Göteborgs Konsförening hundra år. Krönikan av Kjell Hjern*, Gothenburg 1954, pp. 124–6. See also upcoming book about Göteborgs Konsthall by Andréas Hagström.
87. Romdahl 1945, p. 101.
88. Axel L. Romdahl, 'Reagera!', *Svensk Tidskrift* nr 3 1932.
89. *Acceptera* (Accept), ed. Gunnar Asplund, Tiden, Stockholm 1931.
90. Romdahl 1932, quoted in: Barbro Schaffer, *Analys och värdering: En studie i svensk konstkritik 1930–35*, diss. Stockholm University 1982, Stockholm University, Department of Art History, Stockholm 1982, p. 54.
91. Romdahl 1945, p. 63.
92. Axel L. Romdahl, 'Edvard Munchs stil, ett utkast till en undersökning, tillägnad Harry Fett den 8 sept. 1945', (*Edvard Munch, mennesket og kunstneren*, Oslo 1946, 4:o, p. 7–30), *Kunst og Kultur*, offprint, p. 80.
93. Romdahl 1939, p. 2.
94. Romdahl 1945, p. 16.
95. Romdahl 1945, p. 5.
96. Axel L. Romdahl, 'Nutidskonsten och samhället', *Svenska Dagbladet* 26 February 1933.
97. Axel L. Romdahl, 'Inledning', *Svensk konsthistoria*, eds. Axel L. Romdahl and Johnny Roosval, Aktiebolaget Ljus, Stockholm 1913a, p. 1.
98. Romdahl 1913a, p. 1.
99. Axel L. Romdahl, 'Svensk natur i svensk konst', *Svensk natur i svensk konst: Svenska turistföreningens jubileumsutställning i Liljevalchs konsthall 22 febr.–17 mars 1935*, Svenska turistföreningens förlag, Stockholm 1935, p. 3.
100. Axel L. Romdahl, 'Måleriet på Göteborgsutställningen 1923', *Kunst og Kultur*, pamphlet 4, year 11, 1923, p. 193.

81. Romdahl 1923, p. 193.
 82. Romdahl 1940, p. 200.
 83. Axel L. Romdahl, 'Skulpturen efter Sergel', *Svensk konsthistoria*, eds. Axel L Romdahl and Johnny Roosval, Aktiebolaget Ljus, Stockholm 1913, p. 564–5.
 84. Romdahl 1945, pp. 95–6.
 85. Romdahl 1943, pp. 132 and 137.
 86. Romdahl 1943, pp. 133–6, Werner 2009, p. 100.
 87. Axel L. Romdahl, *Spaniska konstintyck*, Bonniers, Stockholm 1920.
 88. Romdahl 1920, p. 59.
 89. Romdahl 1943, p. 135.
 90. Romdahl 1943, p. 132.
 91. Romdahl 1943, p. 136.
 92. Axel L Romdahl, 'Konstmuseerna och konsthistorien', *Tidskrift för konstvetenskap*, offprint 1932.
 93. Romdahl 1932, p. 41.
 94. Romdahl 1932, p. 42.
 95. Romdahl 1932, p. 42.
 96. Romdahl 1932, p. 42.
 97. Romdahl 1932, p. 43.
 98. Romdahl 1932, p. 43.
 99. Romdahl 1932, p. 45.
 100. Romdahl 1932, p. 46.
-

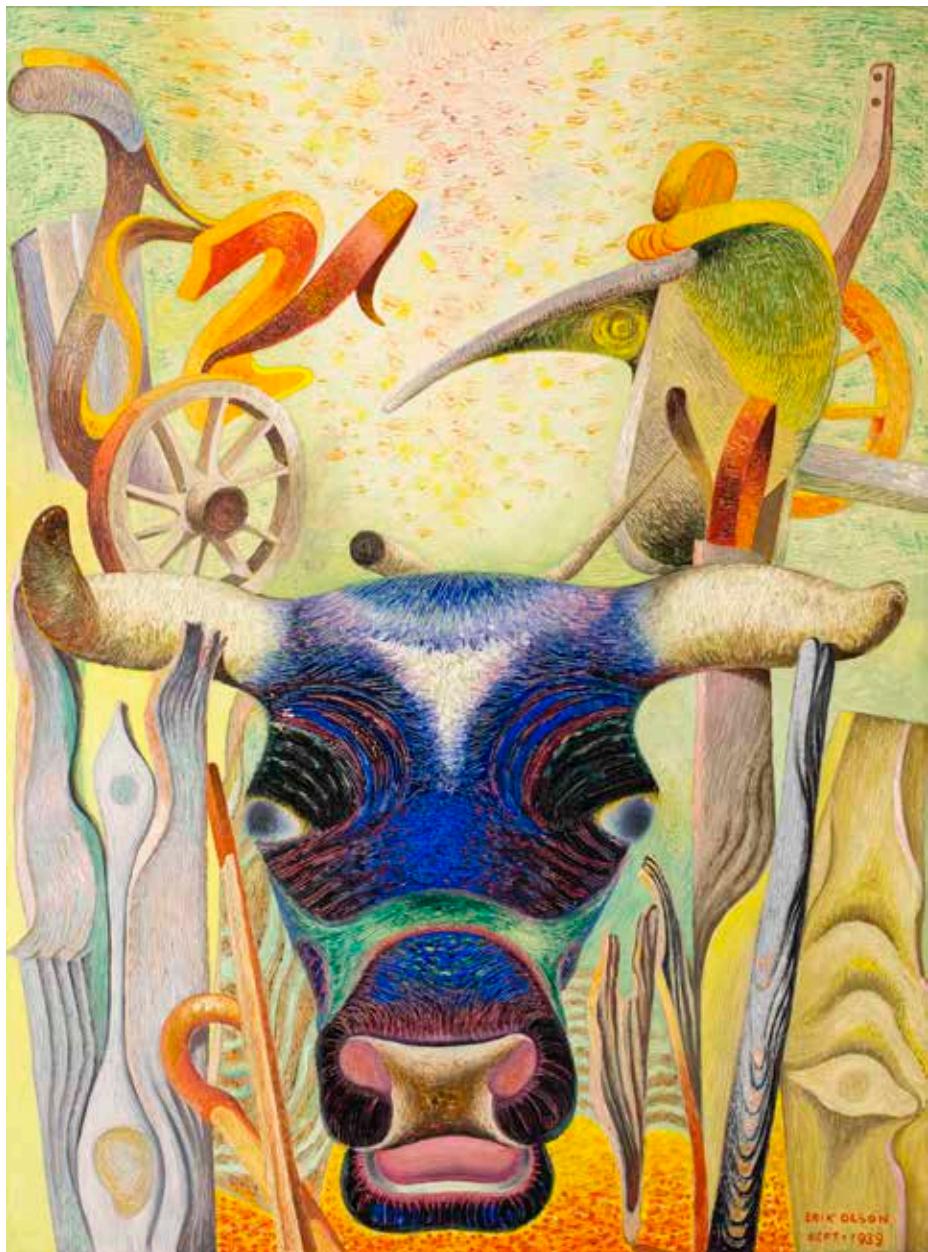
Fig. 44



Aron Borelius, dåvarande kronprinsessan Louise (f. Mountbatten) och dåvarande kronprins Gustaf Adolf (senare kung Gustaf VI Adolf), från invigningen av Norrköpings Konstmuseum 1946, foto:
MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Aron Borelius, then Crown Princess Louise (née Mountbatten) and then Crown Prince Gustaf Adolf (later King Gustaf VI Adolf), from the inauguration of Norrköpings Konstmuseum 1946,
PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 45



Erik Olson, svensk 1901–1986, *Pastoral*, 1939, olja på pannå, 81 x 62 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1948, NKM A 302, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM, © Erik Olson/Bildupphovsrätt 2021.

Erik Olson, Swedish 1901–86, *Pastoral*, 1939, oil on panel, 81 x 62 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1948, NKM A 302, PHOTO:MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM, © Erik Olson/Bildupphovsrätt 2021.

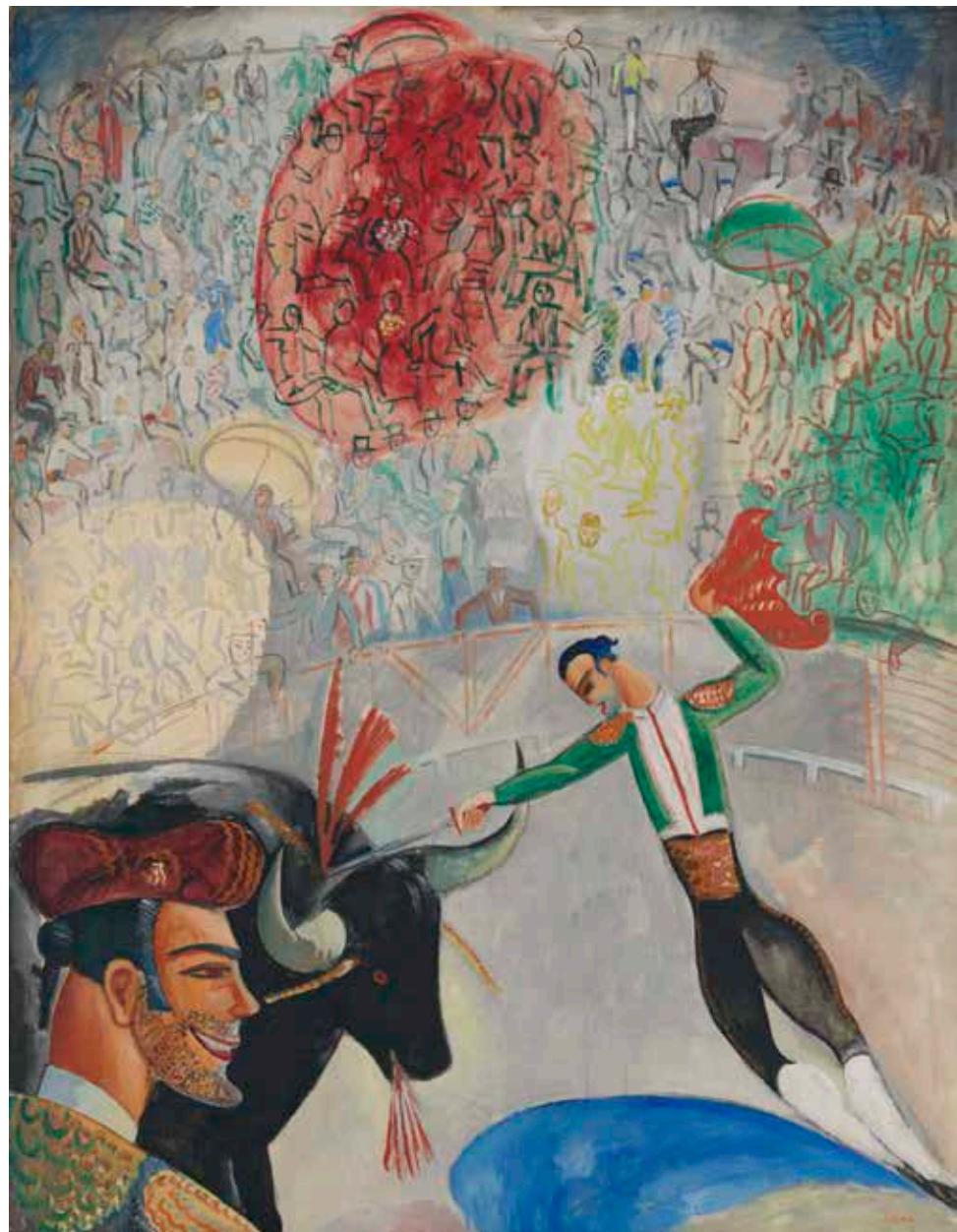
Fig. 46



Anna Berg, svensk 1875–1950, *Den vita katten*, 1942, olja på pannå, 51 x 76 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1945, NKM A 188, FOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Anna Berg, svensk 1875–1950, *The White Cat*, 1942, oil on panel, 51 x 76 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1945, NKM A 188, PHOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

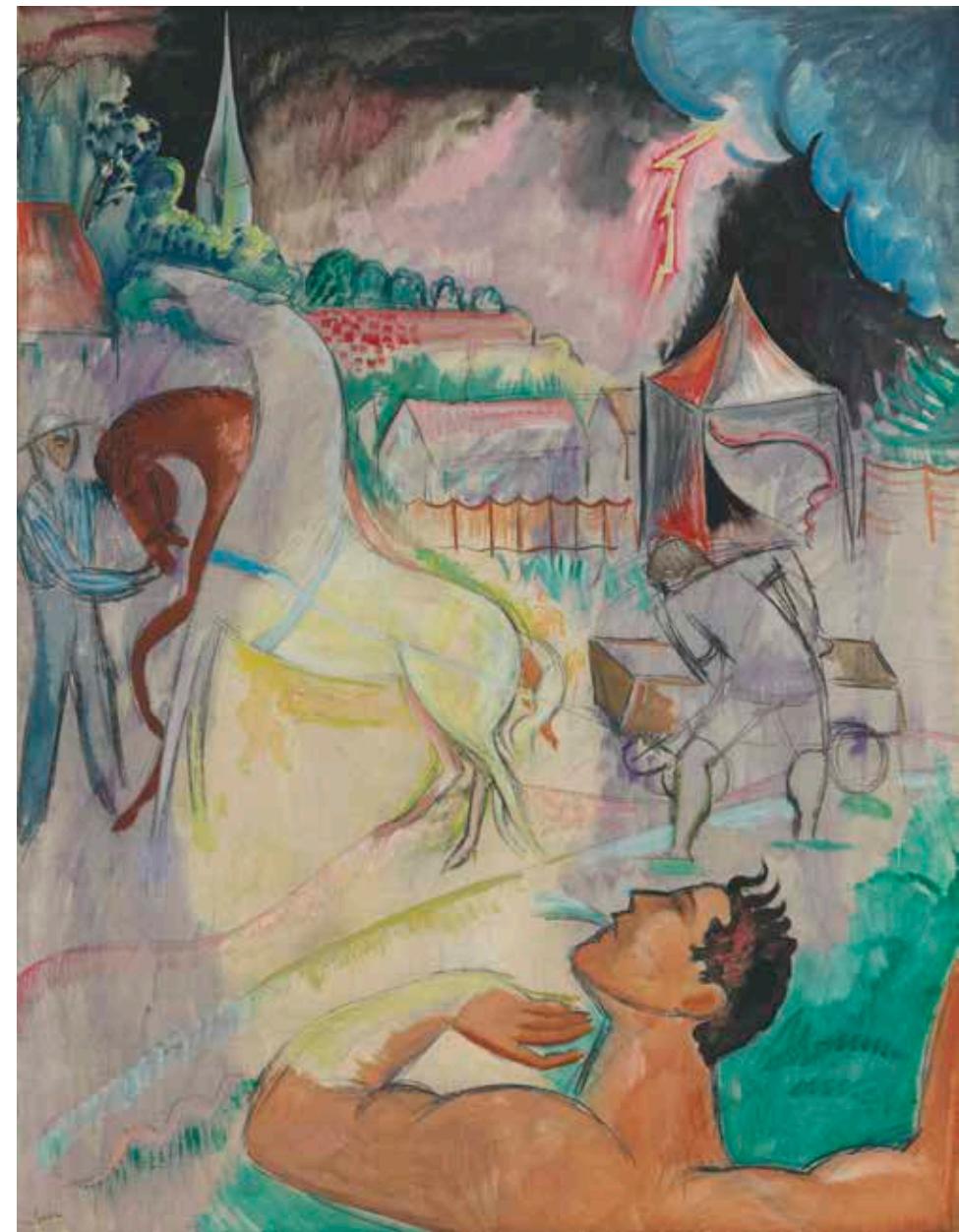
Fig. 47



Isaac Grünewald, svensk 1889–1946, *Tjurfäktning*, 1917, olja på duk, 168 x 130 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1951, NKM A 631, FOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Isaac Grünewald, Swedish 1889–1946, *Bullfight*, 1917, oil on canvas, 168 x 130 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1951, NKM A 631, PHOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

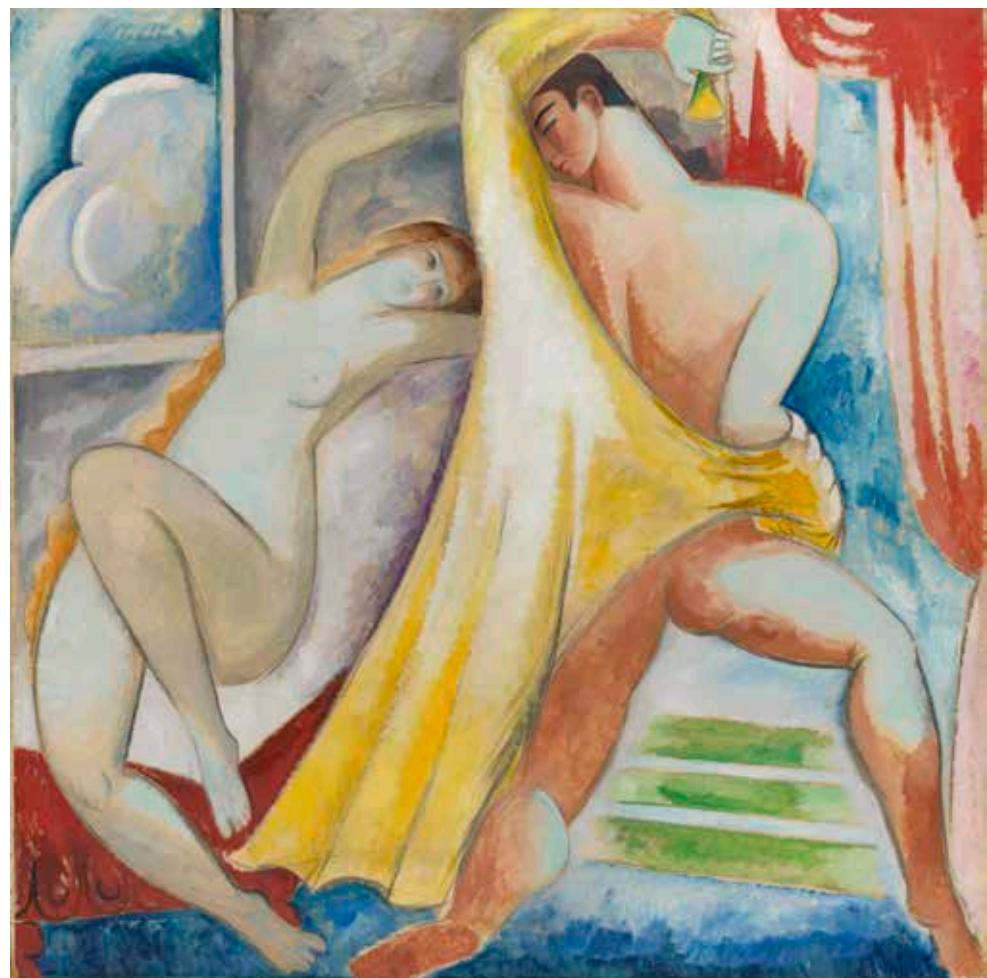
Fig. 48



Isaac Grünewald, svensk 1889–1946, *Blixten på Fanö*, 1917, olja på duk, 168 x 130 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1951, NKM A 630, FOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Isaac Grünewald, Swedish 1889–1946, *Lightning, Fanö*, 1917, oil on canvas, 168 x 130 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1951, NKM A 630, PHOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

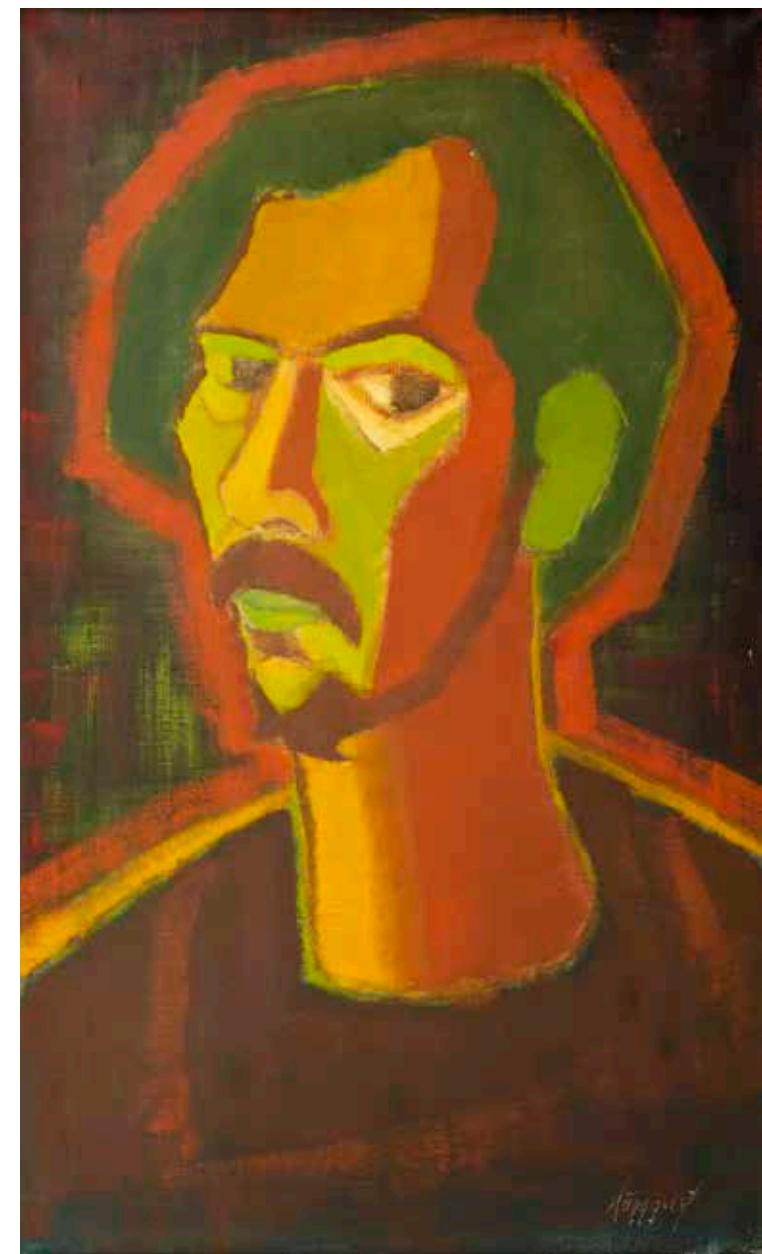
Fig. 49



Isaac Grünewald, svensk 1889–1946, *Josefs frestelse*, 1916, olja på duk, 194 x 194 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1951, NKM A 629, FOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Isaac Grünewald, Swedish 1889–1946, *The Temptation of Joseph*, 1916, oil on canvas, 194 x 194 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1951, NKM A 629, PHOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 50



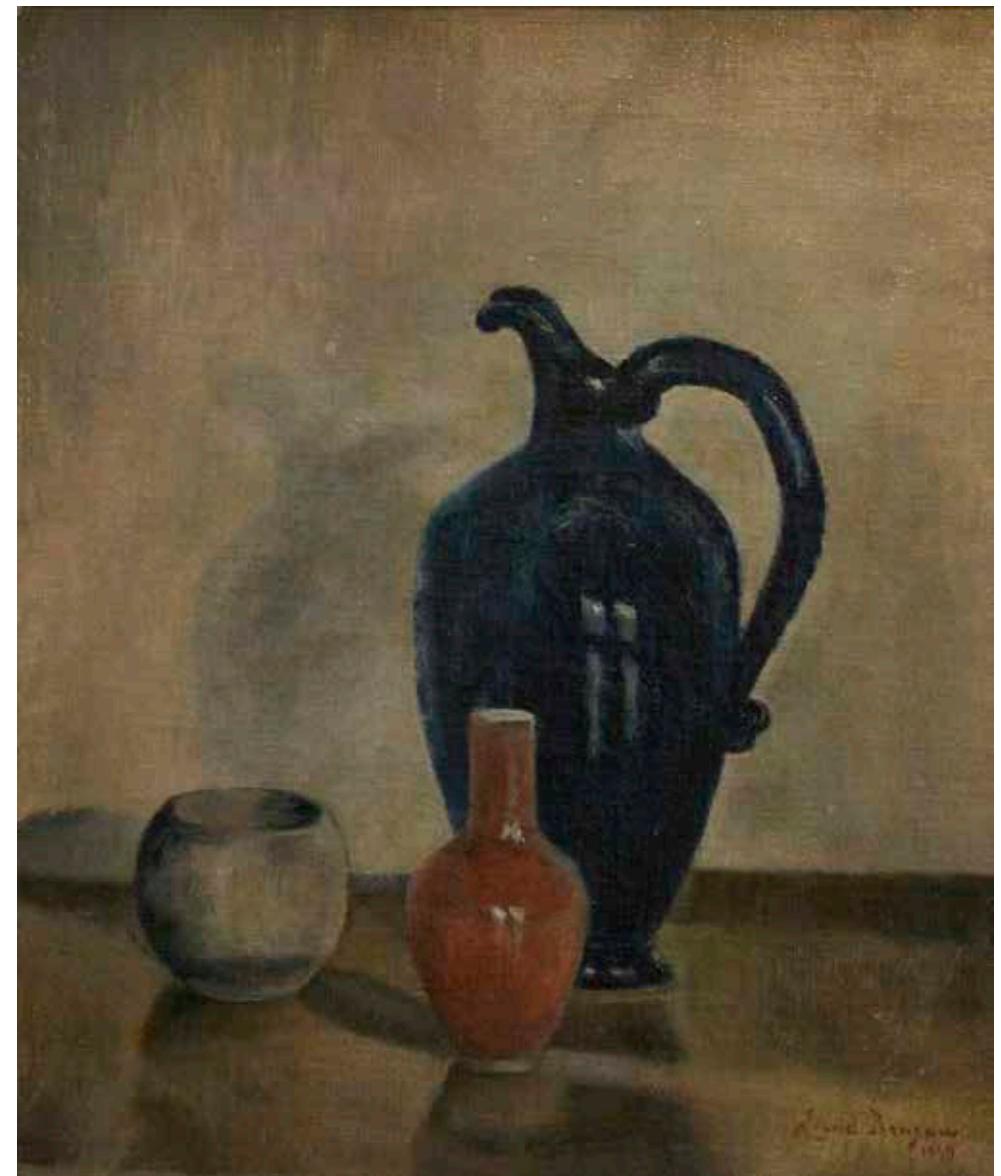
Eric Häggqvist, svensk 1911–1952, *Självporträtt*, 1947, olja på duk, 71 x 43 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköp 1953, NKM A 666, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Eric Häggqvist, Swedish 1911–52, *Self-Portrait*, 1947, oil on canvas, 71 x 43 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1953, NKM A 666, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 51



Fig. 52



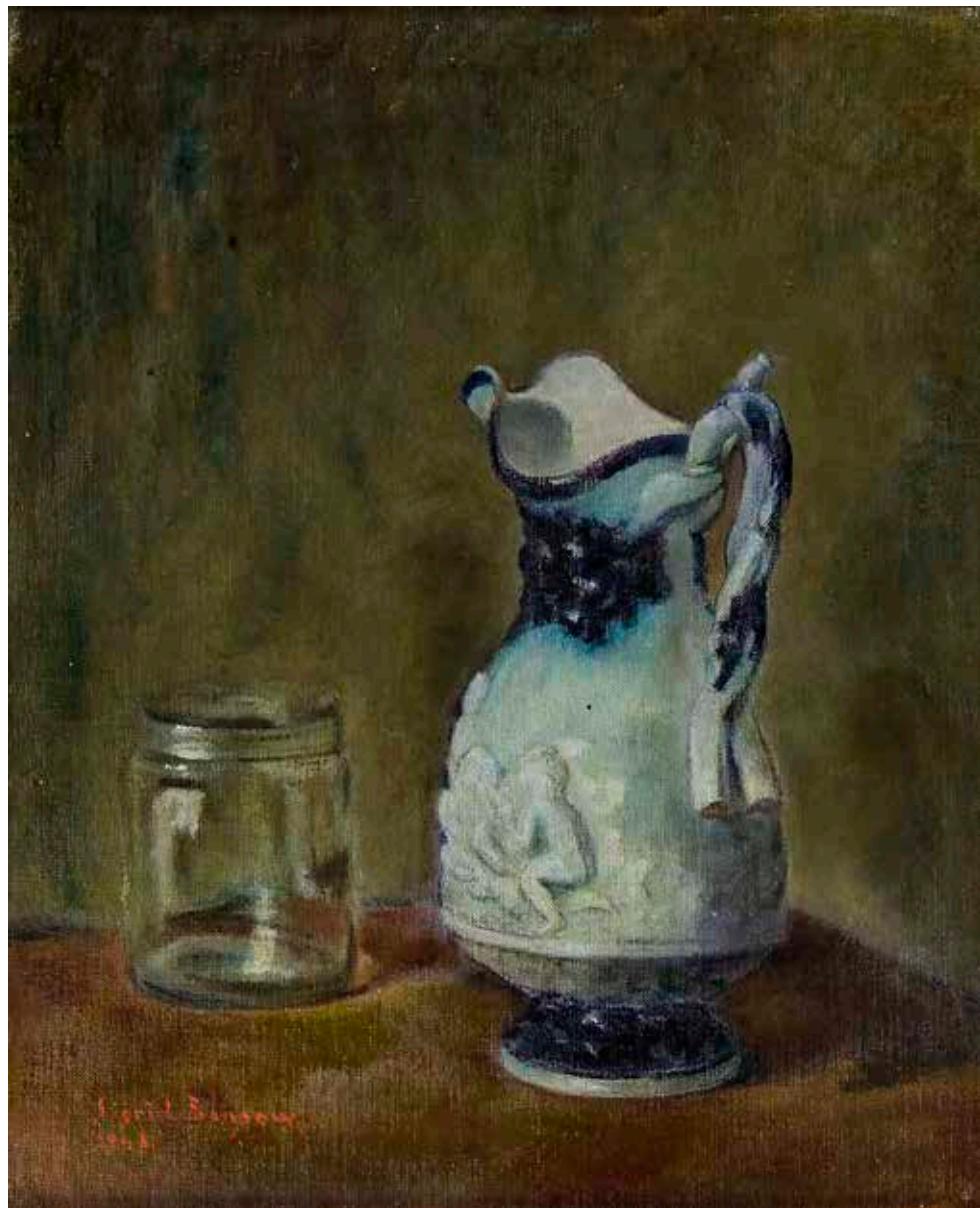
Eric Häggqvist, svensk 1911–1952, *Franskt landskap*, Pressoucy, odaterad, olja på pannå, 60 x 73 cm, gåva 1948, Norrköpings Konstmuseum, NKM A 527, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Eric Häggqvist, Swedish 1911–52, *French Landscape*, Pressoucy, undated, oil on panel, 60 x 73 cm, gift 1948, Norrköpings Konstmuseum, NKM A 527, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Sigrid Bensow, svensk 1882–1954, *Stilleben med blå glaskanna*, odaterad, olja på duk, 46 x 38 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1953, NKM A 645, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Sigrid Bensow, Swedish 1882–1954, *Still Life with Blue Glass Jug*, undated, oil on canvas, 46 x 38 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1953, NKM A 645, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 53



Sigrid Bensow, svensk 1882–1954, *Kanna och glas*, 1946, olja på duk, 46 x 38 cm, Norrköpings Konstmuseum, gåva av F Bensow 1957, NKM A 723, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Sigrid Bensow, Swedish 1882–1954, *Jug and Glass*, 1946, oil on canvas, 46 x 38 cm, Norrköpings Konstmuseum, gift from F Bensow 1957, NKM A 723, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

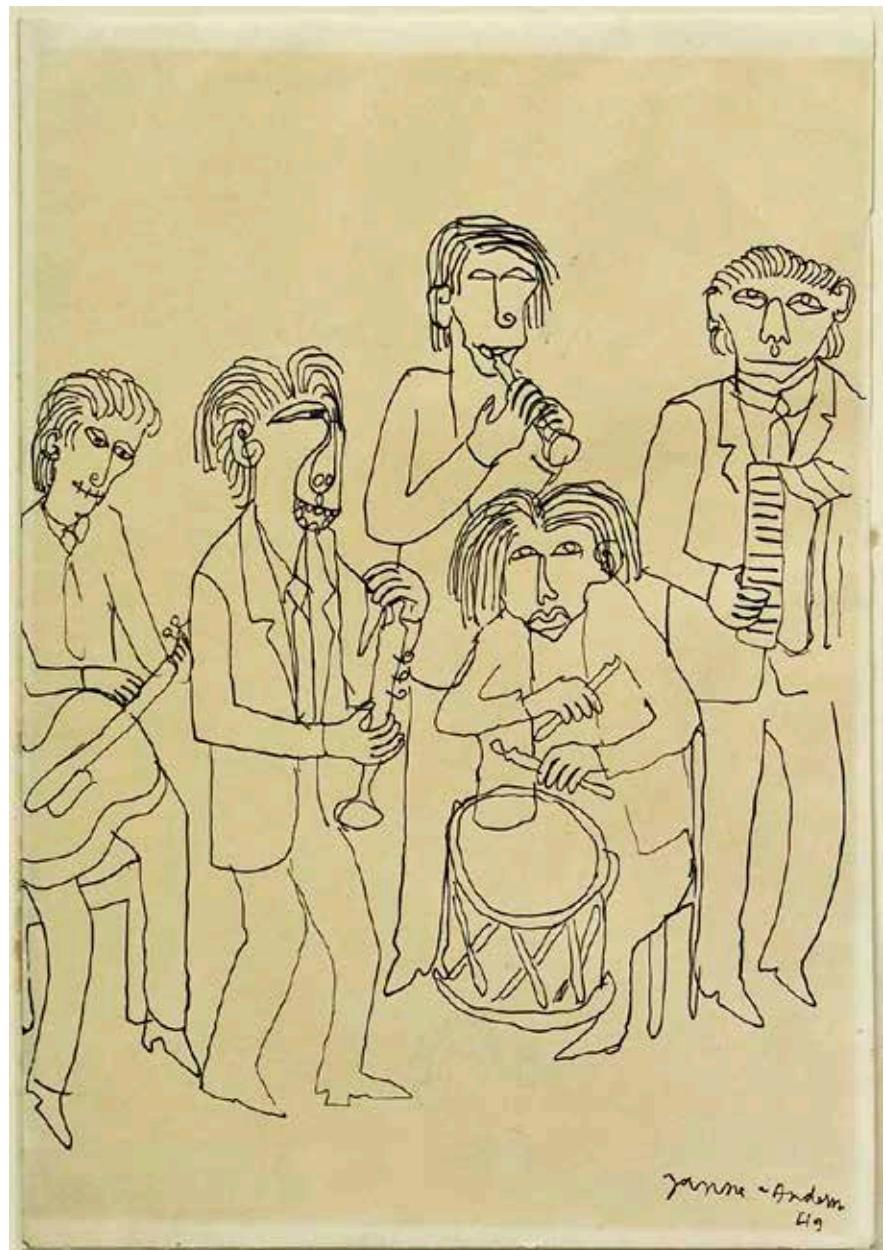
Fig. 54



Sigrid Bensow, svensk 1882–1954, *Vid Bergsbron*, 1939, olja på duk, 39 x 44 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1957, NKM A 720, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Sigrid Bensow, Swedish 1882–1954, *At Bergsbron*, 1939, oil on canvas, 39 x 44 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1957, NKM A 720, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

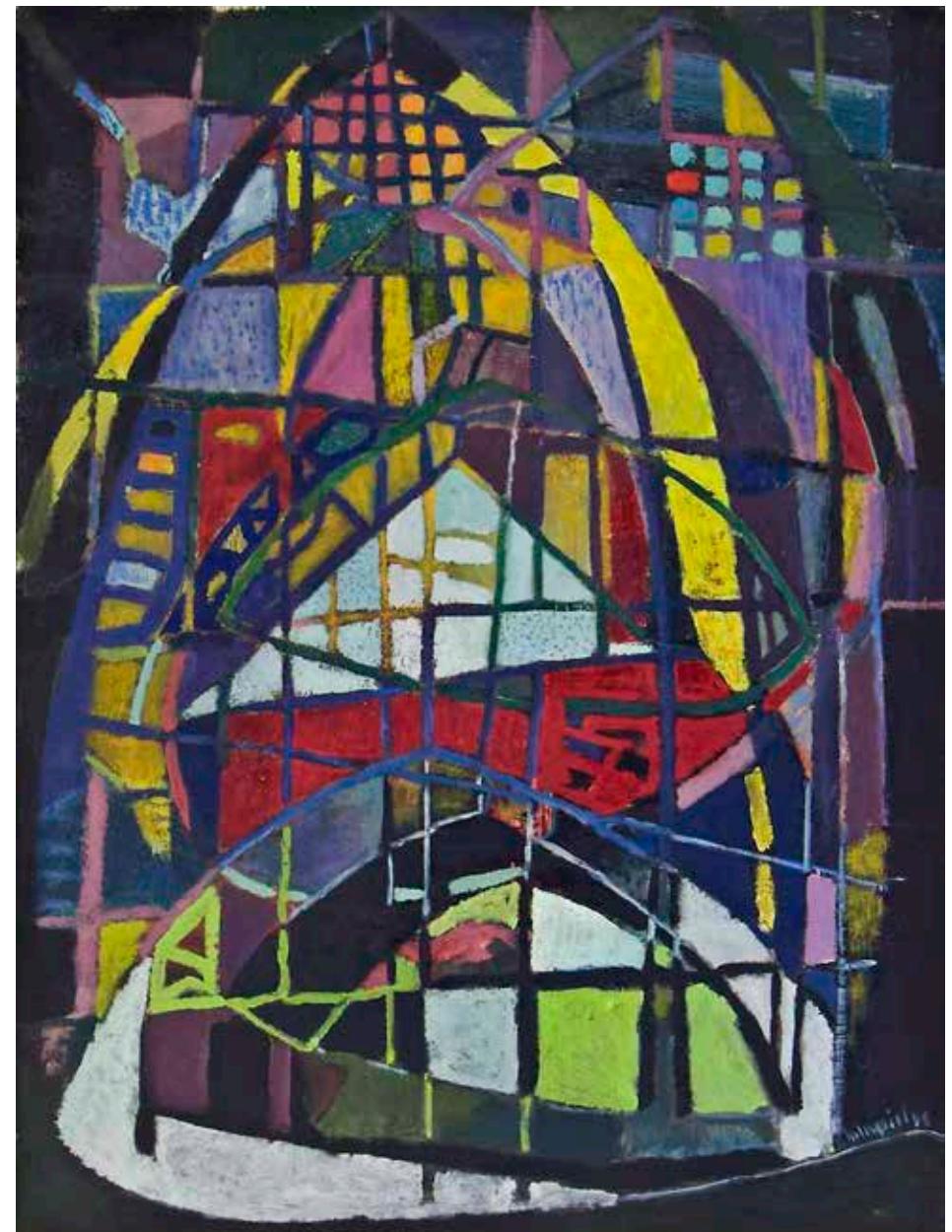
Fig. 55



Janne Andersson, f. 1932, *Svänggäng*, 1949, tusch på papper, 17,5 x 12 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1950, NKM D 183, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Janne Andersson, f. 1932, *Swing Gang*, 1949, tusch på papper, 17.5 x 12 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1950, NKM D 183, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 56



Lars Gunnar Holmqvist, svensk 1931–1974, *Katedral*, 1948, olja på pannå, 115,5 x 89 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1950, NKM A 614, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Lars Gunnar Holmqvist, Swedish 1931–74, *Cathedral*, 1948, oil on panel, 115.5 x 89 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1950, NKM A 614, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 57



Carl Fredrik Hill, svensk 1849–1911, *Ovädersdag*, 1875–1876, olja på duk, 65 x 80 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1955, NKM A 701, FOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Carl Fredrik Hill, Swedish 1849–1911, *Stormy Day*, 1875–6, oil on canvas, 65 x 80 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1955, NKM A 701, PHOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 58



Marcus Larson, svensk 1825–1864, *Fregatt i Öresund*, 1853, olja på duk, 95 x 131 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1948, NKM A 525, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Marcus Larson, Swedish 1825–64, *Frigate in the Sound*, 1853, oil on canvas, 95 x 131 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1948, NKM A 525, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

ATT SKRIVA FRAM EN SAMLING

ARON BORELIUS SOM MUSEIMAN OCH KRITIKER
UNDER ÅREN VID NORRKÖPINGS MUSEUM

Without the Canon, we cease to think.

– Harold Bloom¹

MUSEICHEFEN

I januari 1946 åker Aron Borelius, museichef vid Norrköpings Museum sedan 1945, till Stockholm och skriver därefter för *Östergötlands Folkblad* en recension om olika utställningar han besökt i huvudstaden.² Bland annat har han lagt märke till *Pastoral*, en målning av Erik Olson:

Erik Olsons utställning är i viss mån retrospektiv, och som ett verkligt fynd skulle vi vilja beteckna den *Pastoral*, varav läsaren i reproduktionen ovan skönjer en blek avglangs. Det är en syntes av halländsk skördesommar, målad 1939, med ett stort blåskimrande kohuvud mot julifältets van Goghskt intensiva kornguld, samt för att ytterligare dirigera åskådarens sinne i den rätta riktningen, en del lösryckta hjul och annat grej från jordbruks maskinpark. Anna Bergs vita katt längtar efter sällskap i arken, så vi får väl försöka leta fram någon mecenat.³

FIG. 44

FIG. 45

WRITING A COLLECTION

ARON BORELIUS, MUSEUM DIRECTOR AND CRITIC,
AND HIS TIME AT NORRKÖPINGS MUSEUM

Without the Canon, we cease to think.

– Harold Bloom¹

THE MUSEUM DIRECTOR

FIG. 44 In January 1946, Aron Borelius, director of Norrköpings Museum since 1945, visits Stockholm and then writes a review for *Östergötlands Folkblad* on the exhibitions he saw in the capital.² Among the works he has noted

FIG. 45 is *Pastoral*, a painting by Erik Olson:

Erik Olson's exhibition is, to some extent, a retrospective, and a real find, I would say, is *Pastoral*, of which the reproduction above gives readers only a pale idea. It is a synthesis of the harvest season in Halland, painted in 1939, with a great blue shimmering cow's head in July against the intensely van Gogh-esque golden cornfield, and, to further guide the viewer's senses in the right direction, a few dismantled wheels and other bits of farm machinery. Anna Berg's white cat is pining for company on the Ark, so we simply must find us a patron.³

Efter en del eftersökningar om var nämnda verk av Erik Olson hamnade efter utställningen hittade jag det – i Norrköpings Konstmuseums samling, infört år 1948 och förvärvat med medel ur H. Sandbergs stiftelse. Aron Borelius lyckades alltså. Men det som slog mig var snarare att Borelius i sin verksamhet sammansförde konstkritikerns med museimannens roller – han lyfte fram det verk som han tyckte borde hamna i Norrköping, vid sidan av Anna Bergs målning. Var det en tillfällighet, en isolerad företeelse?

Visserligen är det inte ovanligt att museimän även skriver kritik i dagspressen, och många kända kritiker har växlat yrken, men det måste sägas vara ovanligt idag att uppgifterna utförs samtidigt. Borelius gör precis detta i denna recension – han döljer inte sina olika roller. Till exempel lyfter han fram ett enskilt verk och understryker att det bör införlivas i museets samling. Och han gör även reklam för ett annat verk ur samlingen, nämligen *Den vita katten* av Anna Berg – inköpt av honom själv år 1945.

Det som ska undersökas i detta sammanhang är hur Aron Borelius förenar konstkritik med museiverksamhet under sina år som chef vid Norrköpings Museum mellan 1945 och 1958. Vilka drivkrafter ligger bakom hans agerande? Använder han sina olika positioner i förhållande till varandra och i så fall hur? Just mot fonden av teorier kring olika kanoniseringsprocesser blir det intressant att i första hand belysa Borelius konstkritik. Hypotesen är att Borelius aktivt använder sin position som kritiker inte bara i folkbildande syfte, utan även för att framhäva en viss typ av konst och för att befästa Norrköpings Museums betydelse. Det kan tolkas som ett försök att påverka och forma kanon. I förlängningen bör man fundera över Norrköpings roll i relation till den svenska konsthistorien: Har ett mindre museum möjlighet att påverka synen på svensk konsthistoria? Hur meningsfullt är det att använda ett begrepp som kanon i förhållande till ett begränsat område då det vanligen syftar på nationella eller till och med internationella sammanhang?

FIG. 46

After some detective work on where this work by Erik Olson ended up after the exhibition, I found it – in the Norrköpings Konstmuseum collection, purchased in 1948 with funds from the H. Sandberg Foundation. So, Aron Borelius had succeeded. But what struck me was that Borelius, in his practice, combined the role of the art critic with that of the museum director – highlighting the work he felt should be in Norrköping next to the painting by Anna Berg. Was it just a coincidence, an isolated event?

Admittedly, museum directors often write art criticism in the daily press, and many famous critics have alternated between professions, but it can only be deemed unusual today to perform both at once. Borelius does precisely that in his review – and does so openly. For instance, he mentions a specific work, emphasizing that it should be included in the museum's collection, while promoting another work in the collection, *The White Cat* by Anna Berg – acquired by himself in 1945.

What we will examine in this context is how Aron Borelius combines art criticism with museum practice during his years as the director of Norrköpings Museum in 1945 to 1958. What are the motives behind his actions? Does he use his various positions in relation to one another, and if so, how? Against the backdrop of various canonical processes, it is interesting to start by taking a closer look at Borelius' art criticism. The hypothesis is that Borelius actively used his position as a critic not only to educate the public but to promote a certain type of art and to establish the importance of Norrköpings Museum. This can be interpreted as an attempt to influence and build a canon. It would also be worthwhile to study the role Norrköping played in Sweden's art history: Can a minor museum influence our perception of Swedish art history? How meaningful is it to apply a term such as canon on a limited field, when it usually refers to national, or even international, contexts?

BORELIUS, NORRKÖPINGS MUSEUM AND ÖSTERGÖTLANDS FOLKBLAD

Born in Falun in 1898, Aron Borelius had a Ph.D. in art history from Lund University in 1927. He became the director of Norrköpings Museum in 1945 and was there when the municipal museum moved into its

Aron Borelius, född 1898 i Falun, disputerade år 1927 i konsthistoria vid Lunds universitet. I Norrköping började han som chef 1945 och var på plats då det kommunala museet öppnade i den nya byggnaden vid Kristinaplatsern som än idag är Konstmuseets lokal. Konsthistorikern Borelius stannade vid museet i tretton år, fram till 1958 då han tillträdde en professur vid Lunds universitet. Under sina år i Norrköping publicerade han två monografier: en biografi över den spanske konstnären Diego Velázquez från 1951 samt en kortare biografi över Norrköpingskonstnären Sigrid Bensow, utgiven 1957.⁴

Under sina år vid museet var Borelius ensam chef och verksamheten, än så länge uppdelad mellan bildkonst och stadshistoria, befann sig i utveckling. Som Andrea Kollnitz visar i en artikel var den lokala-regionala förankringen sedan tidigare stark och den nye chefen tog höjd mot den tidigare presentationen som bland annat chefen för Göteborgs konstmuseum Axel Romdahl varit involverad i.⁵ Som Kollnitz påpekar beskrivs Borelius gärna som en ”nydanande hjältefigur” och ”strateg” när det gäller konstinköp.⁶ Här finns ett annat spår värt att undersöka, nämligen hur Borelius använde den konst han framhävde och presenterade på museet i egen sak, det vill säga för att placera in sig själv och befästa sin position bland Sveriges museimän och konsthistoriker.

Till stöd hade museet en styrelse i vilken Borelius under de första åren fungerade som sekreterare. Ordförande under de första åren (1946–1947) var major Frank Bensow, sedan tog stadens borgmästare Sven Lutteman över (1948–1957). Till styrelsemöten kallades även Nationalmuseums överintendent och riksantikvarien. Det kan noteras att vetenskapligt arbete var inskrivet i intendentens instruktion.⁷ När det gäller inköp av konst erhöll Borelius mandat att själv, utan att inhämta styrelsens godkännande, inhandla verk om det gällde mindre belopp, det vill säga upp till 2 000 kronor per år. Denna regel införde man för att Borelius skulle kunna agera snabbt, till exempel vid ett utställningsbesök. Vid större förvärv hade intendenten tre rådgivare vid sin sida som skulle vara delaktiga i inköpsbesluten. Visserligen framgår ur protokollen att man alltid noggrant utsåg

new building at Kristinaplatsern, which is now Norrköpings Konstmuseum. He stayed with the museum for thirteen years, leaving in 1958 for a post as professor of art history at Lund University. During his time in Norrköping, he published two monographs: a biography of the Spanish artist Diego Velázquez in 1951, and a shorter biography of the Norrköping artist Sigrid Bensow, published in 1957.⁴

Borelius was the sole director during his time at the museum, and the activities, which were divided into fine arts and the city's history, were still under development. As Andrea Kollnitz writes in an article, the museum already had a strong local-regional foothold, and the new director was inspired by the previous presentation that had been created by the head of the Gothenburg Museum of Art, Axel Romdahl, and others.⁵ As Kollnitz notes, Borelius is described as an ‘innovative heroic figure’ and a ‘strategist’ when it comes to buying art.⁶ This uncovers another lead worth examining, namely how Borelius used the art he highlighted and presented at the museum to further his own causes, i.e. to position himself and hone his profile among Sweden’s museum directors and art historians.

The museum had a supportive board, of which Borelius was the secretary for the first few years. The chairman in 1946–7 was Major Frank Bensow, who was succeeded by Norrköping’s mayor, Sven Lutteman (1948–57). The board meetings were also attended by the director and national antiquarian of Nationalmuseum in Stockholm. It is worth noting that scientific research was explicitly included in the director’s instructions.⁷ With regard to acquiring art, Borelius gained authority to purchase works for up to 2,000 Swedish kronor per year without prior approval from the board. This rule was introduced so that Borelius could act fast, for instance when visiting an exhibition. For major acquisitions, the director had three advisors at his side to assist him in the decision-making. Minutes from meetings show that these advisors were appointed with great care (including the art historian and editor Viggo Loos and the art critic Nils Lindgren); they could be board members or recruited externally, but it is not always quite clear how this process was intended to work (and worked) in practice. In a letter to the board dated spring 1951, the hotelier and art collector Dani Liebenfeld writes:

Only by reading the papers did I learn that I have been appointed as a so-called advisor on the acquisition of art for Norrköpings Museum. As I heard nothing from the museum until recently being requested to make a statement on a specific matter, I

dessa rådgivare (bland andra konsthistorikern och redaktören Viggo Loos och konstkritikern Nils Lindgren), som kunde ingå i styrelsen eller också befina sig utanför, men hur det var tänkt att fungera (och fungerade) i praktiken är inte alltid lika klart och tydligt. Hotelvägaren och konstsamlaren Dani Liebenfeld skriver följande till styrelsen våren 1951:

Endast genom dagspressen har jag erfart att jag utsatts till s.k. rådgivare vid inköp av konst till Norrköpings Museum. Då jag icke hört någonting från museet förrän jag för någon tid sedan blev anmodad avge yttrande i ett speciellt fall, anhåller jag om uppgift vad en rådgivare har för befogenheter och i vad mån hans uttalande inverkar på inköpen. Jag söker särskilda efter någon sorts instruktion för rådgivaren. Sedan det stått i tidningen att jag blivit utsedd till rådgivare, har enligt pressen flera inköp skett om vilka jag icke tillfrågats.⁸

En viktig del av samlingen vid Norrköpings Museum växer avsevärt under Borelius tid, nämligen grafisksamlingen. Men det är främst genom Frank Bensows kontakt med läkaren och samlaren Axel Widstrand som samlingen växer, eller snarare: kommer till. Betydande belopp investeras i den äldre grafiken och ur många styrelseprotokoll framgår att Bensow köpt verk ur Widstrands samling för flera tusen kronor åt gången.⁹

Under alla sina år som chef skrev Borelius flitigt i *Östergötlands Folkblad*, vilket ger ett rikt material att förhålla sig till. Styrelsen hade i oktober 1945 beviljat att Borelius ”inträtt som medarbetare” vid tidningen.¹⁰ Främst skrev han recensioner av utställningar i Norrköping, Linköping och Finspång – med vissa utflykter till andra platser som Stockholm. Borelius bevakade det lokala konstlivet i stor utsträckning, men skrev även om utställningar som visades på museet. Då var det inte alltid han själv som organiserat dem, utan det kunde röra sig om produktioner som museet tagit över från till exempel Riksutställningar. Förutom kritik skrev Borelius även debattinlägg och reserapportage, till exempel från en längre resa till Spanien.¹¹

Dessa recensioner är undersökningens primära material och kompletteras med museistyrelsens protokoll och museets årsberättelser från dessa år. Dock är årsberättelserna inte lika givande. Av intresse är dock att rapporterna nästan varje år försågs med en längre artikel av mer vetenskaplig karaktär. Främst var det Borelius själv som skrev, men under senare år tillkom även artiklar av amanuensen

hereby wish to know what authority an advisor has, and to what extent his statements influence the purchases. I would, in other words, like some form of instruction for advisors. Since reading about my appointment in the press, several acquisitions have taken place on which I have not been consulted.⁸

An important part of the collection at Norrköpings Museum, namely the collection of prints, grew substantially under Borelius. But it was mainly thanks to Frank Bensow's contacts with the physician and collector Axel Widstrand that the collection expanded – or rather, that it came into being. Large sums were invested in old prints, and many board meeting minutes note that Bensow has bought works from Widstrand's collection for thousands of Swedish kronor at a time.⁹

Throughout his directorship, Borelius wrote prodigiously in *Östergötlands Folkblad*, providing a rich material for research. In October 1945, the board had approved Borelius' position as a ‘staff member’ of the newspaper.¹⁰ He wrote mainly reviews of exhibitions in Norrköping, Linköping and Finspång, occasionally visiting other places, including Stockholm. Borelius covered most local arts events, not least exhibitions at his own museum. Some of these were not organized by him personally, but were produced, for instance, by Riksutställningar – the Swedish Exhibition Agency. In addition to reviews, Borelius wrote opinion pieces and travel features, for instance about a long trip to Spain.¹¹

My study is based primarily on these reviews, complemented by the relevant museum board's minutes and annual reports from this time period. The annual reports are not as rewarding, although it is intriguing that nearly every report includes a longer article of a more scholarly nature. Borelius himself is its main author, but in later years there were also articles by the amanuensis Erik Krigström, who was appointed in 1948 to manage the local city history section of the collection. Borelius' essays explore different subjects than his reviews, revealing his academic background and profound interest in archaeology and art history. For instance, he wrote about the middle ages based on the church in Östra Eneby, and about Diego Velázquez.¹² None of these essays are about recent acquisitions or contemporary art.

Erik Krigström, som arbetade med den stadshistoriska delen av samlingen från och med 1948. Borelius texter handlar dock inte om det han skrev sin kritik om, utan här uppenbarar sig hans akademiska bakgrund och det utpräglade arkeologiska och konsthistoriska intresset. Han skrev till exempel om medeltiden utifrån Östra Eneby kyrka; han skrev om Diego Velázquez.¹² Inga texter handlar om nyförvärv eller om den samtida konsten.

FÖRHÅLLANDET MELLAN ARTIKLAR OCH INKÖP

Den stora händelsen under Aron Borelius tid som chef var då museet öppnade i den nya byggnaden år 1946. I samband med detta donerades och förvärvades många verk. Tonviktet låg på den svenska moderna och samtida konsten. En stor summa lades på en målning av Carl Skånberg som var den förste konstnären att presenteras i en separatutställning på museet. Bland de övriga förvärvnen märks Leander Engström, Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Tora Vega Holmström, Einar Jolin och Carl Larsson. Under de kommande åren avtog inköpen märkbart i fråga om penningssummor. Ett fåtal verk sticker ut: år 1948 köpte man in en marinmålning av Marcus Larson för 25 000 kronor, år 1951 förvärvade man tre verk av Grünewald för samma belopp och betalade 22 300 kronor för Johan Fredrik Höckerts *Lappkapellet*; även verk av Karl Isakson (1955) och Ernst Josephson (1953) tillkom. Det dyraste förvärvet genomfördes med hjälp av kommunen 1955, då man köpte Carl Fredrik Hills *Oväderdag* för 42 000 kronor. Förutom Grünewald, som jag återkommer till, berörs dessa förvärv inte i någon större utsträckning i Borelius konstkritik.

Samliga konstnärer som dyker upp i denna lista är vid denna tidpunkt etablerade – de ingår i en svensk kanon. Pris och renommé går hand i hand i dessa fall. Det kan vara en förklaring till varför Borelius inte behöver argumentera för deras betydelse i sin kritik. Däremot kan han hävsa till vissa av de kända konstnärerna för att genom denna association lyfta fram betydelsen av en mindre känd konstnär,

FIG. 58

FIG. 57

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTICLES AND ACQUISITIONS

The major event during Aron Borelius' directorship was when the museum inaugurated its new premises in 1946, when many new works were acquired or donated to the museum. The emphasis was on Swedish modern and contemporary art. A large sum was paid for a painting by Carl Skånberg, the first artist to be featured in a solo show at the museum. Other artists among the new purchases were Leander Engström, Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Tora Vega Holmström, Einar Jolin and Carl Larsson. In the ensuing years, acquisitions declined noticeably in terms of money spent, with a few exceptions: in 1948, a marine landscape by Marcus Larson was bought for 25,000 Swedish kronor; in 1951, the museum bought three works by Grünewald for the same amount and paid 22,300 Swedish kronor for Johan Fredrik Höckert's *Service in Lövmock Mountain Chapel*; and works by Karl Isakson (1955) and Ernst Josephson (1953) were added to the collection. The most expensive acquisition was made in 1955 with backing from the municipality, when Carl Fredrik Hill's *Stormy Day* was bought for 42,000 Swedish kronor. Apart from Grünewald, whom I will return to later, Borelius did not elaborate on any of these purchases in his art criticism.

FIG. 57 All these artists were already firmly established and belonged to a Swedish art canon. Their pricing corresponded closely to their reputations. That could be one reason why Borelius did not need to argue their merits in his art reviews. Instead, he refers to famous artists to enhance less-known artists by association, as when he compares Eric Häggqvist to Carl Fredrik Hill, as I will explain below.

Rather than being selective, Borelius seems to have written about most everything that was shown in and around Norrköping. He covers the art scene diligently, and although not all of his reviews are as thorough, he gives serious attention to everything he writes about. A major exhibition in Stockholm, for instance Vincent van Gogh, would get more space, but his main concern was to cover practically everything. On perusing his collected reviews, it also becomes clear that promoting his own favourites was not his only objective, but that he also endeavoured to relate to that which he did not appreciate as highly. His heart goes out to the local and regional artists, giving them more space than the celebrities, and he also shows a keen interest in naïve art. His academic appreciation

något han till exempel gör genom att jämföra Eric Häggqvist med Carl Fredrik Hill, vilket jag återkommer till nedan.

Snarare än att vara selektiv verkar Borelius skriva om det mesta som visas i och runt Norrköping. Han bevakar flitigt konstlivet, och även om inte alla recensioner är lika utförliga tar han det han skriver om på allvar. Visserligen kan en stor utställning i Stockholm, till exempel om Vincent van Gogh, få mer utrymme, men framför allt bemödar han sig om en täckande bevakning. När man går igenom hans samlade kritik blir det också tydligt att han inte bara är ute efter att skriva fram det han gillar, utan att han även bemödar sig om att förhålla sig till det han uppskattar mindre. Han vinnlägger sig om de lokala och regionala konstnärerna, som han ger större utrymme än de uppburna, och han intresserar sig mycket för den naiva konsten. Hans akademiska intresse för medeltiden och för Velázquez märks det förvånansvärt litet av i dagspressen – även om det spelar en roll.

ISAAC GRÜNEWALD OCH ERIC HÄGGQVIST – ETABLERAD RESPEKTIVE OUTBILDAD

Begreppen kanon och kvalitet brukar användas tillsammans. Ett verk som kanoniseras motsvarar en viss syn på kvalitet. Det har varit underförstått att det finns en grundläggande överensstämmelse när det gäller vilka verk som uppfyller dessa kvalitetskrav. Likaså att kanon över tid förändras genom att nya verk tillförs. En mer dynamisk syn på kanon, som etablerat sig under senare år, innebär också en rörligare syn på kvalitet. Om det idag är fler aktörer som ingriper i kanondiskussionen, och utifrån olika perspektiv, fanns det under Borelius tid en tydligare tilltro till ett mindre antal aktörer som innehade positioner, tack vare bildning och nätverk, utifrån vilka de kunde göra sina röster hörda. Genom att förena rollerna som museichef, konsthistoriker och kritiker åtnjöt Borelius därför snarare ett högt förtroende än beskylldes för jäv. Kvalitet är ett i sammanhanget viktigt begrepp, vilket blir tydligt om man närmare granskar hur Borelius förhöll sig till de konstnärer han recenserade. För recensenten

for the middle ages and for Velázquez is less evident in his articles for the daily press than one could have expected – even if it does play a part.

ISAAC GRÜNEWALD AND ERIC HÄGGQVIST – AN ICON VS AN AUTODIDACT

The terms canon and quality are often used together. A work that is canonical represents a specific approach to quality. It presumes a fundamental consensus on which works fulfil the requirements on quality, and also that this canon changes over time as new works are added to it. A more dynamic approach to canon, as has been established in recent years, entails a more flexible approach to quality. While there are more stakeholders in the discussion on canon today, and more perspectives, there was greater faith in a smaller number of players in Borelius' days, each with their own platform built on erudition and networks, from which they could make themselves heard. Combining the roles of museum director, art historian and critic, Borelius enjoyed a strong trust rather than being accused of bias. Quality is a crucial concept in this context, as becomes clear if we look more closely at how Borelius related to the artists he reviewed. For critics, the quality aspect is an argument for or against an artist. And for Borelius, the ultimate criterion for a work of art is whether it is worthy of being in a museum collection. In that sense, he differs from other critics, who are not necessarily concerned about where a work will eventually end up. His verdict on Einar Jolin is a typical example:

As the masterpiece of this entire little expo, however, we would finally choose No. 24, *Jasmines*, an almost one hundred per cent bull's eye, simple and terse as a Japanese watercolour. It could defend its place even in a quality museum. If only we could afford to buy it.¹³

The last sentence especially seems to be directed at the reader, as though he is using the article to communicate with potential patrons. In a short text outlining what an art buyer should bear in mind, Borelius himself refers to quality as a yardstick, without specifying what it actually is. He writes, 'A museum's primary consideration is quality, whereas the most

är kvalitetsaspekten ett argument för eller mot en konstnär. Och för Borelius är ett konstverks slutgiltiga måttstock huruvida det platsar i en museisamling. Därvidlag skiljer han sig från andra recensenter som inte nödvändigtvis bryr sig om var ett verk kommer att hamna i framtiden. Ett typiskt exempel finner man i följande omdöme om Einar Jolin:

Som hela den lilla expositionens mästerstycke skulle vi emellertid till sist vilja utvälja nr 24, *Jasminer*, en nästan hundraprocentig fullträff, enkel och kräsen som en japansk akvarell. Den kunde hävdat sin plats även i ett kvalitetsmuseum. Om man nu hade haft någonting att köpa för.¹³

Inte minst den sista meningen ter sig som ett direkt tilltal, som om artikeln används som kommunikationskanal till potentiella mecenater. I en kort text som handlar om vad en konstköpare bör beakta hänvisar Borelius själv till kvalitet som måttstock, utan att för den skull precisera vad denna kvalitet består i. Han skriver följande: ”Ett museum måste i första hand tänka på kvaliteten, för den enskilda människan är det viktigaste att hon förfar uppriktigt mot sig själv och försöker skaffa sig en smula verklig trivsel [...].”¹⁴ Här blir det också tydligt att han ser en skillnad mellan privat och offentlig konst. Det kanske kan tolkas som att Borelius finner det självklart att verk som ingår i kanon måste kunna hävda sig i ett offentligt sammanhang.

Om man försöker komma närmare Borelius syn på kvalitet för att förstå vad han lyfter fram och vad han ratar och varför, så visar det sig snart att han gärna hänvisar till konstnärernas utbildning. Men även detta är ett tänjbart begrepp och kritikern går tillväga på olika sätt beroende på sammanhang. Det kommer att vara ett genomgående drag i den följande diskussionen, men det kan i förstone vara fruktbart att ställa två konstnärer mot varandra.

En konstnär som ligger Borelius varmt om hjärtat är Isaac Grünewald. I sitt minnesord från maj 1946 skriver Borelius: ”Det må förlåtas mig om jag denna vemodets dag i alla fall hjärtligt gläder mig vid tanken, att just vår stads museum genom dessa tvenne storförvärv kan säga ha Isaac Grünewald fornämre representerad i sina samlingar än någon annan liknande institution i landet.”¹⁵ De förvärv som avses är i första hand *Det sjungande trädet*, inköpt 1946, och *Nina i gul sweater*, donerat 1944. Till museet kommer under Bo-

important thing for individuals is that they are true to themselves and try to acquire a bit of real comfort.¹⁴ This shows that he distinguished between private and public art. It could be said to indicate that Borelius considers it imperative that works in a canon should be able to hold their own in a public context.

If we attempt to analyse Borelius' approach to quality with a view to understanding what he promotes and what he rejects, and why, it soon emerges that he often refers to the artists' education. But quality is a flexible concept, and the critic goes about it in different ways, depending on the situation. This will be a recurring theme in my discussion below, but it could be fruitful to start by comparing two artists with each other.

One of Borelius' favourite artists is Isaac Grünewald. In his obituary from May 1946, Borelius writes, ‘I may be forgiven on this sad day for rejoicing in the thought that the museum in our own town, thanks to two major acquisitions, can pride itself in representing Isaac Grünewald more magnificently in its collection than any comparable institution in the country’.¹⁵ The acquisitions referred to are primarily *The Singing Tree*, purchased in 1946, and *Nina in a Yellow Sweater*, donated in 1944. During Borelius' directorship, a further three works were added in 1951, in connection with a retrospective exhibition, and a fourth was donated in 1954. Borelius had met Grünewald in the 1920s, and thus had the opportunity to follow his artistic career over many years. In the short text Borelius published for the retrospective, his overview of Grünewald's practice is divided into two distinct periods: early and late. Borelius dismisses the late works, arguing that Grünewald proves there that he is ‘not only an artist but also a businessman, and especially his floral motifs from the late period are questionable in more than one instance’.¹⁶ Here, Borelius is voicing a common notion, namely that the commercially viable is rarely worth notice for its quality, alternatively, that his early works are experimental and difficult, and therefore more interesting. The correspondence between Borelius and Iván Grünewald prior to the retrospective reveals their difference of view on the artist's development: Grünewald's son wants the museum to show the totality and not just the early works, whereas Borelius wants to make a strict selection.¹⁷ The tone changes noticeably when Borelius writes about the early works, where he also refers to ‘artistic quality’ and what sets them apart from the later works is a ‘quality boundary’. The ones he particularly highlights are the large

relius tid även tre nya förvärv 1951 i samband med en minnesutställning, liksom ytterligare en donation 1954. Borelius hade lärt känna Grünewald på 1920-talet och hade således under lång tid kunnat följa dennes konstnärliga bana. I den korta text Borelius publicerar apropå minnesutställningen, utgår han från sin överblick över Grünewalds konstnärskap och delar tydligt in det i två skilda perioder: den tidiga respektive den sena. Borelius avfärdar de sena verken därför att Grünewald här visar att han ”inte bara [var] konstnär utan även affärsmann, och särskilt hans blomstermålningar från en senare period kan i mer än ett fall göra en betänksam”.¹⁶ Borelius ger här uttryck för en vanligt förekommande inställning, nämligen att det kommersiellt gångbara sällan är beaktansvärt ur ett kvalitativt perspektiv, alternativt att ungdomsverken är experimentella och svåra och därför intressantare. Ur korrespondensen mellan Borelius och Iván Grünewald inför minnesutställningen framgår att de har olika syn på konstnärens utveckling: sonen vill att museet visar helheten och inte bara de tidiga verken, medan Borelius vill göra ett stramt urval.¹⁷ Tonen skiljer sig betydligt då Borelius skriver om de tidiga verken och han talar då även om ”konstnärlig kvalité”, och om att det som skiljer tidigt från sent är en ”kvalitetsgräns”. De verk kritikern och museimannen särskilt lyfter fram är de stora dukarna som beskrivs som en ”lysande fest”. I sin recension kommenterar Borelius till och med hängningen på museet, som han troligen själv stått för:

Särskilt representerar den norra fondväggen med ”Josefs frestelse”, flankerad av ”Tjurfäktningen” och ”Blixten på Fanö” något av det bästa i Grünewalds konstnärstemperament och produktion. De tre dukarna lär aldrig tidigare ha hängt tillsammans på detta sätt, och ändå är det som om de hade komponerats ihop till en färgsprakande, festlig enhet, där den stora mittbilden ger mening och accent åt flyglarnas formella eller koloristiska anslag.¹⁸

Med tanke på att det är just dessa tre målningar som museet förvärvat ur dödsboet blir det uppenbart att Borelius argumenterar i egen sak, både därför att han organiserat utställningen och för att han genomdrivit förvärvet. I samtidens hörs röster som tycker att Borelius agerat på ett tveksamt sätt när han genom sin hängning sålt in verken till styrelsen. Dani Liebenfeld, en av rådgivarna vid detta tillfälle, yttrar sig således:

FIG. 47–49

canvases, which are described as ‘a splendid feast’. In his review, Borelius even comments on the installation at the museum, which was probably his own work:

FIG. 47–49 The north back wall with ‘The Temptation of Joseph’, flanked by ‘Bullfight’ and ‘Lightning, Fanö’, is particularly representative of Grünewald’s artistic temperament and oeuvre at its finest. The three canvases have probably never before been hung together in this way, and yet it is as though they had been composed into a dazzling, festive unity, where the large centrepiece gives meaning and accentuation to the formal or colouristic tone of the works on either side.¹⁹

Considering that the museum had acquired these very paintings from the artist’s estate, it is obvious that Borelius is stating his own case, both as the organizer of the exhibition and the one who advocated the acquisition. Some of his peers felt that it was questionable of Borelius to use his hanging of the works to persuade the board to buy them. Dani Liebenfeld, one of the advisors at the time, writes,

In response to the request to buy three paintings by Isaac Grünewald [...] which are hung together on one wall in the current Grünewald exhibition, I cannot really object to their quality, but cannot refrain to express my view that it is rather peculiar to purchase an entire ‘wall’ on the grounds that the works on it are considered to hang well together. If, as the case now is, alongside one representative item, we obtain a couple of others of mixed or debatable value, the purpose of the acquisitions must be considered, in my opinion, to be less suitable.¹⁹

Despite Liebenfeld’s overt criticism, a short news article published a few weeks after the exhibition opened announces that the museum board has decided to buy the three works.²⁰ The article also states that Otto Sköld, the director of Nationalmuseum, had been present and expressed ‘his great delight over the museum and its collections’. A scrutiny of the board’s minutes, however, reveals that it was Sköld who had prevented Borelius from sacrificing a donation, Grünewald’s *Nina in a Yellow Sweater*, as part payment for the three works.²¹ Be that as it may, the reference to Sköld adds further legitimacy to the purchase; Borelius often mentions the Nationalmuseum as a benchmark for his own activities. Nevertheless, his review highlights the contribution of himself as museum director, and it is obvious that Borelius has an ulterior motive. He is promoting his own cause.

Mot tillfrågan om inköp av tre Isaac Grünewald-taylor [...], vilka hänga tillsammans på en vägg på den nu pågående Grünewalds-utställningen har jag inte direkt att erinra mot taylornas kvalitet, men kan icke undgå att som min mening uttala att det är ganska egendomligt att köpa en hel ”vägg”, därfor att tavorna på den anses hänga bra tillsammans. Om man som nu är fallet vid sidan av en representativ sak får med ett par andra av blandat eller diskutabelt värde, måste avsikten med köpet anses vara, enligt min mening, mindre lämpligt.¹⁹

Liebenfelds kritik är tydlig, men förhindrar inte att man i en notis några veckor efter utställningens invigning rapporterar att museets styrelse beslutat om förvärvet av de tre verken.²⁰ Av notisen framgår även att Nationalmuseums intendent Otte Sköld närvarat och uttryckt ”sin stora förtjusning över museet och dess samlningar”. Granskas man styrelsens protokoll blir det emellertid tydligt att Sköld är den som hindrat Borelius från att lämna en donation, Grünewalds *Nina i gul sweater*, som delbetalning för de tre nya verken.²¹ Trots detta ger hävningarna till Sköld beslutet om inköpet ytterligare tyngd – Borelius nämner ofta Nationalmuseum som ett slags måttstock för den egna verksamheten. Ändå framhäver kritikern i allra högsta grad det som museimannen har bidragit med och det är uppenbart att Borelius har ett ärende med sitt agerande. Han talar i egen sak.

Eftersom kanon som koncept blir meningsfullt först i ett längre perspektiv – slutligen måste det handla om vad som står sig och/eller blir ihågkommen – är det förstås relevant att titta på Grünewald även efter Borelius tid som chef. Än idag hör denne konstnär till modernismens kärna och är en självklar del i konsthistorieskrivningen. Så nog är Grünewald kanoniserad. Ur ett Norrköpingsperspektiv är det emellertid intressant att *Det sjungande trädet* presenteras som ett nyckelverk, nära förknippat med museets identitet och de myter som kringgärdar den tidiga verksamheten.²² Även den senare museichefen Bo Sylvan hyllar målningen då han skriver: ”Isaac Grünewald blir en trogen Matisse-elev och *Det sjungande trädet* kommer att i Sverige betraktas som den nya konstens programmålning.”²³ Man har vid Konstmuseet lyckats etablera målningen som ett betydande, omistligt verk.²⁴ Det må vara en sak att man kanoniseras verket i Norrköping, men det ingår även i den svenska konsthistorien. Man kan fråga sig hur relationen mellan den nationella och den lokala konsthistorieskrivningen ter sig.²⁵ Annorlunda uttryckt: har målningens framträ-

Since the concept of canon is meaningful only in a longer perspective – ultimately, it must concern that which is durable and/or is remembered – it is, of course, relevant to look at Grünewald's profile after Borelius' directorship. To this day, Grünewald is counted as a key modernist and an obvious part of art history. So, he is certainly canonized. Interestingly, from the Norrköping perspective, *The Singing Tree* is presented as a key work, closely linked to the museum's identity and the legends surrounding its early days.²² Even Bo Sylvan, who later became its director, praises the painting and writes, ‘Isaac Grünewald was a faithful student of Matisse, and *The Singing Tree* was seminal to the new art movement in Sweden.’²³ At Norrköpings Konstmuseum, the painting has been established as an important, unique work.²⁴ That it is canonical in Norrköping is understandable, but it is also part of Sweden's art history. One could enquire what the relationship is between national and local art history.²⁵ Or, to phrase it differently: has the painting's prominent status in Norrköping contributed to maintaining national interest, or is Grünewald revered in Norrköping because he was already famous when his work was added to the collection?

Highlighting Isaac Grünewald and helping to maintaining his position in Swedish art history was relatively easy. In the mid-1900s, moreover, his early works were not as controversial as they had been at the beginning of the century, which may have contributed to their rapid ascendance in the museum's collection hierarchy. That they were acquired soon after the museum opened in the new building and was establishing itself in relation to Swedish modernism is also in line with this. The case is radically different, however, with regard to another artist Borelius admired, one who is less known today – in both Norrköping and Sweden: Eric Häggqvist.

Eric Häggqvist was born in 1912 in Vikingstad and made his artist debut in 1948 in Linköping, with no formal training. His younger brother, Olof Häggqvist (1915–2000), was also an autodidact artist. In 1948 two works were donated anonymously to the museum. When the museum featured Häggqvist in the exhibition *Fem yngre östgötamålare* (Five Young Painters from Östergötland) in 1950, Borelius quickly pointed out that the artist was already represented in the collection: ‘For one out of the five, the exhibition in Norrköping could be said to represent a real breakthrough. We are referring to Eric Häggqvist, who is already represented in the Norrköpings Museum collection.’²⁶ In his article, Borelius stresses that the artists are from the province, but that

FIG. 50-51

dande plats i Norrköping bidragit till att hålla intresset för den vid liv, eller är Grünewald hyllad i Norrköping därför att han redan var ett stort namn då hans verk införlivades i samlingen?

Att lyfta fram Isaac Grünewald och bidra till hans fortsatta etablerade position inom svensk konsthistoria är med andra ord ett förhållandevis enkelt företag. Vid mitten av 1900-talet var dessutom hans tidiga verk inte lika kontroversiella som de var vid seklets början, vilket kan ha bidragit till att hans konstverk snabbt blir en viktig del i museets samling. Att verken förvärvades i nära anslutning till att museet etablerades i den nya byggnaden och profilerade sig mot den svenska modernistiska konsten ligger helt i linje med detta. Situationen är dock helt annorlunda beträffande en annan av Borelius hyllad konstnär, som idag är mindre känd – i Norrköping och i Sverige: Eric Häggqvist.

Eric Häggqvist föds 1912 i Vikingstad och debuterar som konstnär 1948 i Linköping utan någon formell utbildning. Hans yngre bror, Olof Häggqvist (1915–2000), är också konstnär och autodidakt. År 1948 doneras två verk anonymt till museet. När så Häggqvist ingår i utställningen *Fem yngre östgötamålare* på museet 1950 är Borelius snabb med att påpeka att konstnären redan är representerad i samlingen: ”För en av de fem kan utställningen i Norrköping sägas representera ett verkligt genombrott. Vi åsyftar Eric Häggqvist, vilken redan tidigare finns representerad i Norrköpings museums samlingar.”²⁶ I artikeln understryker Borelius att konstnärerna kommer från provinsen, men att de hävdar sin plats på museiväggen. Kritikern uppehåller sig vid Häggqvist i halva artikeln, medan de övriga konstnärerna (Pär Thorell, Kerstin Hedeby, Sigge Widegren och Lars Gunnar Holmqvist) berörs i förbifarten.²⁷ Till exempel avfärdar han Hedeby för att hon fortfarande söker sitt uttryck, och Thorell anses vara artistisk men litet ”slarvig, snabb”. I denna recension knyts även Häggqvist till Östergötland och Borelius ger vid detta tillfälle inte sken av att måleriet når någon nationell nivå:

[...] och det synes oss inte råda något tvivel om, att han från och med nu bör räknas som en av männen i tätan vad den här landsändans konstliv beträffar. Hans avdelning på utställningen i museet gör ett lika mycket som homogen inträck, och dessutom har man förmismelsen att stå inför en egenartad personlighet. Den nertonade kolorismen i hans lugna dukar ackompanjerar ett fint spel av psykologiska nyanser.²⁸

FIG. 50-51

FIG. 56

they deserve their place on the museum wall. He devotes half his review to Häggqvist, and only mentions the other artists (Pär Thorell, Kerstin Hedeby, Sigge Widegren and Lars Gunnar Holmqvist) in passing.²⁷ He dismisses Hedeby, for instance, for still searching for her style, while Thorell is deemed artistic but a bit ‘sloppy, hasty’. In the review, Häggqvist is linked to Östergötland, and Borelius does not suggest that his work attains national standing:

[...] and there seems to be no doubt that he should be counted from now as one of the men at the forefront of the art scene in this part of the country. The impression of his section in the exhibition at the museum is both mature and homogeneous, and one also has the sense of standing before a singular personality. The subdued colourism of his demure canvases accompanies a fine play of psychological nuances.²⁸

The homogeneity and originality of the paintings appear important to the critic. They are the conceptual grounds on which Borelius bases his argument that Häggqvist’s is a solid oeuvre, despite his lack of education. By describing him with words such as ‘subdued’, ‘demure’ and a ‘fine play of psychological nuances’, he emphasizes this, and it perhaps also clarifies what Borelius considers to be artistic quality – he finds it here, in this consistent artistic output. In this particular case, he means that Häggqvist did not experiment, and that the groups of paintings did not differ significantly from one another, in the way that caused Borelius to differentiate between the early and late Grünewald.

Häggqvist died young in 1952, and the museum organized a commemorative exhibition, for which Rolf Nystedt wrote the short catalogue text.²⁹ A further two works were bought in that context. Aron Borelius personally reviewed the exhibition of the artist, who was now pronounced ‘a Swedish genius’:

The commemorative exhibition establishes beyond a doubt what the undersigned and others have long claimed, that Eric Häggqvist was to Östergötland what Ivarson was to western Swedish painting and Hill was to Skåne: a contemporary name of greatness far beyond the provincial limits, a human life and oeuvre, that cannot be overlooked in the future, simply because he belonged to the chosen few.³⁰

His paintings are described as a dream world, and he himself as a ‘religious mystic’ and, above all, as ‘consummate’, which, in this context

För kritikern är det viktigt att konstnärskapet ter sig homogent och personligt. Det är viktiga begrepp för att Borelius ska kunna argumentera för ett helgjutet konstnärskap trots att Häggqvist saknar utbildning. Genom ordvalen, ”nertonad”, ”lugh” och ”fint spel av psykologiska nyanser”, befäster kritikern detta ytterligare och det blir kanske likaså tydligt vad Borelius anser vara konstnärlig kvalitet – han finner det här i det sammanhållna konstnärskapet. I detta fall avser han alltså att Häggqvist inte experimenterade och att det inte finns några större skillnader mellan olika verkgrupper, det vill säga inte den förändring som ger Borelius anledning att till exempel skilja mellan den unge och den sene Grünewald.

Häggqvist avlider ung, redan år 1952, varpå museet anordnar en minnesutställning och det är Rolf Nystedt som skriver den korta katalogtexten.²⁹ Ytterligare två verk förvärvas i detta sammanhang. Aron Borelius själv recensererar utställningen av konstnären som nu betecknas som ”ett svenskt geni”:

Minnesutställningen verifierar ovedersäglichen vad bl. a. undertecknad hävdat sedan länge, att Östergötland med Eric Häggqvist fått vad det västsvenska måleriet äger i Ivarson och det skånska i Hill, ett namn från nutiden av betydelse långt utanför det provinsiellt begränsade, ett människoöde och ett oeuvre, som ingen framtid kommer att kunna gå förbi, helt enkelt därför att vederbörande tillhörde de få utvalda.³⁰

Hans måleri beskrivs som en drömvärld, han själv som en ”religiös mystiker”, och framför allt som ”färdig”, vilket i sammanhanget betyder att han var en fullt utvecklad konstnär. ”Hans liv blev kort, men ringen slöt sig trots detta med den obönhörliga konsekvens, vilken präglar all stor konsts utveckling.” Det är starka ord och tillsammans med citatet ovan blir det tydligt hur Borelius går tillväga då han även jämför Häggqvist med två etablerade namn (Hill och Ivarson) inom den svenska konsten. På så sätt kan han placera in Häggqvist i den svenska konsthistorien och lämna Östergötland bakom sig.

Men Häggqvists namn har inte stått sig, inte kanoniseras – han förekommer inte i de sedvanliga översiktsverken över svensk 1900-talskonst. Inte ens i Norrköping är han längre ett känt namn. Till skillnad från Grünewald har Häggqvists konst inte alltid visats och det verkar inte som om man har brytt sig om att ta honom i beaktande i svenska konsthistoriska översiktsverk.

means that he was a fully accomplished artist. ‘His life was short, but the circle was nevertheless completed with the same inexorable consistency that characterizes the development of all great art.’ This is strong praise indeed, and together with the previous quote it illustrates Borelius’ method. He compares him with two established Swedish artists (Hill and Ivarson), thereby inscribing him in Swedish art history and distancing him from Östergötland.

But Häggqvist’s reputation has not endured, he was not canonized – he is not mentioned in the usual textbooks on Swedish twentieth-century art. He is not even famous in Norrköping nowadays. Unlike Grünewald, Häggqvist’s art has not always been on display, and it does not seem like anyone cared to include him in general literature on Swedish art history.

The question we should ask in this case is: If the museum had continued to promote Häggqvist’s artistic oeuvre, by presenting his works in the collection and writing about him in various contexts, would he have become part of Swedish art history?

ANNA BERG AND THE NAÏVE TRADITION

Things seem to have gone better for Anna Berg, yet another of Borelius’ protégées, whose work *The White Cat* (1942) was one of the museum’s first acquisitions. Here, Borelius’s appreciation for the naïve artists came to the fore, and it should be mentioned here that the museum regularly exhibited children’s art, and that drawings by children were added to the collection, as documented in the annual reports.³¹ In his characterization of the autodidact Berg when the painting was exhibited in autumn 1945, Borelius highlights her ‘calm maturity’, which resembles his description of Häggqvist.³² The exhibition that Anna Berg had with her husband, Christian Berg, at Galleri Paletten in Norrköping, was deemed the best of the season, and her work is ‘museum-class’ – but Borelius apparently felt he needed to refer to the fact that Nationalmuseum owned works by her.³³ Yet another indication that Nationalmuseum was the museum in Sweden that Borelius saw as his benchmark.³⁴ As a reviewer, he highlights the work they buy for the collection:

Frågan man i detta fall bör ställa sig är: Om museet kontinuerligt fortsatt att arbeta med Häggqvists konstnärskap, genom att呈现出 verk i samlingen och skriva om honom i olika sammanhang, hade konstnären då blivit en del av den svenska konsthistorien?

295

ANNA BERG OCH DEN NAIVA TRADITIONEN

Bättre verkar det ha gått för Anna Berg, ännu en konstnär som legat Borelius varmt om hjärtat och vars verk *Den vita katten* (1942) hör till de första förvärven. Här kommer Borelius tycke för de naiva konstnärerna fram och det bör i detta sammanhang också nämnas att museet regelbundet ställde ut barns konstnärliga alster liksom att barnteckningar förvärvades till samlingen, vilket dokumenterades i årsberättelserna.³¹ Då Borelius karakteriseras den självlärdas Berg vid förvärvstillfället hösten 1945 lyfter han fram hennes ”lugna mognad”, vilket påminner om beskrivningen av Häggqvist.³² Utställningen, som Anna Berg har tillsammans med maken Christian Berg på galleri Paletten i Norrköping, beskrivs som säsongens bästa och hennes verk har ”museiklass” – men här känner sig Borelius tydligen nödgad att hänvisa till att Nationalmuseum äger verk av henne.³³ Än en gång blir det alltså tydligt att Nationalmuseum är det museum i Sverige som för Borelius fungerar som rättesnöre.³⁴ Recensenten lyfter i synnerhet fram det verk man köper in:

[...] eller den här återgivna, övermåttan paranta, vita Huskatten, något av det originellaste och stiligaste rec. sedan mången god dag haft tillfälle att beskåda på en svensk utställning, målad med en överlägsen och enkel kräsenhet, som kunde kallas både bondsvensk och gammalasiatisk och samtidigt äger stark färg av parisisk naivism.³⁵

Några månader senare tycks Borelius lita på att Norrköpingspubliken kommer ihåg Anna Berg som en av tidens framstående konstnärer, då han i sin recension av Erik Olson hävdar att ”Anna Bergs vita katt längtar efter sällskap i arken, så vi får väl försöka leta fram någon mecénat”.³⁶ Att Borelius tar upp Berg i närtid kanske inte är så

[...] or the exceedingly handsome white house cat, reproduced here, one of the most original and finest that the critic has had the opportunity to see for many a day at a Swedish exhibition, painted with a superior and plain fastidiousness that could be called both rural Swedish and old Asian, yet with a strong tone of Parisian naïve art.³⁵

A few months later, Borelius seems to expect the Norrköping audience to remember Anna Berg as one of the most prominent contemporary artists, when he states, in his review of Erik Olson, that ‘Anna Berg’s white cat is pining for company on the Ark, so we simply must find us a patron’.³⁶ His reference to Berg so soon after is perhaps not that strange, but it is interesting that he mentions her yet again in 1953 when writing about women artists:

The two ladies [Harriet Sundström and Asta Holmberg] who are exhibiting in the art salons on Drottninggatan represent a fine tradition in Swedish painting, which the museum’s not too big collection can follow all the way back to Ulrika [sic] Pasch via Julia Beck and Hanna Pauli and forward to Anna Berg’s white cat.³⁷

Worth noting in this quote is the art historic tradition Borelius refers to, and even if neither Ulrica Fredrica Pasch or Julia Beck were considered particularly prominent in the mid-twentieth century, the reference gives heft to Anna Berg.³⁸

Häggqvist and Berg are both autodidacts, and thus Borelius cannot maintain their quality on the grounds of their great learning. The critic and museum director had to resort to other arguments. In Häggqvist’s case, he applies an art historic cliché: the artist has a calling, he is a genius. In the case of Berg, the acquisition is legitimized by the fact that Nationalmuseum has already bought works by her. And the works of both are of museum standard, as they have the required maturity and authenticity.

One crucial difference exists, however, between Berg and Häggqvist: Anna Berg married the sculptor Christian Berg in 1922, so when she began painting in the late 1920s, she already had access to a cultural capital. Moreover, when forgotten modernists were being highlighted in art historiography in the last decade of the twentieth century, she had yet another advantage over Häggqvist: that of being a woman. To a large extent, and quite rightly, women are highlighted in the major works on art. Anna Berg is featured, for instance in *Den otroliga verkligheten* and in Elisabeth Lidén’s *Sveriges konst 1900-talet*.³⁹ Neither of the two are included

konstigt, intressantare är att han gör det än en gång då han 1953 skriver om kvinnliga konstnärer:

De två damer [Harriet Sundström och Asta Holmberg], som utställer i konstsalongerna på Drottninggatan representerar en fin tradition i svenska måleri, vilken även i museets icke alltför stora samling kan följas ända från Ulrika Pasch [sic] via Julia Beck och Hanna Pauli fram till Anna Bergs vita katt.³⁷

Värt att notera i detta citat är den konsthistoriska traditionen som Borelius åberopar, och även om varken Ulrica Fredrica Pasch eller Julia Beck har framhävts i någon större utsträckning vid mitten av 1900-talet, ger hänvisningen till konsthistorien tyngd åt Anna Berg.³⁸

Häggqvist och Berg förenas av att de är autodidakter och att Borelius inte kan argumentera för deras kvalitet utifrån deras gedigna utbildning. Kritikern och museimannen är tvingad att gå en annan väg. I Häggqvists fall använder han en konsthistorisk kliché: konstnären är kallad, ett geni. I Bergs fall är förvärvet legitimerat genom att Nationalmuseum redan köpt in verk av henne. Och båges konst anses vara av museiklass, vilket uppfylls genom mognad och äkthet.

En viktig skillnad finns dock mellan Berg och Häggqvist: Anna Berg gifter sig 1922 med skulptören Christian Berg och när hon börjar måla i slutet av 1920-talet har hon därför redan tillgång till ett kulturellt kapital. När bortglömda modernister lyfts fram i konsthistorieskrivningen under 1900-talets sista decennier har hon dessutom en annan fördel gentemot Häggqvist: hon är kvinna. I stor utsträckning, och med all anledning, presenteras under den tiden kvinnliga konstnärer i större översiktswerk. Anna Berg lyfts fram i till exempel *Den otroliga verkligheten* och i Elisabeth Lidéns *Sveriges konst 1900-talet*.³⁹ Dock är ingen av dem med i *Följeslagaren*, Konstmuseets egen publikation om betydande verk i samlingen. Så kan Bergs väg till kanonisering fortgå på flera plan, medan Häggqvist tycks försvinna i glömska.

in *Följeslagaren*, however, Konstmuseet's own publication on important works in the collection. Thus, Berg's road to canonization can proceed on several levels, whereas Häggqvist seems doomed to oblivion.

SIGRID BENSON

FIG. 53-54

The chairman of the museum board in 1946 was Major Frank Bensow, one of Norrköping's 'Upper Ten', according to Borelius.⁴⁰ But it was his wife, Sigrid Bensow (1882–1954), who was the artist – yet another autodidact, a 'wealthy middle-class lady' who painted 'as a pastime', unbeknownst even to her closest family and friends.⁴¹ Bensow is one of the few artists, along with Velázquez, about whom Borelius wrote an entire book (albeit of different lengths) during his time in Norrköping. The book was published posthumously in 1957, but Borelius had exhibited her works before then at the museum, purchased a still life in 1952, and reviewed the exhibition. Borelius is not quite as enthusiastic in his review as he is about certain other artists, but is rather apologetic about how her small paintings seem slightly forlorn in the large exhibition hall.⁴² Moreover, one must pay tribute to practising artists in Norrköping, as long as they (again) fulfil the requirements on quality. Borelius recommends the small canvases in the large hall to be studied up close, for then, 'one will find that they, at least for the most part, represent a very cultivated painterly eye and skill, and a capacity for natural limitation, that make a highly sympathetic impression'. Borelius finds a few of the still lifes in particular to be 'real gems', and some portraits are 'perfect in their genre'.⁴³

Borelius' review is rather lukewarm, as the above quotes intimate, along with his opinion that the landscapes would be of interest to Norrköping historians in years to come. In other words, it is curious that the museum exhibited Bensow and even acquired some of her works. When the book was published, the museum bought yet another painting and received a donation of seven works from Frank Bensow. The book reveals that Borelius and the Bensows were friends and even travelled together to southern Europe.⁴⁴ It is essential to the critic, nevertheless, to argue her originality, but this seems rather vague.⁴⁵ We are left with the impression

Ordförande för museets styrelse år 1946 är major Frank Bensow, som enligt Borelius hör till Norrköpings "upper ten".⁴⁰ Men det är inte han som är konstnär, utan hans hustru, Sigrid Bensow (1882–1954) – återigen en autodidakt, en "välsituerad borgarfru" som målade "till tidsfördriv" så att knappt ens hennes närmaste visste om det.⁴¹ Bensow är en av de få konstnärer, jämte Velázquez, som Borelius skriver en hel bok om (omfången skiljer sig åt) under sina år i Norrköping. Boken ges ut postumt 1957, men innan dess har Borelius ställt ut henne på museet, köpt in ett stilleben 1952 och recenserat utställningen. I recensionen är Borelius inte lika översvallande som då det gäller vissa andra konstnärskap, utan han nästan ber om ursäkt för att hennes små målningar inte riktigt kommer till sin rätt i den stora utställningssalen.⁴² Dessutom måste man ta tillvara på det som bjuds av utövande konstnärer i Norrköping, förutsatt att de (återigen) uppfyller kvalitetskraven. Borelius menar att man ska närlägga sig de små dukarna i den stora salen, för då "[...] finner man att de, i varje fall till övervägande del representerar ett mycket kultiverat målaröga och handlag och en förmåga till naturlig begränsning, som gör ett i hög grad sympatiskt intryck". Just en del stilleben ser Borelius som "verkliga pärlor", liksom vissa porträtt är "i sin art fulländad[e]".⁴³

Borelius är tämligen sval i sin kritik, vilket märks i citaten ovan, liksom i omdömet att landskapen kommer att ha stadshistoriskt intresse om några år. Med andra ord kan man undra hur det kommer sig att Bensow ställer ut på museet och till och med säljer verk till det. I samband med boken köper museet dessutom ett verk och erhåller en donation om sju verk genom Frank Bensow. I boken framgår att Borelius och paret Bensow umgicks privat och till exempel reste tillsammans i södra Europa.⁴⁴ För kritikern blir det viktigt att trots allt hävda hennes egenart, men detta ter sig tämligen vagt.⁴⁵ Här får man intrycket att Bensow finns representerad i Norrköping tack vare sina sociala kontakter. Att det finns en bok om henne har inte heller ökat hennes betydelse – i skrivande stund hör hon inte till dem som regelbundet lyfts fram i samlingen eller på annat sätt i museets verksamhet.⁴⁶ En maktställning kan leda en bit på vägen, men det blir

FIG. 53–54

that Bensow is represented in the collection thanks to her social contacts. The book about her did not add to her importance – at the time of writing she is not among those who are regularly highlighted in the collection or in any other activities at the museum.⁴⁶ Influential friends can take you part of the way, but it also becomes clear that constant efforts are required to establish and maintain one's canonical position in art history.

COLLECTION BUILDER OR ART DEALER?

A vital question that Aron Borelius seems to have asked himself as soon as he became the director of Norrköpings Museum, is how much he could influence the nature of the collection. When he was appointed in 1945, the collection was kept in Villa Swartz, but the new museum at Kristinaplatsern, which opened in 1946, offered entirely new opportunities, and modern, bright premises. The building needed to be filled, and Borelius had high ambitions. It soon became clear that not only was he campaigning for new acquisitions and donations, but he also wanted to reform the older part of the collection. In short, he began trading art.

In February 1946, the board was presented with a list compiled by Borelius of the works he proposed they consider selling.⁴⁷ Ten artists were on the list, including Per Ekström, Stefan Johansson and Johan Krouthén.⁴⁸ Over the ensuing months, Borelius added more works to the list – and he was not holding back. In the minutes from March 1946, the list is even longer, and it is reported that the museum has sold works for a total of 23,085 Swedish kronor.⁴⁹ Oscar Hullgren, Karl Nordström, Nils Forsberg and Emma Adlerz are among the artists whose works were sold.⁵⁰ In April, a new, long list was presented, stating minimum prices.⁵¹ Other works were mentioned tentatively, such as Nils Kreuger's *A Grey Horse*, '[to be] sold for purchase of better ditto', and Aron Gerle's painting *Whirling Snow*, *Glasbruksgatan*, to be offered to the Stockholm City Museum for 1,500 Swedish kronor. The list had grown longer, and Bruno Liljefors, Rolf Mellström, Isaac Grünewald, Einar Jolin and Helmer Osslund were among the more famous.

SAMLINGSFORMARE ELLER KONSTHANDLARE?

En viktig fråga som Aron Borelius tycks ha ställt sig alltsedan han började som intendent vid Norrköpings Museum, är vilka möjligheter han har att påverka samlingens natur. Då han tillträder 1945 huserar samlingen i Villa Swartz, men hösten 1946 invigs det nya museet på Kristinaplatsern, vilket ger helt andra möjligheter och erbjuder moderna, ljusa lokaler. Det är en byggnad som ska fyllas och Borelius har höga ambitioner. Det blir snabbt tydligt att han inte nöjer sig med att driva på nyförvärv och säkra donationer, utan att han även vill omforma den äldre delen av samlingen. Kort sagt börjar han handla med museisamlingen.

Redan i februari 1946 presenterar Borelius för styrelsen en förteckning över verk ur samlingen som han föreslår att man bör avyttra.⁴⁷ Listan omfattar tio konstnärer, bland andra Per Ekström, Stefan Johansson och Johan Krouthén.⁴⁸ Under de kommande månaderna kommer Borelius att presentera ytterligare förslag på konstverk som han tycker kan säljas – och han går ut hårt. I protokollet från mars 1946 har listan utökats och man meddelar att museet sålt verk för sammanlagt 23 085 kronor.⁴⁹ Oscar Hullgren, Karl Nordström, Nils Forsberg och Emma Adlerz finns bland de konstnärer vars verk avyttrats.⁵⁰ I april presenteras en ny lång lista i vilken man även anger minimipris.⁵¹ Dessutom nämns vissa planer för verk, till exempel att Nils Kreugers *En grålle* "[s]äljes för inköp av bättre dito" eller att Aron Gerles målning *Yrsnö Glasbruksgatan* ska erbjudas Stockholms Stadsmuseum för 1 500 kronor. Konstnärlistan har utökats med namn som Bruno Lilje fors, Rolf Mellström, Isaac Grünewald, Einar Jolin och Helmer Osslund, för att nämna några namnkunniga.

Försäljningarna, som ju delvis varit förslag, presenteras ånyo för styrelsen i juni 1948.⁵² Erhållna priser anges för de verk som lämnats till auktionshus. Tjugoåtta konstnärer nämns, varav en okänd, och

These suggestions were presented again to the board in June 1948.⁵² The prices obtained were indicated for works that had been auctioned off. 28 artists are mentioned, one anonymous, and a total of 47 works (including 16 by Einar Nerman and four by Isaac Grünewald) had been sold.⁵³ Several of the earlier proposals had been approved, but not all sales had taken place; for example the work by Gerle remains in the collection today.

The sales were effected by Borelius compiling lists of works he considered could be sold off. These were presented to the museum board and discussed and approved also by the director of Nationalmuseum – Erik Wettergren in the first few years, and later Otte Sköld.⁵⁴ Formally, this approval was crucial, but the museum's minutes also give the impression that Borelius had been the driving force and had not avoided disputes concerning these controversial transactions.

Aron Borelius had several arguments in favour of his actions. They differ somewhat, or rather, Borelius emphasizes different aspects depending on the recipient. Initially, in relation to the board, the director seemed to assert that it was a case of weeding out and complementing the existing collection to make it representative. In April 1946, when the chairman, Frank Bensow, expressed his misgivings concerning the rate at which art was being sold off, he urged caution and that they should have 'very strong reasons', which he had found lacking in some cases.⁵⁵ Viggo Loos also recommended caution and maintained that 'on principle, any sale of art should be preceded by negotiations with the artist in question'.⁵⁶ The minutes also show that Borelius frequently consulted with living artists to discuss the possibility of exchanging works. In some cases, he sold works in order to buy different ones by the same artist. This was the case, for instance, with Gustav Eriksson-Fischer's painting *Park Scene with Fountain Group*: it was sold, with Wettergren's blessing, because they 'had the opportunity to acquire another work by the same artist that must be considered to be of higher quality than the former'.⁵⁷ So, yet another decision that was based on the quality concept. Exchanges also came up in discussions about Grünewald (see the section on Grünewald), but this was prevented, for example, in the case of *Nina in a Yellow Sweater*, where Otte Sköld stepped in and claimed that this painting was just as good as the ones the museum wanted to acquire and should not be used as 'part payment'.⁵⁸ Borelius was forced to find other funding, which sometimes entailed that the board called for 'profit-generating exhibitions' at the museum.⁵⁹

antalet verk är sammanlagt 47 stycken (bland annat 16 av Einar Nerman och fyra av Isaac Grünewald).⁵³ Flera av de tidigare förslagen har gått igenom, men inte alla transaktioner har genomförts, till exempel finns Gerles målning än idag kvar i samlingen.

Försäljningarna sker genom att Borelius sätter samman listor över verk som enligt honom kan avyttras. De presenteras sedan för museets styrelse och diskuteras och godkänns även av Nationalmuseums överintendent – under de första åren Erik Wettergren, sedan Otte Sköld.⁵⁴ Formellt sett är denna förankring ytterst viktig, men samtidigt ger museistyrelsens protokoll intryck av att Borelius varit den drivande kraften och inte heller skytt striderna kring dessa försäljningar, som inte var okontroversiella.

Aron Borelius för fram olika argument till försvar för sitt agerande. De skiljer sig något från varandra, eller snarare lägger Borelius tonvikten olika beroende på mottagare. Till en början, i relation till styrelsen, tycks museichefen föra fram att det handlar om att sovra i och komplettera den befintliga samlingen för att göra den representativ. Då ordföranden Frank Bensow uttrycker sin reservation över försäljningstakten i april 1946, yrkar han på att man ska iaktta försiktighet och ha ”mycket starka skäl”, vilket han saknat i vissa fall.⁵⁵ Även Viggo Loos manar till försiktighet och framhåller som ”[...] principiellt önskemål, att vid försäljning av konstverk förhandling först borde ske med vederbörande konstnär”⁵⁶ Av protokollen framgår också att Borelius i stor utsträckning diskuterat med levande konstnärer för att se om det finns möjligheter att byta verk. I vissa fall säljer han verk för att kunna köpa andra av samma konstnär. Det gäller till exempel Gustav Eriksson-Fischers målning *Parkmotiv med fontängrupp*: med Wettergrens bifall har man sålt verket därför att man ”[...] fått tillfälle förvärva ytterligare ett arbete av samme konstnär, vilket måste anses vara av högre kvalitet än det föregående”⁵⁷ Återigen framförs alltså ett argument som bottnar i kvalitetsbegreppet. Byteshandel förekommer även i diskussionerna kring Grünewald (se avsnittet om Grünewald), men förhindras till exempel då det gäller målningen *Nina i gul sweater*. I det fallet skrider Otte Sköld in och hävdar att denna målning är minst lika bra som de museet vill förvärva och inte bör användas som ”dellikvid”⁵⁸ Borelius tvingas lösa finansieringen på annat sätt, vilket ibland kan innebära att styrelsen yrkar på att museet ska ”ordna inkomstgivande utställningar”⁵⁹

The sales were covered in the national press in autumn 1951, apparently on the initiative of Einar Nerman, who, according to *Svenska Dagbladet* ‘happened to find out’ that works he had donated to the museum had been sold.⁶⁰ Erik Wettergren was the first to comment, describing Borelius’ ‘rare ability to bring the museum to life, both as a teacher and an art buyer’, but that funding did not correspond to ambitions.⁶¹ In principle, he is favourable to the procedure of trading works for better ones, art of ‘more regional interest for others of national value’. But he was also careful to note that these transactions should be discussed with artists and donors, and that this seemed to be the crucial point in the conflict: Nerman felt side-stepped. The debate was lively for a few weeks, with big headlines: ‘Clearance sale at Norrköpings Museum’ and ‘Paintings at bargain prices in Norrköping’.⁶² In addition to Nerman, the matter was argued by Rolf Mellström, but *Svenska Dagbladet* also published the opinions of others: the artists Carl Milles and Olle Hjortzberg, and the arts patron Axel Hirsch and the chairman of the Swedish Artists’ National Organization, Nils Sjögren.⁶³ The latter proposed a ‘quarantine period’ of fifteen years to determine whether a work of art was suitable for a collection, and to know ‘how it will hold up’ – but this time period should pass *before* a work was bought for the museum collection.⁶⁴ Most agreed that sales were only acceptable if they were preceded by discussion. In Nerman’s case, he continued to be richly represented in the collection, whereas there were no works by Mellström in the collection after they were sold off.

As mentioned above, there had been one work by Mellström in the collection, and nothing was bought to replace it when it was sold. Apparently, this took place without any prior dialogue with the artist. Relations between Mellström and Borelius seem to have been strained even before that. Mellström exhibited at the museum in December 1950 (at his own request)⁶⁵ and was reviewed by Borelius as follows: ‘In the collective conscious, Mellström belongs to the rather large number of Liljefors epigones, whose works are popular among the shooting gentry and less so among those who understand art.’⁶⁶ Although Borelius did admit to being delightfully surprised by Mellström’s early works in the exhibition (his later works were too ‘garish’), the artist was understandably not happy with the review. Their quarrel did not end there. Mellström had apparently agreed that the museum would receive commission on any works sold at the exhibition. However, it seems that Mellström had failed to inform the buyer of this on one occasion and asked the board to waive its com-

Försäljningarna uppmärksamas nationellt i dagspressen hösten 1951, till synes på initiativ av Einar Nerman, som enligt *Svenska Dagbladet* ”av en händelse fick veta” att verk han donerat hade sålts.⁶⁰ Erik Wettergren är den som först uttalar sig och beskriver Borelius ”ovanliga förmåga att levandegöra sitt museum både som pedagog och förvärvare”, men att medlen inte motsvarade ambitionerna.⁶¹ I princip finner han förfarandet gott att byta verk mot bättre, de av ”mera regionalt intresse mot andra av nationellt värde”. Han är dock också noga med att påpeka att dessa transaktioner bör diskuteras med konstnärer och donatorer, och att detta verkar vara den springande punkten i konflikten: Nerman känner sig förbigången. Debatten förs livligt under några veckors tid och rubrikerna är braskande: ”Utförsäljningarna från Norrköpings museum” och ”Tavelrealisationen i Norrköping”.⁶² Förutom Nerman är det Rolf Mellström som driver frågan, men *Svenska Dagbladet* publicerar även andras röster: konstnärerna Carl Milles och Olle Hjortzberg samt mecenaten Axel Hirsch och KRO:s ordförande Nils Sjögren.⁶³ Sjögren hävdar att man behöver en ”karenstid” (han föreslår femton år) för att kunna avgöra om konstverk passar in i en samling och för att veta ”hur de kommer att stå sig” – denna tid ska dock förflyta *innan* ett verk köps in till en museisamling.⁶⁴ Överlag är man enig om att försäljningar är godtagbara om de föregås av en diskussion. I Nermans fall är det också på det sättet att han även framledes är rikt representerad i samlingen, medan försäljningen för Mellströms del inneburit att hans konst inte längre ingår i den.

Som framgått ovan hade Mellström varit representerad i samlingen med ett verk, men det såldes utan att något annat verk köptes in. I detta fall har man alltså uppenbarligen inte haft någon dialog med konstnären. Mellströms och Borelius relation verkar dessutom ha varit dålig sedan tidigare. Mellström ställde ut på museet i december 1950 (på egen begäran)⁶⁵ och recenserades av Borelius på följande vis: ”Mellström tillhör ju i det allmänna medvetandet den ganska talrika skara Liljeforsepigoner, vars verk står högt i kurs hos den s.k. jägarsocieten men skäligent lågt hos de s.k. konstförståndiga.”⁶⁶ Visserligen sa sig Borelius vara glatt överraskad av Mellströms tidiga verk i utställningen (de sena var för ”grällkolorerade”), men nog kan man förstå att konstnären i fråga inte var glad över recensionen. Deras bråk stannade inte vid detta. Tydligen var Mellströms verk till

mission.⁶⁷ Borelius refused: ‘The curator also referred to general practice and the added value it must entail for an artist of Mr Mellström’s quality, to even have the opportunity to exhibit at Norrköpings Museum.’⁶⁸ This clarifies Borelius’ opinion of Mellström and why the museum decided not to replace the work they sold. Thus, it is no wonder that Mellström was irked by the museum’s sale of his painting. Mellström and Nerman spoke on behalf of the outraged artists.

In the press, Borelius defended himself by claiming that they had been thorough and worked in close consultation with the board, and with Wettergren’s support. He also asks whether a museum is for the public or for the artists and patrons,⁶⁹ and describes the building of a collection, by selling or trading, as a matter of constant urgency, referring to Wettergren.

Otte Sköld, on the other hand, represented Nationalmuseum, and the board minutes from April 1951 give an extremely clear and interesting account of his criticism with regard to canon. Sköld is reported to have said:

As the director of the nation’s central art museum, he stated firmly that a work of art acquired by a museum must not be sold. Private donors could be frightened off if the museums turned into unstable institutions in that respect, and it would forever undermine the artists’ and public’s confidence in the museum. On his visits to Norrköpings Museum, however, director Sköld said he had been impressed by the intense ambition to build a museum, with such an admirable result, and he hoped that the good cooperation between the Nationalmuseum and Norrköpings Museum would continue.⁷⁰

Even before this criticism, Borelius and the board had attempted to include artists and donors in their decisions, but they could have exerted themselves more, according to Sköld. In his view, it is essential to avoid the museum becoming ‘unstable’, something that neither donors, visitors nor artists can trust. A work that is accepted by the museum should reasonably remain in the collection. Interestingly, Sköld claims to see clear signs of an ‘ambition to build a museum’. In other words, despite his criticism, he admits that Borelius has a specific plan, that the works are not selected at random. Borelius felt obliged to defend himself against the attack, which also deserves to be quoted here *in extenso*:

Had the board not acted in this way [i.e. according to ‘entirely other principles’ than those recommended by Sköld] some of the museum’s very finest acquisitions in recent years would have been impossible, and the museum’s storage facilities would have

salu då de ställdes ut och museet skulle erhålla en avtalad provision. Det verkar dock som om Mellström undanhållit detta vid en försäljning och bett styrelsen om att provisionen skulle efterskänkas.⁶⁷ Borelius var oenig: ”Även hänvisade intendenten till allmänt veder>tagen praxis och det speciella värde, det måste sägas innehåra för en konstnär av herr Mellströms standard, att överhuvud få utställa på Norrköpings museum.”⁶⁸ Här blir det tydligt vad Borelius ansåg om Mellström och varför museet inte ersatte det verk man sålt med ett nytt. Således förvånar det inte heller att Mellström blev arg över att museet sålt hans målning. Mellström och Nerman förde de kränkta konstnärernas talan.

I pressen försvarar sig Borelius med att hänvisa till att man gått grundligt tillväga och att han arbetat nära styrelsen och med Wettergrens stöd. Dessutom ställer han frågan huruvida ett museum är till för allmänheten eller för konstnärer och donatorer.⁶⁹ Formandet av samlingen, genom försäljning eller byte, ser Borelius – med hänvisning till Wettergren – som en ständigt aktuell fråga.

Otte Sköld företräder däremot Nationalmuseum och hans kritik, som den framställs i ett styrelseprotokoll från april 1951, är ytterst tydlig och intressant vad gäller just kanon. Sköld sägs uttala sig som följer:

Som chef för landets centrala konstmuseum hävdade han bestämt, att ett en gång till ett museum förvärvat konstverk ej finge avyttras. Privata donatorer skulle ju avskräckas om museerna på detta sätt bleve labila institutioner i detta avseende, och konstnärskårens och publikens förtroende för ett museum skulle för alltid vara rubbat. Vid sina besök på Norrköpings museum sade sig överintendenten Sköld emellertid ha fångats av den intensiva vilja att forma ett museum, som där tagit sig så förfämliga uttryck, och han hoppades även i fortsättningen på gott samarbete mellan Nationalmuseum och Norrköpings museum.⁷⁰

Redan före denna kritik har Borelius och styrelsen försökt att både inkludera konstnärer och donatorer i sina beslut, men uppenbarligen hade de – enligt Sköld – kunnat anstränga sig mera. Sköld betraktar det som centralt att undvika att ett museum blir ”labilt” och något varken donatorerna, publiken eller konstnärerna kan lita på. Ett verk som vinner inträde i ett museum bör rimligen stanna kvar i samlingen. Det är intressant att Sköld säger sig så tydligt skönja en ”vilja att forma ett museum”. Trots kritiken erkänner han med andra ord att

had to house a very large number of works of a standard that would have barred a responsible arts institution from even depositing them elsewhere. Admittedly, one must reckon with a certain margin in all evaluation of art, but art evaluation undeniably relies first and foremost on knowledge, not on so-called taste. Krouthén's apple trees will presumably be admired for generations, but they will never represent any significant artistic feat. One could possibly consider it to be slightly cynical of a museum to free restricted capital by putting objects that the museum does not consider worth keeping on the private art market, but in this case I am of the opinion that the universal has precedence over the individual, that it is more important what art a public museum exhibits than what an individual citizen hangs on the walls of his own room. In particular the provincial local museums have every reason to uphold the requirement of a revision, in the name of economic and cultural common sense, of the, in my opinion, definitely antiquated principles advocated by the current director of Nationalmuseum and, it would seem, certain members of the Norrköpings Museum board at the meeting on 7 April.⁷¹

Apart from lamenting the shortage of storage space, Borelius highlights the principles of knowledge, quality and universality. The underlying assumption seems to be that the knowledge to build a museum-like collection was lacking prior to his appointment. This says something about the ambition level at the time. Borelius judged the quality of a work not only according to whether it was suitable for exposure at the museum, but also whether it could even be lent out for less fastidious exhibitions. Borelius clearly differentiates between taste and knowledge, using Krouthén as an example – an artist who had died in 1932 and therefore could not protest. It is telling, as in the case of Mellström, that this artist was popular and represented in many private collections. In this way, Borelius juxtaposes his choices for a museum collection built on knowledge to the previous selection based on taste.

Another of Borelius' central arguments, which has also stood the test of time and demonstrates how canonizing requires repetition to sink in, so to speak, is that the selling of art enabled new acquisitions, promoting Norrköpings Museum as one of Sweden's finest and most modern museums. It is worth reiterating that Borelius was not looking to reduce the collection but to change it. He was careful to stress that the point of selling art was to enable exchanges or new acquisitions. In August 1946, for instance, the working committee of the city council was presented with a ‘wish list’ of artists, including Ivan Aguéli, Eva

Borelius följer en specifik plan, att verken inte är slumpvis utvalda. Borelius ser sig föranledd att försvara sig mot detta angrepp, något som likaså bör citeras *in extenso*:

Hade styrelsen icke förfarit på sådant vis [dvs. enligt ”helt andra principer” än de som Sköld förespråkar] skulle några av museets allra finaste förvärv under senare år varit omöjliga att göra och museets förrådslokaliteter samtidigt behövt inrymma ett mycket stort antal arbeten av sådan kvalitet, att de av en ansvarsfulla kulturinstitution icke ens kunnat deponeras. Det är sant att man måste räkna med en viss marginal vid all konstvärdering, men detta faktum må på intet vis fördölja att konstbedömning först och främst är en kunskapsfråga, icke en angelägenhet för den s.k. smaken. Krouthéns äppelträd komma säkert att för generationer framåt ha sina beundrare, men någon konstnärlig insats av betydelse kommer aldrig att representera. Man skulle möjligen kunna betrakta det som en aning cyniskt att ett museum frigör bundet kapital genom att på den privata konstmarknaden överläta vad museet icke själv anser sig böra behålla, men i det fallet hävdar jag uppfattningen, att det allmänna har företräde framför det enskilda, att det är väsentligare vilken konst ett offentligt museum exponerar än vad en enskild medborgare spikar upp på väggarna i sitt rum. Inte minst landsortsmuseerna ha alla skäl att slå vakt kring kravet på en revision i det ekonomiska lika väl som det kulturella förnuftets namn av de enligt min uppfattning definitivt antikverade principer, för vilka den nuvarande överintendenten vid Nationalmuseum och efter vad det förefaller även vissa ledamöter av styrelsen för Norrköpings museum vid sammanträdet den 7 april gjort sig till talesmän.⁷¹

Förutom att beklaga de bristande magasinsutrymmena lyfter Borelius fram både kunskap, kvalitet och allmängiltighet som principer. Det tycks underförstått att det före hans tillträde inte fanns kunskap nog att bygga upp en samling av museal karaktär. Detta säger också något om den aktuella ambitionsnivån. Borelius bedömer inte bara ett verks kvalitet utifrån om det passar att ställas ut på museet, utan även utifrån om det överhuvudtaget kan lånas ut i mindre grannlaga sammanhang. Borelius skiljer tydligt mellan smak och kunskap och använder Krouthén som exempel – död sedan 1932 och därför en konstnär som inte kan beklaga sig. Det är talande att det, precis som i fallet Mellström, är fråga om en populär konstnär som finns representerad i många privata samlingar. På så sätt kan Borelius framhäva sitt museala urval byggt på kunskap i relief mot ett tidigare urval baserat på smak.

Ett annat centralt argument för Borelius, som även visat sig fung-

Bonnier (the only woman), Karl Isakson, Bruno Lilje fors and Eugène Jansson.⁷² The motive was to achieve a more ‘homogenous collection’, to fill ‘considerable gaps’ in the new order that the ‘contemporary institution’ was seeking to achieve.

In the early years, several works were obtained through purchase or trading. The expensive acquisitions included Nils Dardel’s *Father*, which cost 20,000 Swedish kronor and used up nearly all the income from total sales. The costly Grünewald paintings were primarily funded by selling other works by the artist.

A SMALL-TOWN CANON?

The term canon usually refers to a national or international context. The most important books in world literature are listed, the most important philosophers or artists are highlighted – in line with the original meaning of the word, as a standard and benchmark. The question, in this particular case, is whether canon is a relevant term when discussing Aron Borelius’ activities at Norrköpings Museum. What role can a municipal museum play in the larger picture? And what influence can one individual have, considering that a canon is established over a long period? If we accept Harold Bloom’s statement that we stop thinking without the canon, this could also distinguish the possibilities that open up for discussion within the well-defined perimeters of the study at hand. Bloom explains that the canon is fundamentally about showing how necessary comparison is to being able to judge a work and relate to it. It is a matter of ascribing greater value to the context and broader situation, without necessarily doubting the value of the individual work.

If canon is defined as a matrix and benchmark, it also becomes clear that not all art can be included; selection is obviously involved. Perceived as a selection, one might understandably assume that the canon consists of a fixed core, to which a work is added after being approved, i.e. sifted out over time. There are several problems associated with this view – not least in contemporary society, with its increased awareness of the international, heterogenous world, along with the problematic Western

era över tid och ger uttryck för hur kanonisering kräver upprepning för att så att säga nötas in, är att försäljningarna gett möjlighet till nya förvärv och att det är dessa som sätter Norrköpings Museum på kartan som ett av landets främsta och mest moderna museer. Det tål att upprepas att Borelius inte ville minska samlingen, utan förändra den. Han var noga med att vid försäljningarna understryka att poängen var att möjliggöra byten eller andra förvärv. I augusti 1946 presenterades för stadsfullmäktiges beredningsutskott till exempel en ”önskelista” med konstnärer som Ivan Aguéli, Eva Bonnier (den enda kvinnan), Karl Isakson, Bruno Lilje fors och Eugène Jansson.⁷² Man argumenterade för att man ville skapa en mer ”homogen samling”, fylla ”väsentliga luckor” i den nyordning som den ”tidsenliga institutionen” ville åstadkomma.

Under dessa tidiga år köper eller byter man till sig en rad verk. Till de dyra förvärvens hör Nils Dardels *Fadern*, som i och med sitt höga pris – 20 000 kronor – nästan slukade intäkterna för alla försäljningar. Beträffande de kostsamma Grünewaldmålningarna har förvärvens i första hand säkrats genom att andra verk av konstnären sålts.

EN KANON I DET LILLA?

Begreppet kanon hör i vanliga fall hemma i ett nationellt eller internationellt sammanhang. Man listar världslitteraturens viktigaste böcker, man lyfter fram de viktigaste filosoferna eller konstnärerna – i linje med begreppets ursprungliga betydelse som rättesnöre och måttstock. Frågan i detta sammanhang är om kanon är ett relevant begrepp i en diskussion om Aron Borelius verksamhet vid Norrköpings Museum? Vilken roll spelar ett kommunalt museum i detta stora sammanhang? Och vilken roll kan en enskild individ spela med tanke på att kanon etableras över lång tid? Accepterar man Harold Blooms påstående att vi slutar att tänka utan kanon, kan det bli tydligt vilka möjligheter som öppnar sig för en diskussion även inom det till synes väl avgränsade fältet i föreliggande studie. Bloom

hegemony in the older discussion (i.e. only one type of European painting was considered), which also led to the canon concept being deemed as an unserviceable, outmoded instrument of power that only represents and endorses the selection made by the privileged (i.e. the patriarchal structures). But the concept nevertheless pinpoints the ever-ongoing selection process. Art production is extensive, and not everything gets the same attention, and thus some art is promoted, while other art fades away. Today, as in the 1940s and 1950s of Borelius, critics, museums and art historians have an important part to play. The discussion on Borelius' art criticism has shown that he was well aware of his role. He wanted not only to educate readers with his reviews but also to influence attitudes to the museum through strategic acquisitions.

It is also relevant to scrutinize the process of how a canon develops. Iréne Winell-Garvén's study *Vägen till Parnassen* (The Road to the Parnassus), which focuses on women artists, provides examples of the long route that might open the door to museum collections.⁷³ Borelius' writings are open about the selection process and the goal of acquiring art for the museum that fulfils the quality criteria. The hypothesis that Borelius used criticism to promote a certain type of art seems valid, in other words. One conclusion is that Borelius was well aware of his influence, even when he did not express this overtly. Based on his reviews, it may also be fair to claim that Borelius saw himself primarily as a museum director with a mission to educate his audience. He put the museum first, which is clear in that the museum activities provided him with a benchmark and a reference point for his art criticism. Where the critic appreciated a work, he expressed it as a wish that it was in the museum's collection, or that it had already been acquired – other potential sales were not mentioned. Education also plays a part in the newspaper articles, but only implicitly, in that Borelius mixed criticism with advice to the artist. The canon concept, however, is also interesting, since Borelius the critic found it essential to measure the reviewed art against something. In his writings on art in relation to other art and museum collection, Borelius demonstrates that he, as a critic and museum director, assumes that there is a benchmark. Thus, in this context, the concept of canon is a tool for discussing Aron Borelius' dual practice.

Even when Borelius does not refer to canon, he applies the term quality. Quality is implicit in the canonical processes – a work cannot be canonized if it is not up to par (regardless of how this is actually

gör tydligt att kanon i grund och botten handlar om att visa hur nödvändig jämförelsen är för att man ska kunna bedöma ett verk och förhålla sig till det. Det är fråga om att uppvärdera kontexten och ett vidare sammanhang utan att för den skull ifrågasätta det enskilda verkets värde.

Om kanon definieras som mönster och rättesnöre blir det även tydligt att inte all konst kan räknas in, utan att det självklart är en fråga om urval. Uppfattat som urval är det lätt att få för sig att kanon dessutom består av en fast kärna till vilken ett verk räknas efter att ha godkänts, det vill säga vaskats fram över tid. Det finns en rad problem knutna till denna syn – inte minst i dagens samhälle, med dess ökade medvetenhet om den internationella heterogena världen samt problemet med västerländsk hegemoni i den äldre diskussionen (det vill säga att endast en viss typ av europeiskt måleri har beaktats), som också har lett till att kanonbegreppet kritiseras som oanvändbart, ett föråldrat makinstrument som endast representerar och befäster de privilegierades urval (det vill säga de patriarkala strukturerna). Men begreppet sätter trots allt fingret på den ständigt pågående urvalsprocessen. Konstproduktionen är stor och allt får inte samma uppmärksamhet, vilket leder till att en del konst lyfts fram, medan annan konst faller bort. Precis som under Borelius 1940- och 1950-tal spelar kritiker, museer och konsthistoriker viktiga roller. Diskussionen av Borelius konstkritik har visat att han själv är medveten om den roll han spelar. Genom sina recensioner vill han inte bara bilda läsaren, utan även påverka synen på museet genom strategiska förvärv.

Med fokus på processen blir det också relevant att granska hur kanonformationsprocesser ser ut. Iréne Winell-Garvén studie *Vägen till Parnassen* med dess fokus på kvinnliga konstnärer ger goda exempel på den långa väg som eventuellt leder in i museisamlingarna.⁷³ Borelius döljer i sina texter inte att det är fråga om en urvalsprocess och att målet är att förvärva konst till museet som uppfyller kvalitetskraven. Hypotesen att Borelius använder kritiken för att skriva fram en viss typ av konst tycks med andra ord hålla. En slutsats man kan dra är att Borelius är väl medveten om sin roll, även om han inte ger uttryck för det i direkta ordalag. Utifrån hans kritik kan man kanske till och med hävda att Borelius i första hand ser sig som museiman med ett uppdrag att bilda publiken. Han sätter museet i första rummet, tydligt så tillvida att den museala verksamheten ger honom en måttstock och

measured). As demonstrated, Borelius repeatedly refers to quality as possibly his most important argument when claiming that an artist is interesting or even when motivating why a certain work of art is bought for the museum's collection and another is rejected. Borelius is always very clear on this point and also refers, as we have seen, to museum quality as the ultimate benchmark. In that sense, other museums – and especially Nationalmuseum, which played the most important part as a national model and standard – could serve to legitimize his own interests. Borelius' relationship to Nationalmuseum also reveals the hierarchy that Norrköpings Museum defers to. The national museum serves as a model, and having its director on the board underlines the respect for it. This dependence also reflects the relationship between the capital city and provincial areas. Naturally, Nationalmuseum perceives itself as the benchmark for national art, and by pointing out, for instance, that Anna Berg is represented in its collection, Borelius legitimizes the museum's own acquisitions. This also indicates national aspirations, i.e. that the collection in Norrköping should live up to the same quality standards. Apart from that, it is mainly evident, from today's perspective, when the critic elaborates on the famous artists, such as Isaac Grünewald and Gösta Adrian-Nilsson. But this is mainly because those particular artists have maintained their canonical positions even after Borelius, a fact that is not necessarily related to whether their oeuvres were highlighted and established in Norrköping. And yet, exposure is vital, since not only art was mobile, but also the audience. Visitors could come to Norrköping from other parts of the country, and the denizens of Norrköping could travel to other art museums – and they could all contribute to spreading the perception of Swedish art. Without delving deeper into this issue, Norrköpings Museum is part of the history of Swedish twentieth-century art – key works are included in the general art history books, as a result of the visibility of the collection since 1946.

As Borelius' weeding out of the collection shows, Nationalmuseum also played a part in this. Borelius insisted that he was selling works to build the collection. According to tradition, the emphasis was on modernist art – but then, historiography is ignoring such expensive acquisitions as those by Hill, Höckert, Marcus Larson and Skånberg. A few years remained before the opening of Moderna Museet in 1958. This is perhaps what made it possible, in the manner of Borelius, to establish a perception of Norrköpings Museum as the institution that promoted contemporary

något att förhålla sig till som konstkritiker. Om kritikern uppskattar ett verk yttrar detta sig genom att han uttrycker en önskan om att det borde finnas i museets samling, alternativt redan har köpts in – andra eventuella försäljningar anförs inte. Bildningen spelar en roll även i tidningsartiklarna, men är snarare underförstådd genom att Borelius blandar kritik med goda råd till konstnären. Men kanonbegreppet är även av intresse i sammanhanget eftersom det för Borelius som kritiker är viktigt att kunna mäta den omdiskuterade konsten mot något. I sina texter om konst i relation till annan konst och till museisamlingar visar Borelius att han som kritiker och museiman utgår från att det finns ett rättesnöre. I detta sammanhang utgör begreppet kanon alltså ett verktyg för att diskutera Aron Borelius dubbla verksamhet.

Även om Borelius inte hänvisar till kanon använder han sig av kvalitetsbegreppet. Implicit i kanonformationsprocesser ingår kvalitet – ett verk kan inte kanoniseras om det inte håller måttet (oavsett vad som faktiskt är måttet). Som visat hänvisar Borelius återkommande till kvalitet, som kanske är hans viktigaste argument för att kunna hävda att en konstnär är intressant eller till och med varför ett visst konstverk köps in till museets samling, medan ett annat ratats. Borelius är alltid mycket tydlig på denna punkt och talar som visat även om museikvalitet som den yttersta måttstocken. Då kan även andra museer, främst Nationalmuseum som i den nationella kontexten spelar den viktigaste rollen av förebild och rättesnöre, fungera för att legitimera det egna intresset. Borelius förhållande till Nationalmuseum tydliggör också den hierarki som Norrköpings Museum inordnar sig i. Det statliga museet fungerar som förebild och att dess överintendent ingår i styrelsen understryker respekten för det. Detta beroende återspeglar också relationen mellan huvudstad och landsort. Självfallet uppfattar Nationalmuseum sig självt som måttstock då det gäller den nationella konsten, och då Borelius till exempel påpekar att Anna Berg finns i dess samling, ger det legitimitet till museets egna förvärv. Här märks därför även nationella pretentioner, alltså på att samlingen i Norrköping ska uppfylla samma kvalitetskrav. Annars är det främst något som, ur dagens perspektiv, blir uppenbart då kritikern diskuterar de stora namnen, som Isaac Grünewald och Gösta Adrian-Nilsson. Men det beror snarare på att dessa konstnärer har försvarat sin plats inom kanon även efter Borelius tid, något som inte nödvändigtvis

art, thereby maybe giving the museum greater visibility and potential to influence the canon, since there was less competition.⁷⁴ There were simply fewer players in that field.

Hierarchical relationships are also manifest in Borelius' presentation of the museum's advantages. Despite his modesty – with the exception of the comparisons with Nationalmuseum – his tone indicates an acute awareness of his position as a museum director. In short, his position gave him the right to judge art also as a critic. It is interesting to note, then, that this is carried out not so much by Borelius the critic, but by the museum director, referring to museum quality as his standard, rather than presenting his opinions on taste as a critic. Unlike a critic, who, for instance, seeks to announce and scrutinize an exhibition in relation to the contemporary scene, Borelius is more interested in judging artists' oeuvres according to whether or not they belong in the collection. This is particularly clear in Borelius' comments on less famous and unestablished artists. As shown in the example of Häggqvist, Borelius had to put him in a national perspective and to claim his uniqueness in order to argue that he deserved to be included in the museum. Another so-called outsider is handled by him in a similar manner – Janne Andersson, whom he compares to Ernst Josephson. The reasoning is familiar:

As long as he is left to his own devices, Janne Andersson is something as unusual as a direct successor to the real, genuine rural artists, with an ingenious heart and apparently helpless hands. And so powerful is our thirst right now for the truly authentic, that we, no matter how paradoxical it may seem, are willing in bloody earnest to call this imperfection more perfect than knowledge and education.⁷⁵

Yet again, Borelius exalts the naïve, heaping praise on the 'undisturbed' as genuine and authentic, and juxtaposing it with education and knowledge, which can destroy an artist – which is also true of the influence of museums. The quote confirms not only the power Borelius attributed to museums and critics, but also shows how he exerted himself to promote an artist to recognition. He compares Andersson to the canonical Josephson, and also refers to concepts such as authenticity and genuineness – 'in bloody earnest'. But despite being included in the museum collection, Andersson did not receive lasting recognition.

Judging by the annual reports, the selection of reproduced works was more conservative and homogeneous compared to the width shown in

hänger samman med att deras verk lyfts fram i Norrköping och befästs på plats. Samtidigt är synligheten viktig eftersom den inte bara handlar om konstens, utan även om publikens rörlighet. Dels kan besökare komma till Norrköping från andra delar av landet, dels kan Norrköpingsborna resa till andra konstmuseer – och alla kan bidra till att sprida synen på den svenska konsten. Utan att i detta sammanhang fördjupa sig i frågan ingår Norrköpings Museum i historien om den svenska 1900-talskonsten – viktiga konstverk avbildas i översiktsverken, vilket hänger samman med den synlighet som samlingen har haft över tid sedan 1946.

Som visats när det gäller Borelius gallringar i samlingen, spelade Nationalmuseum även då en roll. Borelius hävdar bestämt att han avyttrar verk för att forma samlingen. Tonvikten ligger enligt traditionen på den modernistiska konsten – men då bortser historie-skrivningen gärna från dyrbara förvärv som de av Hill, Höckert, Marcus Larson och Skånberg. Vid denna tidpunkt dröjer det ytterligare några år innan Moderna Museet 1958 öppnar sina portar. Därför är det kanske också möjligt att på Borelius vis etablera synen på Norrköpings Museum som den institution som satsar på den samtida konsten. Konsekvensen blir kanske att museets synlighet och möjlighet att påverka kanon blir större eftersom konkurrensen är mindre.⁷⁴ Det är helt enkelt färre aktörer på fältet.

Hierarkiska förhållanden märks även då Borelius hävdar museets företräden. Visserligen är det inget han ordar om – och jämförelsen med Nationalmuseum är den enda han gör – men på hans tonläge märker man att han är medveten om sin ställning som museichef. Kort sagt ger positionen honom rätten att bedöma konstverk även som kritiker. Det är då intressant att notera att Borelius inte gör det så mycket som kritiker, utan just som museiman och att han tar sig rätten att som yttersta måttstock inte presentera en kritikers smakomdöme, utan i stället hänvisa till museikvalitet. Till skillnad från en kritiker som till exempel vill informera om och granska en utställning i relation till samtiden, är Borelius snarare intresserad av att bedöma ett konstnärskap utifrån verkens eventuella hemhörighet i samlingen. Inte minst blir detta tydligt då Borelius skriver om mindre kända och oetablerade konstnärer. Som exemplet Häggqvist visat var Borelius tvungen att sätta in honom i ett nationellt sammanhang och hävda hans egenart för att därefter kunna argumentera för att konstnären

the reviews. Rather than surprises, we encounter works by established artists. Likewise, the focus is on certain artists rather than on reporting the year's acquisitions. For instance, Johan Höckert is featured in the annual report for 1951 with four studies for the painting *Service in Lövmock Mountain Chapel*.⁷⁶ This could perhaps be interpreted as an ambition in the annual reports to focus on the quality of the museum by showing already-established artists rather than works by lesser-known ones. In other words, the museum was not championing the canonization of certain works of art, as one might have assumed based on Borelius' praise of, say, Anna Berg, Eric Häggqvist and Janne Andersson in the press.

What may read like hyperbole from today's perspective, since none of these discussed artists have been canonized (to date), was probably written in earnest by Borelius at the time. It is best not to dismiss it as empty rhetoric. On the contrary, these are preliminary attempts to establish the artists on the art scene, but – and the canon discussion reveals this clearly – such efforts need to be followed up persistently to have the desired effect. Had Borelius, after leaving Norrköping for a professorship in Lund, continued to promote Häggqvist and Andersson, for instance by writing about them, it is possible that their names would have won wider recognition – which does not, however, promise future canonization on its own.

To some extent, the difference (or the prospect canonization) lies in national and regional variances, at least in the examples relating to Borelius. As shown, Borelius mainly covered the regional and local art scene, supporting and highlighting events in and around Norrköping. The big names were uniformly recognized even beyond the city limits. A conflict could possibly be discerned here, between Borelius' assignment and the museum's remit and self-image. It was vital for the museum to be firmly rooted locally and to promote regional art, but it was the established artists that gave the collection visibility beyond the city. Or, to put it differently: *The Singing Tree* was famous throughout Sweden and helped put Norrköping on the art map. But Häggqvist, Bensow, Andersson and other artists with regional backgrounds did not attain nationwide fame. This faced the museum with a duality: one the one hand, these artists should be highlighted; on the other, they wanted to keep a high national profile. This also reveals that the museum could not achieve canonization singlehandedly: even gradual and persistent efforts to promote Häggqvist would not necessarily have changed the course

förtjänade en plats på museet. På samma sätt hanterar han en annan så kallad outsider, Janne Andersson, som han bland annat jämför med Ernst Josephson. Tongångarna känns igen:

FIG. 55

Janne Andersson är, så länge han nu får vara det ostört, någonting så ovanligt som en direkt efterföljare till de verkliga, genuina bondartisterna, med geniet i hjärtat och till synes hjälplösa händer. Och så stark är allas vår törst just nu efter det riktigt äkta, att man, hur paradoxalt det än kan låta, på blodigt allvar är villig att kalla denna ofullkomlighet fullkomligare än kunskap och utbildning.⁷⁵

Än en gång lyfter Borelius fram det naiva genom att hyllande beskriva det ”ostörda” som genuint och äkta och ställa det mot utbildning och kunskap, något som kan fördärva en konstnär – vilket även gäller museernas påverkan. Citatet tydliggör inte bara vilken betydelse Borelius tillmäter museerna och kritikerna, utan visar också hur han bemödar sig om att argumentera för att en konstnär ska bli erkänd. Han liknar inte bara Andersson vid den kanoniserade Josephson, utan nämner även begrepp som äkta och genuint – och det ”på blodigt allvar”. Men inte heller Andersson, som införlivats i museets samling, har uppmärksammats över tid.

Ser man till årsberättelserna är urvalet av reproducerade verk mer konservativt och homogent jämfört med den bredd som finns i recensionerna. Snarare än överraskningar möter man där de etablerade konstnärernas verk. Likaså ligger fokus snarare på vissa konstnärer än på redogörelser för årets inköp. Till exempel figurerar Johan Höckert i årsberättelsen för 1951 med fyra studier till målningen *Gudstjänst i Lövmocks fjällkapell*.⁷⁶ Kanske kan detta förhållande tolkas som att man i årsberättelserna vinnlägger sig just om den museala kvaliteten och snarare visar redan etablerade konstnärer än presenterar mindre kända konstnärers verk. Med andra ord går museum inte i bräschen för kanoniseringen av vissa konstverk, vilket man hade kunnat förmoda med tanke på Borelius hyllningar i pressen av till exempel Anna Berg, Eric Häggqvist och Janne Andersson.

Det som ur dagens perspektiv kan te sig som överord eftersom de beskrivna konstnärerna (än så länge) inte blivit införlivade i någon kanon, var säkerligen vid tiden allvarligt menat av Borelius. Man bör nog akta sig för att avfärdा det som tom retorik. Snarare är det fråga om inledande försök att etablera dessa konstnärer i konstvärlden,

of history. Borelius seems to admit this, for instance, by highlighting the major artists in the annual reports.

Canon formation is a process requiring time and space. An individual institution or person may influence and relate to it, but cannot control or direct it alone – and that is not the point of the canon, which, to some extent, is a matter of consensus. It has become clear, however, that the concept of canon indirectly influenced how Borelius formulated himself in his criticism, and how he chose to develop the museum's collection and activities. It is also clear that canon, ultimately, is a useful tool for discussing these very issues, whether or not the art is included in, or can even relate to, a canon. That does not imply, however, that it would be meaningful to use canon to denote the art that was promoted and established in the local public awareness in Norrköping. Canon should probably, after all, be used for broader contexts, but as an analytical instrument it nevertheless plays a part. It may be unwarranted to distinguish between different kinds of canon, which can be either meaningful or not. And yet, one should be aware that the concept is less useful in the regional perspective. In that context, the concept of canon may feel too ambitious and large, even if it basically relates to an artist's visibility and fame.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY GABRIELLA BERGGREN

men – och det visar kanondiskussionen tydligt – sådant måste följas upp kontinuerligt för att få önskad effekt. Hade Borelius, efter att ha lämnat Norrköping för professuren i Lund, fortsatt att framhäva Häggqvist och Andersson, till exempel genom att skriva om dem, är det möjligt att deras namn fått en större spridning – vilket dock i sig inte borgar för en framtida kanonisering.

I viss mån handlar skillnaden (eller kanoniseringsutsikten), åtminstone i exemplen relaterade till Borelius, om nationella och regionala differenser. Som visat skriver Borelius i stor utsträckning om det regionala och lokala konstlivet och han stöttar och lyfter fram det som sker i och runt Norrköping. De stora namnen är genomgående erkända även utanför staden. Här märker man kanske också en motsättning mellan Borelius uppdrag och museets ansvar och självbild. Det är av central betydelse för museet att vara lokalt förankrat och lyfta fram konstlivet i regionen, men det är genom de etablerade konstnärerna som samlingen kan få en synlighet även utanför staden. Annorlunda uttryckt: *Det sjungande trädet* är känt i Sverige och bidrar till att sätta Norrköping på konstkartan. Men Häggqvist, Bensow, Andersson och andra konstnärer med regional förankring har inte nått nationell ryktbarhet. För museet är detta dubbelt: å ena sidan bör och ska dessa konstnärer lyftas fram; å andra sidan vill man hålla fanan högt nationellt sett. Här blir det också tydligt att museet inte har möjlighet att påverka kanonformationen på egen hand: det successiva och idoga arbetet med Häggqvists konstnärskap hade inte nödvändigtvis ändrat konsthistoriens gång. Det tycks Borelius erkänna genom att till exempel i årsberättelserna lyfta fram de stora namnen.

Kanonformationen är en process över tid och rum. En enskild institution, eller person, kan påverka och förhålla sig till den, men inte styra eller råda självständigt – det är inte heller poängen med kanon, som i viss mån handlar om konsensus. Dock har det blivit tydligt att kanonbegreppet indirekt varit relevant för hur Borelius formulerat sig i sin kritik och hur han valt att utveckla museets samling och verksamhet. Det står också klart att kanon i förlängningen är ett användbart redskap för diskussionen om just dessa frågor, oavsett om konsten ingår i eller överhuvudtaget kan relateras till en kanon. Därmed inte sagt att det är meningsfullt att använda kanon för den konst som har lyfts fram och förankrats i den lokala publikens medvetan-

NOTES

1. Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, cop., New York 1994, p. 39.
 2. In Aron Borelius' days, Norrköpings Museum had both a city history department and an art history department. Borelius was originally director of the entire organization, but as an art historian, his main focus was on fine arts. After a few years, in 1948, the amanuensis Erik Krigström was appointed as his assistant, to handle the city history collections. The two collections were not separated until 1981; since then, they are referred to as Norrköpings Konstmuseum and Norrköpings Stadsmuseum.
 3. Aron Borelius, 'Visit i Stockholm', *Östergötlands Folkblad* 26 January 1946.
 4. Aron Borelius, *Études sur Velazquez*, Norstedt, Stockholm 1949; Aron Borelius, *Velazquez*, Norstedt, Stockholm 1951; Aron Borelius, *Sigrid Bensow: En målarinna*, Norstedt, Stockholm 1957.
 5. Andrea Kollnitz, 'Museiidentitet och genus: Norrköpings Konstmuseum', in *Representation och regionalitet: Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar*, eds. Anna Tellgren and Jeff Werner, Swedish Arts Council, Stockholm 2011, see p. 55ff.
 6. Kollnitz 2011, p. 58.
 7. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 15 februari 1946', §90, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
 8. Letter from Dani Liebenfeld, 4 April 1951, to the museum board. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 7 april 1951', appendix 1, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
 9. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum onsdagen den 2 juli 1947', §104, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping. A longer discussion took place at the board meeting on this occasion with regard to the purchase of old and contemporary prints.
 10. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 19 oktober 1945', §59, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
 11. On 9 April, 1947 *Östergötlands Folkblad* reports that Borelius is travelling to Spain and that the newspaper will publish his correspondence on his travels. 'Glimtar från spansk vardag', *Östergötlands Folkblad* 24 May 1947; 'Spansk vardag', *Östergötlands Folkblad* 30 May 1947; 'Blod och sand', *Östergötlands Folkblad* 2 June 1947; 'Visit hos Don Quixote', *Östergötlands Folkblad* 3 June 1947.
 12. Aron Borelius, 'Östra Eneby kyrkas romanska målningar och problemet Kaga', *NKM årsberättelse* 1950, p. 8ff. Aron Borelius, 'Ernst Josephson och Velazquez', *NKM årsberättelse* 1952, p. 7ff.
 13. Aron Borelius, 'Einar Jolin hos Nermans', *Östergötlands Folkblad* 8 October 1945.
 14. Aron Borelius, 'Konsten i våra hem', *Östergötlands Folkblad* 24 March 1948–03.
 15. Aron Borelius, 'Grünewaldförvärv hit kort före mästarens död', *Östergötlands Folkblad* 23 May 1946.
 16. Aron Borelius, 'Isaac Grünewald på museet', *Östergötlands Folkblad* 22 March 1951.
 17. Letter from Aron Borelius to Iván Grünewald 1947-01-17. Letter from Iván Grünewald to Aron Borelius 21 January 1947. It evidently took several years before this exhibition took place in 1951. NKM Archive, Handlingar rörande utställningen 1951.
 18. Aron Borelius, 'Isaac Grünewald på museet', *Östergötlands Folkblad* 22 March 1951.
 19. Letter from Dani Liebenfeld, 4 April 1951, to the museum board. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 7 april 1951', appendix 1, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping
-

de i Norrköping. Kanon bör nog trots allt användas i övergripande sammanhang, men som analysverktyg spelar det en roll oavsett. Det kanske inte heller är önskvärt att skilja mellan olika typer av kanon, som antingen är ett meningsfullt begrepp eller inte. Samtidigt måste man vara medveten om att det är mindre användbart på det regionala planeten. I ett sådant sammanhang kan kanonbegreppet känna för ambitiöst och stort även om det i grund och botten handlar om en konstnärs synlighet och berömmelse.

-
20. Unsigned, 'Museet köpte tre grünewaldare', *Östergötlands Folkblad* 10 April 1951.
 21. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 april 1951', appendix §38, Museinämnden. Minutes and appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
 22. Aron Borelius contributed to the myths around this acquisition by describing how he and Frank Bensow went to see Grünewald in Saltsjöbaden and put 'ten pinks' [ten one-thousand-Swedish kronor notes] on the table to persuade the artist to sell. Borelius also claimed that, 'Our museum only collects the very best to be had by those we wish to represent.' Aron Borelius, *Sånt som händer: Minnen och historier*, Askild & Kärnekull, Stockholm 1972, p. 104.
 23. Bo Sylvan, 'Det sjungande trädet: Isaac Grünewald', in *Följeslagaren: En vägvägare till singlingarna på Norrköpings Konstmuseum*: Måleri Fotografi, ed. Kristina Arnerud Mejhammar Norrköping 2013, p. 61.
 24. On taking up my appointment as curator for the collection in 2015, I was immediately told that visitors expected *The Singing Tree* to always be on display.
 25. One example is that the painting is reproduced at the beginning of the chapter 'I arabeskens anda' in Elisabeth Lidén, *Sveriges konst 1900-talet: Del 1: 1900–1947*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1999, p. 36.
 26. Aron Borelius, 'Nya ansikten', *Östergötlands Folkblad* 26 January 1950.
 27. It is worth mentioning that Borelius especially highlighted the painting *Cathedral* by Holmqvist as, 'a very valuable work of art'; it was bought by the museum in 1950. The painting *Waiting* by Widegren was purchased in 1950. Kerstin Hedeby's painting *Head* had been bought in 1949.
 28. Aron Borelius, 'Nya ansikten', *Östergötlands Folkblad* 26 January 1950.
 29. Rolf Nystedt, *Eric Häggqvist 1911–1952*, Norrköpings Museum 1953. The year of birth on the cover is wrong.
 30. Aron Borelius, 'Ett svenska geni', *Östergötlands Folkblad* 1953-03-14.
 31. In *NKM årsberättelse 1949*, p. 155, under 'Nyförvärv' (New Acquisitions), the last item is: '86 watercolours and pastels by school children in Norrköping'. 'School children' is in italics, as are all artist names.
 32. Aron Borelius, 'Säsongens bästa', *Östergötlands Folkblad* 27 October 1945.
 33. 'Nationalmuseum owns an exquisite canvas by her hand from the 1930s, but the now 70-year-old master, who, incidentally, did not begin painting until she was over 50, is also showing a number of works here that are of true "museum quality".' Aron Borelius, *Östergötlands Folkblad* 27 October 1945.
 34. Aron Borelius also refers in the article to Stockholm critics, and not just to museum colleagues: 'We agree entirely with the Stockholm critics in that she, in her best work, is an excellent painter, of a naïve artlessness in the best sense, combining a primordial, fresh and colourful temperament with a calm technical maturity.' Aron Borelius, *Östergötlands Folkblad* 27 October 1945.
 35. Aron Borelius, *Östergötlands Folkblad* 27 October 1945.
 36. Borelius, 26 January 1946. Borelius wanted a patron for Olson's *Pastoral*.
 37. Aron Borelius, 'Två damer och en herre', *Östergötlands Folkblad* 16 March 1953.
 38. Anna Lena Lindberg poignantly describes it as a 'vacuum' around Ulrica Fredrica Pasch, an artist who has been in and out of the canon despite being a member of the Royal Academy of Fine Arts. Anna Lena Lindberg, *En mamsell i akademien: Ulrica Fredrica Pasch och 1700-talets konstvärld*, Signum, Lund 2010, see p. 10.
 39. Hans Eklund, 'Anna Berg. En sång till måleriet', in *Den otroliga verkligheten. 13 kvinnliga pionjärer*, ed. Louise Robbert, Carlsson, Stockholm 1994, p. 45ff. Lidén, p. 71f.
 40. Borelius describes Sigrid Bensow thus: 'One inevitably made her acquaintance as a wealthy middle-class lady of the not too uncommon kind among Norrköping's upper ten; her husband, the MSc and major, was the building director of the distinguished company Holmen,
-

1. Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, cop., New York 1994, s. 39.
2. Norrköpings Museum omfattade på Aron Borelius tid både en stadshistorisk och en konsthistorisk avdelning. Vid sitt tillträde var Borelius chef för helheten, men som konsthistoriker hade han särskilt fokus på bildkonsten. Efter några år fick han en assistent för de stadshistoriska samlingarna: amanuensen Erik Krigström tillträddes 1948. Först 1981 skiljer man på samlingarna och talar efter det om å ena sidan Norrköpings Konstmuseum och å andra sidan Norrköpings Stadsmuseum.
3. Aron Borelius, "Visit i Stockholm", *Östergötlands Folkblad* 1946-01-26.
4. Aron Borelius, *Études sur Velazquez*, Norstedt, Stockholm 1949; Aron Borelius, *Velazquez*, Norstedt, Stockholm 1951; Aron Borelius, *Sigrid Bensow. En målarinna*, Norstedt, Stockholm 1957.
5. Andrea Kollnitz, "Museidentitet och genus: Norrköpings Konstmuseum", i *Representation och regionalitet. Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar*, red. Anna Tellgren och Jeff Werner, Statens Kulturråd, Stockholm 2011, se s. 55ff.
6. Kollnitz 2011, s. 58.
7. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 15 februari 1946", §90, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945-54, Stadsarkivet, Norrköping.
8. Brev från Dani Liebenfeld, 1951-04-04, till museistyrelsen. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 7 april 1951", bilaga 1, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945-54, Stadsarkivet, Norrköping.
9. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum onsdagen den 2 juli 1947", §104, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945-54, Stadsarkivet, Norrköping. Vid detta tillfälle förs ett längre resonemang i styrelsen om inköp av grafik, både äldre och samtida.
10. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 19 oktober 1945", §59, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945-54, Stadsarkivet, Norrköping.
11. Den 9 april 1947 meddelas i *Östergötlands Folkblad* att Borelius ska resa till Spanien och att han kommer att publicera resebrev i tidningen. "Glimtar från spansk vardag", *Östergötlands Folkblad* 1947-05-24; "Spansk vardag", *Östergötlands Folkblad* 1947-05-30; "Blod och sand", *Östergötlands Folkblad* 1947-06-02; "Visit hos Don Quixote", *Östergötlands Folkblad* 1947-06-03.
12. Aron Borelius, "Östra Eneby kyrkas romanska målningar och problemet Kaga", *NKM årsberättelse* 1950, s. 8ff. Aron Borelius, "Ernst Josephson och Velazquez", *NKM årsberättelse* 1952, s. 7ff.
13. Aron Borelius, "Einar Jolin hos Nermans", *Östergötlands Folkblad* 1945-10-08.
14. Aron Borelius, "Konsten i våra hem", *Östergötlands Folkblad* 1948-03-24.
15. Aron Borelius, "Grönwaldsförvärv hit kort före mästarens död", *Östergötlands Folkblad* 1946-05-23.
16. Aron Borelius, "Isaac Grünewald på museet", *Östergötlands Folkblad* 1951-03-22.
17. Brev från Aron Borelius till Iván Grünewald 1947-01-17. Brev från Iván Grünewald till Aron Borelius 1947-01-21. Det tog alltså flera år innan denna utställning slutligen blev av 1951. NKM Arkiv, Handlingar rörande utställningen 1951.
18. Aron Borelius, "Isaac Grünewald på museet", *Östergötlands Folkblad* 1951-03-22.
19. Brev från Dani Liebenfeld, 1951-04-04, till museistyrelsen. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 7 april 1951", bilaga 1, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945-54, Stadsarkivet, Norrköping.
20. Osignerad, "Museet köpte tre grönwaldare", *Östergötlands Folkblad* 1951-04-10.
21. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 april 1951", §38, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945-54, Stadsarkivet, Norrköping.
22. Aron Borelius själv bidrar till mytbildningen om förvärvet då han beskriver hur han själv tillsammans med Frank Bensow reste till Grünewald i Saltsjöbaden och genom att lägga "tio skära" på bordet lyckades övertyga konstnären om att sälja. Dessutom hade Borelius hävdat: "Vårt museum samlar bara på det absolut bästa, som överhuvud går att få, av dem vi önskar representerade." Aron Borelius, *Sånt som händer. Minnen och historier*, Askild & Kärnekull, Stockholm 1972, s. 104.
23. Bo Sylvan, "Det sjungande trädet: Isaac Grünewald", i *Följeslagaren. En vägvägare till samlingarna på Norrköpings Konstmuseum. Måleri Fotografi*, red. Kristina Arnerud Mejhammar, Norrköping 2013, s. 61.
24. Då jag tillträdde tjänsten som intendent med ansvar för samlingen år 2015 fick jag omedelbart höra att det förväntas av publiken att *Det sjungande trädet* alltid ska hänga framme.
- she performed her duties as a hostess in an old-fashioned, beautiful home with fine furniture, seventeenth- and eighteenth-century paintings of the less ordinary kind, oriental textiles of high quality, Chinese porcelain, a large collection of classical prints.⁷ Borelius 1957, p. 5.
41. Borelius 1957, p. 5.
42. Aron Borelius, 'Sigrid Bensow', *Östergötlands Folkblad* 19 November 1952.
43. Borelius 1952.
44. Borelius writes that they travelled together in 1951 to Spain, and in 1954 to Greece and Italy, see Borelius 1957, p. 12.
45. 'Sigrid Bensow was so thoroughly natural that she never needed to doubt her right place in life or in art, and those who knew her better must find it symptomatic that her road to the independence that seems reasonably relative even among the greatest souls, seems to have originated in Carl Wilhelmson's singular and fine realism, and then, in a few works, touched on the "new realism's" slightly mannered intricacy, only to land in a remarkably personal style of both freedom, warmth and strong albeit half-suppressed temperament.' Borelius 1957, p. 32.
46. She is represented in Moderna Museet, among others, through a purchase in 1955 and a donation by Frank Bensow in 1958. Here, we can assume that the book and Borelius' involvement in Norrköping were instrumental in prompting the Stockholm museum to accept these acquisitions.
47. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 15 februari 1946', §92, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945-54, Norrköping City Archives, Norrköping.
48. Ibid. The ten artists are: Knut Ekwall, Johan Krouthén, Svante Kede, Mårten Eskil Winge, Bengt Hedberg, Stefan Johansson, Emerich Stenberg, Per Ekström, Nils Asplund, and one 'Unknown'.
49. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum torsdagen den 14 mars 1946', §106, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945-54, Norrköping City Archives, Norrköping.
50. Ibid. The artists were as follows: Oscar Hullgren, Oskar Törnå, Nils Forsberg, Frans Wilhelm Ödeback, Herman af Sillén, Karl Nordström, Carl Bechfelt, Gotthard Werner, Unknown, Gunnar Hallström, Emma Adlerz and Anders Montan.
51. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 12 april 1946', §125, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945-54, Norrköping City Archives, Norrköping.
52. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 12 juni 1948', §72, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945-54, Norrköping City Archives, Norrköping.
53. Ibid. The following names are listed: Emma Adlerz, Nils Asplund, Carl Bechfelt, Per Ekström, Knut Ekwall, Ericsson-Fischer, Isaac Grünewald, Nils Forsberg, Gunnar Hallström, Bengt Hedberg, Oscar Hullgren, J.A., Einar Jolin, Svante Kede, Johan Krouthén, Bruno Liljeqvist, Rolf Mellström, Anders Montan, Einar Nerman, Karl Nordström, Frans Wilhelm Ödeback, Herman af Sillén, Unknown, Albert Sjöström, Emerich Stenberg, Oskar Törnå, Gotthard Werner and Mårten Eskil Winge.
54. Erik Wettergren was the director of the Nationalmuseum in 1942-50, and was succeeded by Otte Sköld in 1950-8.
55. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 12 april 1946', §125, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945-54, Norrköping City Archives, Norrköping.
56. Ibid.
57. 'Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum måndagen den 26 augusti 1946', §168, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945-54, Norrköping City Archives, Norrköping.

25. Som exempel kan nämnas att målningen inleder kapitlet ”I arabeskens anda” i Elisabeth Lidén, *Sveriges konst 1900-talet. Del 1. 1900–1947*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1999, s. 36.
26. Aron Borelius, ”Nya ansikten”, *Östergötlands Folkblad* 1950-01-26.
27. Det kan nämnas att Borelius särskilt lyfter fram målningen *Katedral* av Holmqvist, ”ett mycket betydande konstverk”, som köptes in till museet 1950. Även målningen *Väntan* av Widegren köptes in 1950. Kerstin Hedebyns målning *Huvud* hade förvärvats 1949.
28. Aron Borelius, ”Nya ansikten”, *Östergötlands Folkblad* 1950-01-26.
29. Rolf Nystedt, *Eric Häggqvist 1911–1952*, Norrköpings Museum 1953. Man anger fel födelseår på omslaget.
30. Aron Borelius, ”Ett svenska geni”, *Östergötlands Folkblad* 1953-03-14.
31. I *NKM årsberättelse 1949*, s. 155, under punkten ”Nyförvärv”, nämns sist: ”86 akvareller och pasteller utförda av *skolbarn i Norrköping*. ”Skolbarn” kursiveras i uppställningen då alla konstnärsnamn i listan kursiverats.
32. Aron Borelius, ”Säsongens bästa”, *Östergötlands Folkblad* 1945-10-27.
33. ”Nationalmuseum äger en utsökt duk av hennes hand från 30-talet, men den nu sjutioåriga mästarinna, som inom parentes sagt var mer än de femtio innan hon överhuvud började måla, visar också här ett antal arbeten av verklig ’museiklass.’” Aron Borelius, *Östergötlands Folkblad* 1945-10-27.
34. Borelius hänvisar i denna artikel även till Stockholmskritikerna, således inte bara till museikollegor: ”Vi delar helt Stockholmskritikens uppfattning att hon i sina bästa saker är en helt utomordentlig målare, av en i bästa mening naiv oförstördhet, där ett ursprungligt, friskt och färgstarkt temperament förenas med en lugn mognad i fråga om det tekniska.” Aron Borelius, *Östergötlands Folkblad* 1945-10-27.
35. Aron Borelius, *Östergötlands Folkblad* 1945-10-27.
36. Borelius 1946-01-26. Borelius vill ha en mecenat till Olsons *Pastoral*.
37. Aron Borelius, ”Två damer och en herre”, *Östergötlands Folkblad* 1953-03-16.
38. Anna Lena Lindberg beskriver det träffande som att det finns ett ”tomrum” kring Ulrica Fredrica Pasch, en konstnär som åkt in och ut ur kanon trots att hon var medlem i Konstakademien. Anna Lena Lindberg, *En mamsell i akademien. Ulrica Fredrica Pasch och 1700-talets konstvärld*, Signum, Lund 2010, se s. 10.
39. Hans Eklund, ”Anna Berg. En sång till måleriet”, i *Den otroliga verkligheten. 13 kvinnliga pionjärer*, red. Louise Robbert, Carlsson, Stockholm 1994, s. 45ff. Lidén, s. 7ff.
40. Borelius beskriver Sigrid Bensow som följer: ”Man lärde utan förvarning känna henne som en välsituerad borgarfru av det inte alldeles ovanliga slaget bland Norrköpings upper ten, hennes man, civilingenjör och major, var byggnadschef på det fornäma Holmen, hon utövade sitt värdinneskap i ett gammaldags vackert hem med fina inventarier, 16- och 1700-talsmålningar av mindre vanligt slag, orientaliska textilier av hög kvalitet, kinesiskt porslin, en stor samling klassisk grafik.” Borelius 1957, s. 5.
41. Borelius 1957, s. 5.
42. Aron Borelius, ”Sigrid Bensow”, *Östergötlands Folkblad* 1952-11-19.
43. Borelius 1952.
44. Borelius skriver att de reste tillsammans 1951 till Spanien och 1954 till Grekland och Italien, se Borelius 1957, s. 12.
45. ”Sigrid Bensow var så alltigenom naturlig, att hon varken i livet eller i konsten behövde tveka om sin rätta plats, och de, som kände henne närmare, måste finna det symptomatiskt, att hennes väg mot den självständighet, vilken även hos de största andar ter sig skäligen relativ, närmast synes ha utgått från Carl Wilhelmsens säregna och fina realism, varefter den, i några få verk, tangerade den ’nya saklighetens’ en aning manierade omständighet för att sluta i en anmärkningsvärt personlig stilvariant av både frihet, värme och starkt ehuru, förefaller det, halvt tillbakahållit temperament.” Borelius 1957, s. 32.
46. Hon finns representerad vid bland annat Moderna Museet, genom ett förvärv 1955 och en donation genom Frank Bensow 1958. Här kan man förmoda att det är tack vare boken och Borelius engagemang i Norrköping som museet i Stockholm accepterat dessa förvärv.
47. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 15 februari 1946”, §92, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
48. Ibid. De tio konstnärerna är: Knut Ekwall, Johan Krouthén, Svante Kede, Mårten Eskil Winge, Bengt Hedberg, Stefan Johansson, Emerich Stenberg, Per Ekström, Nils Asplund och en ”okänd”.
49. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum torsdagen den 14 mars

-
58. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 april 1951”, §38, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
59. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 20 juni 1947”, §86, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping. It concerns the 2,000 Swedish kronor missing for Grünewald’s *The Singing Tree*.
60. Unsigned, ‘Museum sålde donerad konst’, *Svenska Dagbladet* 22 October 1951.
61. Unsigned, *Svenska Dagbladet* 22 October 1951.
62. Birger Nerman, ‘Utförsäljningarna från Norrköpings museum’, *Svenska Dagbladet* 30 October 1951; Aron Borelius, ‘Tavelrealisationen i Norrköping’, *Svenska Dagbladet* 26 October 1951.
63. Unsigned, ‘Expertis fördömer enhälligt försäljning av donerad konst’, *Svenska Dagbladet* 25 October 1951.
64. Unsigned, *Svenska Dagbladet* 25 October 1951.
65. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 1 april 1950”, §32, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping. It is especially noted that this is on the condition that the exhibition is a retrospective.
66. Aron Borelius, ‘Rolf Mellström’, *Östergötlands Folkblad* 1 December 1950.
67. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 16 december 1950”, §103, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
68. Ibid.
69. Aron Borelius, ‘Tavelrealisationen i Norrköping’, *Svenska Dagbladet* 26 October 1951.
70. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 april 1951”, §38, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
71. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 maj 1951”, §49, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
72. ”Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum måndagen den 26 augusti 1946”, §164, Museinämnden. Minutes with appendices, 1945–54, Norrköping City Archives, Norrköping.
73. Iréne Winell-Garvén, *Vägen till Parnassen: En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939*, diss. Gothenburg University 2005, Docusys, Gothenburg 2005.
74. A thorough study of Norrköpings Museum in relation to other Swedish museums in the twentieth century should reasonably take into account the development of the city and the region. In the mid-twentieth century, i.e. during Borelius’ directorship, Norrköping was one of Sweden’s largest cities – a position it has not managed to maintain since then.
75. Aron Borelius, ‘En genuin bondeartist’, *Östergötlands Folkblad* 12 December 1949.
76. *NKM årsberättelse 1951*, see p. 33ff. Further works by Höckert are also reproduced, along with Erik Hellerström’s article ‘Johan Fredrik Höckerts släktförhållanden’, p. 15ff.

- 1946", §106, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
50. Ibid. Konsträrerna är följande: Oscar Hullgren, Oskar Törnå, Nils Forsberg, Frans Wilhelm Odelmark, Herman af Sillén, Karl Nordström, Carl Bechfelt, Gotthard Werner, Okänd, Gunnar Hallström, Emma Adlerz och Anders Montan.
51. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 12 april 1946", §125, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
52. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 12 juni 1948", §72, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
53. Ibid. Listan innehåller följande namn: Emma Adlerz, Nils Asplund, Carl Bechfelt, Per Ekström, Knut Ekwall, Ericsson-Fischer, Isaac Grünewald, Nils Forsberg, Gunnar Hallström, Bengt Hedberg, Oscar Hullgren, J.A., Einar Polin, Svante Kede, Johan Krouthén, Bruno Liljefors, Rolf Mellström, Anders Montan, Einar Nerman, Karl Nordström, Frans Wilhelm Odelmark, Herman af Sillén, Okänd, Albert Sjöström, Emerich Stenberg, Oskar Törnå, Gotthard Werner och Mårten Eskil Winge.
54. Erik Wettergren är överintendent för Nationalmuseum åren 1942–50, och Otte Sköld efterträder honom åren 1950–58.
55. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 12 april 1946", §125, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
56. Ibid.
57. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum måndagen den 26 augusti 1946", §168, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
58. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 april 1951", §38, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
59. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum fredagen den 20 juni 1947", §86, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping. Det gäller saknade 2 000 kronor för Grünwalds *Det sjungande trädet*.
60. Osignerad, "Museum sålde donerad konst", *Svenska Dagbladet* 1951-10-22.
61. Osignerad, *Svenska Dagbladet* 1951-10-22.
62. Birger Nerman, "Utförsäljningarna från Norrköpings museum", *Svenska Dagbladet* 1951-10-30; Aron Borelius, "Tavelrealisationer i Norrköping", *Svenska Dagbladet* 1951-10-26.
63. Osignerad, "Expertis fördömer enhälligt försäljning av donerad konst", *Svenska Dagbladet* 1951-10-25.
64. Osignerad, *Svenska Dagbladet* 1951-10-25
65. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 1 april 1950", §32, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping. Det noteras särskilt att villkoret är att utställningen blir en retrospektiv.
66. Aron Borelius, "Rolf Mellström", *Östergötlands Folkblad* 1950-12-01.
67. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 16 december 1950", §103, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
68. Ibid.
69. Aron Borelius, "Tavelrealisationen i Norrköping", *Svenska Dagbladet* 1951-10-26.
70. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 april 1951", §38, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
71. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum lördagen den 7 maj 1951", §49, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
72. "Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Norrköpings museum måndagen den 26 augusti 1946", §164, Museinämnden. Protokoll med bilagor, 1945–54, Stadsarkivet, Norrköping.
73. Iréne Winell-Garvén, *Vägen till Parnassos. En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939*, diss. Göteborgs universitet 2005, Docusys, Göteborg 2005.
74. En utförligare undersökning av Norrköpings Museum i relation till andra svenska museer under 1900-talet bör rimligen även ta i beaktande själva stadens och regionens utveckling. I mitten av 1900-talet, det vill säga under Borelius år som chef, räknades Norrköping till landets största städer – en position som staden inte lyckats hålla under de följande decennierna eller i skrivande stund år 2020.
75. Aron Borelius, "En genuin bondeartist", *Östergötlands Folkblad* 1949-12-12.
76. *NKM årsberättelse 1951*, se s. 33ff. Dessutom avbildas ytterligare verk av Höckert samt Erik Hellerströms artikel "Johan Fredrik Höckerts släktförhållanden", s. 15ff.

Fig. 59



Anna Berg, svensk 1875–1950, *Den vita katten*, 1942, olja på pannå, 51 x 76 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1945, NKM A 188, FOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Anna Berg, svensk 1875–1950, *The White Cat*, 1942, oil on panel, 51 x 76 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1945, NKM A 188, PHOTO: PER MYREHED/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 60



Eric Hallström, svensk 1893–1946, *På ön*, 1917, olja på duk, 81 x 110 cm, Norrköpings Konstmuseum, gåva av H Ferlin 1946, NKM A 114, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Eric Hallström, Swedish 1893–1946, *On the Island*, 1917, oil on canvas, 81 x 110 cm, Norrköpings Konstmuseum, gift from H Ferlin 1946, NKM A 114, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 61



Elin Pettersson, svensk 1867–1968, *Bröllopsresan*, 1942, olja på papp, 47 x 55 cm, Norrköpings Konstmuseum, gåva av konstnären 1957, NKM A 712, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Elin Pettersson, Swedish 1867–1968, *The Honeymoon*, 1942, oil on paperboard, 47 x 55 cm, Norrköpings Konstmuseum, gift from the artist 1957, NKM A 712, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM.

Fig. 62



Olle Olsson Hagalund, svensk 1904–1972, *Klar höstdag*, *Hagalund*, 1940-tal, 55 x 61 cm, Norrköpings Konstmuseum, inköpt 1944, NKM A 123, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM, © Olle Olsson Hagalund/Bildupphovsrätt 2021.

Olle Olsson Hagalund, Swedish 1904–72, *Bright Autumn Day*, *Hagalund*, 1940-tal, 55 x 61 cm, Norrköpings Konstmuseum, purchased 1944, NKM A 123, MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM, © Olle Olsson Hagalund/Bildupphovsrätt 2021.

**EN GENUINT SVENSK KONST
NAIVISMENS ROLL I SVENSK KONSTHISTORIA**

Berättelsen om det konstnärliga avantgardet – som genom djärva estetiska experiment förde konstens utveckling framåt – har haft stor betydelse för förståelsen av 1900-talets konsthistoria. I konsthistoriska översiktsverk och i konstmuseers hängningar har medlemmar ur olika avantgardegrupper inlemmats i ett kronologiskt narrativ och klassificerats som mer eller mindre banbrytande; allt i enlighet med idén att den verkligt betydelsefulla konstnären är den som har varit förmögen att skapa något genuint nytt.¹ De konstnärer som har arbetat i en modern stil, men som inte har uppfyllt kriterierna för att klassas som avantgardistiska, har ofta tilldelats en perifer position i dessa översiktsverk och hängningar. Detsamma gäller de konstnärer som har arbetat i en särpräglad nationell stil, och som inte har knutit an till internationellt etablerade stilriktningar som exempelvis expressionism och kubism. Eftersom kvinnor länge ansågs vara oförmöga att vara nyskapande har 1900-talets konsthistorieskrivning dessutom domineras av manliga konstnärer.² Modernismens kanon synliggör således endast en bråkdel av den konst som skapades under 1900-talet.

I svensk konsthistorieskrivning har de konstnärer som har tagit del av internationella influenser ofta tillskrivits stor betydelse. Som Kristoffer Arvidsson påtalar i skriftens inledningsavsnitt har exempelvis vistelsen i Paris för Matisselever beskrivits som en injektion

**A GENUINELY SWEDISH ART
THE ROLE OF NAÏVISM IN SWEDISH ART HISTORY**

The narrative of the artistic avant-garde – which used bold aesthetic experiments to drive art forward – has played a major role in our understanding of twentieth century art history. In art history reference works and in art museum displays, members of various avant-garde groups have been incorporated into a chronological narrative and classed as essentially ground-breaking, in line with the idea that the truly significant artist is one who has been able to create something genuinely new.¹ Artists who have worked in a modern style but who do not fulfil the criteria for classification as avant-garde have often been consigned to a peripheral position in these reference works and displays. The same applies to artists who have worked in a distinctive national style without associating themselves with internationally established styles such as expressionism and cubism. Moreover, since women had long been considered incapable of innovation, the art history of the twentieth century was dominated by male artists.² The canon of modernism thus only reveals a fraction of the art produced in the twentieth century.

Swedish art historians have often attributed great importance to artists who have drawn on international influences. As Kristoffer Arvidsson points out in the introduction to this publication, the Swedish pupils of Henri Matisse in Paris have been described as providing an injection of vitality and renewal into Swedish art. There has been, and indeed still is, a widespread perception that museum acquisitions of internationally prominent art benefit the national art scene.³ And among the stakeholders of the art world, there has been a tendency to place greater value on

av vitalitet och förnyelse i den svenska konsten. Det har funnits, och finns fortfarande, en utbredd uppfattning om att museiförvärv av internationellt framstående konst gynnar det nationella konstlivet.³ Bland aktörer och institutioner på konstfältet har det alltså funnits en tendens att värdera internationellt erkända konstnärskap och stilriktningar högre än de som främst är nationellt förankrade. Enligt museiforskaren Simon Knell är denna tendens särskilt stark i nationer som befinner sig i konstvärldens periferi, och vars nationella konsthistoria betraktas som ett komplement till den internationellt etablerade berättelsen om konstens utveckling.⁴

En stilriktning som inte passar in i modernismens framstegsberättelse är den svenska naivismen. Enligt den mest grundläggande definitionen är naivismen en stiltendens inom 1900-talets konst som medvetet tar upp drag från barnteckningar och amatörkonst. Ofta framhålls 1920-, 1930- och 1940-talen som dess storhetsperiod.⁵ Termen naivism ska inte förväxlas med termen naiv konst, vilken syftar på bildkonst som har tillkommit helt utan stöd av professionell konstutbildning och vars utövare saknar förtrogenhet med de domininerande konstraditionerna.⁶ Flera naivister saknade dock formell, konstnärlig utbildning, det gäller exempelvis Anna Berg (1875–1950), Alma Öhrström (1897–1987) och Olle Olsson Hagalund (1904–1972).⁷

Den svenska naivismen är inte internationellt etablerad och har följatkligen inte tilldelats en plats i den internationella kanon som förmedlas på museer och i översiktverk. I Sverige har naivister som Berg, Hilding Linnqvist (1891–1984) och Eric Hallström (1893–1946) emellertid mött uppskattning bland museichefer, intendenter, konstsamlare och konsthistoriker. Det är således möjligt att tala om naivismen som en del av en svensk konsthistorisk kanon. Det saknas emellertid studier som diskuterar vilken roll naivismen har haft i svensk konsthistoria.

I den här artikeln tar jag fasta på två av de frågor som ställdes i inledningsavsnittet: Hur skapas konsthistoriens berättelser och hur samverkar olika professioner och institutioner i kanonformationer? Jag kommer att närrma mig svaren på dessa frågor genom att undersöka hur naivismen har skildrats i tre olika sammanhang: i utställningar på Norrköpings Konstmuseum, i recensioner av föreliggande utställningar och i ett antal centrala konsthistoriska översiktsverk.

internationally recognized artists and styles than on those with primarily national roots. According to museum studies researcher Simon Knell, this trend is particularly strong in countries that are on the periphery of the art world, and whose national art history is regarded as a complement to the internationally established narrative of the development of art.⁴

One art movement that does not fit in with modernism's narrative of progress is Swedish naïvism. According to the most basic definition, naïvism is a twentieth century stylistic trend that consciously absorbs traits from children's drawings and amateur art. The 1920s, 1930s and 1940s are often presented as its golden era.⁵ The term 'naïvism' should not be confused with 'naïve art', which refers to visual art that has been created entirely without the support of a professional art education and whose practitioners lack familiarity with the dominant art traditions.⁶ However, several naïvists lacked any formal artistic training, for example Anna Berg (1875–1950), Alma Öhrström (1897–1987) and Olle Olsson Hagalund (1904–1972).⁷

As an art movement, naïvism is not as well established internationally as it is in Sweden. Consequently, international art history has not granted Swedish naïvism the kind of status that would lead to inclusion in museums and reference works. In Sweden, however, naïvists such as Berg, Hilding Linnqvist (1891–1984) and Eric Hallström (1893–1946) have met with the appreciation of museum directors, curators, art collectors and art historians. It is thus possible to treat naïvism as part of a Swedish art history canon. However, there is a lack of studies discussing the role of naïvism in Swedish art history.

In this article, I will address two of the questions posed in the introduction: how are the narratives of art history created and how do different professions and institutions collaborate in the formation of artistic canons? I will attempt to answer these questions by examining how naïvism has been portrayed in three different contexts: in exhibitions at Norrköpings Konstmuseum, in reviews of current exhibitions and in a number of key art history reference works. The aim is, in part, to see how naïvism has been described in these contexts and partly to investigate how these descriptions relate to each other. I have chosen to focus on artists who are classed as pure naïvists and to exclude artists who have occasionally adopted a naïve style. The research period covers 1946 – the year Norrköpings Konstmuseum opened – to the end of the year 2000. I chose this particular end date because the museum's records of exhibitions and

Målsättningen är dels att se hur naivismen har beskrivits i dessa sammanhang, dels att undersöka hur dessa beskrivningar förhåller sig till varandra. Jag har valt att fokusera på konstnärer som klassas som renodlade naivistiskt och inte inkluderat konstnärer som stundtals har tillämpat en naiv stil. Undersökningsperioden sträcker sig från 1946 – det år då Norrköpings Konstmuseum öppnade – till och med år 2000. Att jag har valt detta slutdatum beror på att museets förteckningar över utställningar och konstbestånd endast sträcker sig fram till år 2000. Innan jag går närmare in på naivismens roll i svensk konsthistoria kommer jag att diskutera några av de utmaningar som jag har ställts inför i arbetet med denna studie.

ATT DEKONSTRUERA KANON

I konstnärliga sammanhang syftar termen kanon vanligtvis på den konst som regelbundet lyfts fram i stora konstmuseers samlingar och utställningar, i framträdande konstkritikers texter, i centrala konsthistoriska översiktsverk och i konstvetenskaplig forskning.⁸ Till följd av detta har de studier som behandlar kanon i regel fokuserat på de största och mest inflytelserika aktörerna och institutionerna på konstfältet. Ett flertal forskare, däribland Carol Duncan, Hans Hayden och J. Pedro Lorente, har till exempel betonat det amerikanska Museum of Modern Arts stora inflytande över 1900-talets konstkanon.⁹ På samma sätt som vissa konstnärer har uteslutits ur utställningar och konsthistoriska översiktsverk har många mindre museer alltså osynliggjorts inom kanonforskingen.

Att studera hur Norrköpings Konstmuseum kan ha bidragit till att forma bilden av 1900-talets konst har inbegripit vissa svårigheter. Det beror delvis på att museet, till skillnad från exempelvis Moderna Museet, saknar resurser för att tillgängliggöra sina samlingar och utställningar digitalt. Museets samling är därför inte sökbar på internet, och den senaste offentligt tillgängliga företeckningen över museets konstbestånd sträcker sig endast fram till år 2000. I likhet med många andra konstmuseer har Norrköpings Konstmuseum inte heller några

collections only reach as far as the year 2000. Before looking further into the role of naïvism in Swedish art history, however, I will discuss some of the challenges that I faced in preparing this study.

DECONSTRUCTING THE CANON

In an artistic context, the term canon usually refers to art that is regularly highlighted in the collections and exhibitions of major art museums, in the writings of prominent art critics, in key art history reference works and in art historical research.⁸ As a result, studies dealing with the canon have generally focused on the biggest and most influential players and institutions in the art world. Several scholars, including Carol Duncan, Hans Hayden and J. Pedro Lorente, for example, have stressed the American Museum of Modern Art's considerable influence over the twentieth century art canon.⁹ Just as some artists have been excluded from exhibitions and art history reference works, many smaller museums have also been invisible in canon research.

Studying how Norrköpings Konstmuseum may have helped shape the image of twentieth century art has not been without difficulty. This is partly because, unlike institutions such as Moderna Museet, Norrköpings Konstmuseum lacks the resources to make its collections and exhibitions available digitally. For example, the museum's art collection is not searchable on the Internet, and the latest publicly available list of the collection only stretches as far as the year 2000. Like many other art museums, Norrköpings Konstmuseum has no lists of artworks that have been shown in its permanent displays. It is therefore impossible to know how much of its collection of naïve art the museum has shown and the extent to which it has helped to promote naïvism in the local area.

Similarly, there is limited information on the temporary exhibitions that have been held at Norrköpings Konstmuseum. The museum's archives include lists of the temporary exhibitions that the museum has shown since it opened in 1946, but any actual information about the exhibitions is often scant. In some cases, there is no catalogue nor exhibition documentation to go on, which means that it is difficult to know how

förteckningar över vilka konstverk som har visats i dess permanenta hängningar. Det är alltså inte möjligt att veta hur mycket museet har visat av sitt bestånd av naivistisk konst och i vilken utsträckning det har bidragit till att etablera naivismen på lokal nivå.

Informationen om de tillfälliga utställningar som har visats på Norrköpings Konstmuseum är i sin tur begränsad. I museets arkiv finns förvisso listor över de tillfälliga utställningarna som har visats på museet sedan öppnandet 1946, men informationen om dessa utställningar är i regel knapphändig. I vissa fall finns det varken katalog eller utställningsdokumentation att tillgå, vilket innebär att det är svårt att veta hur konsten har beskrivits och presenterats för besökarna. Museet har emellertid en samling tidningsartiklar som kan ge information om de aktuella utställningarna. Jag har dock inte nyttjat museets klipparkiv utan använt mig av Kungliga bibliotekets tjänst Svenska dagstidningar. Vare sig i Norrköpings Konstmuseums arkiv eller i den nationella biblioteksdatabasen Libris går det att finna kataloger som hör till utställningarna med Eric Hallström (1957) eller Sven X:et Erikson (1961), vilket tyder på att inga kataloger gavs ut.

De kataloger som Norrköpings Konstmuseum publicerade under 1960- och 1970-talen är i regel tunnare och fattigare på information än de som publicerats vid ett senare datum. De äldre katalogerna här därför inte erbjudit tillräckligt material för djupare analyser. Att katalogerna inte innehåller några målande beskrivningar behöver emellertid inte innehålla att utställningarna inte har varit på rika på information. Snarare innehåller det att det är svårt att dra några slutsatser om hur dessa utställningar kan ha påverkat bilden av naivismen. I majoriteten av utställningarna saknas fotodokumentation. Det går därför inte att undersöka hur museet har presenterat de aktuella konstverken. Att Norrköpings Konstmuseum har visat utställningar med, samt publicerat kataloger om, naivismen visar dock att museet har haft en ambition att tillgängliggöra denna konst för allmänheten.

Att studera hur Norrköpings Konstmuseum har påverkat svensk konsthistorisk kanon är alltså inte helt enkelt. Genom att jämföra vilka konstnärer och stilriktningar som har lyfts fram på mindre respektive större museer är det emellertid möjligt att ta reda på om den konsthistoria som förmedlas på regional nivå överensstämmer med den som förmedlas på nationell nivå. Ett annat sätt att studera hur Norrköpings Konstmuseum förhåller sig till kanon är att jämföra

the art was described and presented to visitors at the time. However, the museum does possess a collection of newspaper articles that can provide information about the exhibitions in question. I have not, however, made use of the museum's press archive, but have used instead the National Library of Sweden's digitized Swedish newspapers service. Neither in the archives of Norrköpings Konstmuseum or in the Libris national library database can any catalogues of exhibitions by Eric Hallström (1957) or Sven X:et Erikson (1961) be found, which indicates that no catalogues were published.

The catalogues published by Norrköpings Konstmuseum in the 1960s and 1970s are generally thinner and more lacking in information than those published at a later date. Consequently, the older catalogues did not provide enough material for a more thorough analysis. However, the fact that the catalogues do not contain any in-depth descriptions does not necessarily mean that the exhibitions were not accompanied by a wealth of information. What it does mean, however, is that it is difficult to draw any conclusions about the way these exhibitions may have influenced perceptions of naïvism. There is no photographic documentation for most of the exhibitions, which makes it impossible to investigate how the museum presented the works of art in question. However, the fact that Norrköpings Konstmuseum has held exhibitions on and published catalogues about naïvism shows that the museum has been determined to make this art available to the public.

To study how Norrköpings Konstmuseum has impacted the canon of Swedish art history is no simple task. However, by comparing the artists and movements that have been highlighted in smaller and larger museums, we can find out whether the art history that is relayed at the regional level is consistent with that relayed at the national level. Another way to study how the museum relates to the canon is to compare its acquisitions and exhibition programmes with the art history that has been written up in the main art history reference works. By studying the naïve art works that have been included in art history reference works, it is also possible to see whether the museum's art collection has been highlighted more broadly.

dess förvärv och utställningsprogram med den konsthistoria som har skrivits fram i centrala konsthistoriska översiktsverk. Genom att studera vilka naivistiska konstverk som har reproducerats i konsthistoriska översiktsverk är det även möjligt att se om museets konstbestånd har lyfts fram i ett mer vittomfattande sammanhang.

NAÏVISMEN PÅ NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM

De museer för modern konst som öppnade decennierna före och efter andra världskriget har haft stor betydelse för synen på 1900-talets konst.¹⁰ I en svensk kontext har det statliga Moderna Museet i Stockholm haft en särställning vad gäller definitionen av den moderna konsten; och då i synnerhet definitionen av modernismens avantgarde. På grund av detta har museet tilldelats stor uppmärksamhet inom svensk museiforskning.¹¹ Moderna Museet har med forskningsprojekt som *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* även skärskådat sin egen verksamhet och dess inverkan på kanon.¹² På samma sätt som vissa konstnärskap har framstälts och betraktats som särskilt betydelsefulla för en viss konsthistorisk epok, anses Moderna Museet vara en särskilt betydelsefull museiinstitution. Moderna Museet är emellertid endast en av många institutioner och aktörer som har bidragit till att forma uppfattningen om vad som anses vara det mest väsentliga och intressanta inom 1900-talets konsthistoria. Även gallerister, konstsamlare, auktionshus, konstkritiker och konsthistoriker har haft stor påverkan på vilka namn som har inkluderats i denna kanon. Som Martin Sundberg påpekar i sin artikel om Aron Borelius har även mindre institutioner som Norrköpings Konstmuseum bidragit till att forma synen på svensk konsthistoria. I det här avsnittet kommer jag därför att undersöka hur naivismen har framstälts på detta museum.

Under de drygt sjuttio år som Norrköpings Konstmuseum har varit öppet har museet gjort flera förvärv av naivistisk konst. Borelius, som var chef för museet mellan 1945 och 1958, hade ett stort intresse för konstnären Anna Berg och som nybliven museichef köpte han

The modern art museums that opened in the decades before and after the Second World War have played a major role in the way we see twentieth century art.¹⁰ In a Swedish context, the state-run Moderna Museet in Stockholm has played a specific role in defining modern art and, in particular, defining modernism's avant-garde. As a result, the museum has been the focus of much attention in Swedish museum studies.¹¹ In research projects such as *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, Moderna Museet has also looked in depth at its own activities and impact on the canon.¹² Just as some artists have been promoted and regarded as particularly important for a certain period of art history, Moderna Museet is considered to be a particularly important museum-institution. Moderna Museet, however, is only one of many institutions and actors that have helped shape the perception of what is deemed to be the most important and interesting part of twentieth century art history. Gallery owners, art collectors, auction houses, art critics and art historians have also had a major influence when it comes to deciding which names would be included in this particular canon. As Martin Sundberg points out in his article on Aron Borelius, smaller institutions such as Norrköpings Konstmuseum have also helped shape the view of Swedish art history. In this section I will therefore investigate how naïvism has been presented at Norrköpings Konstmuseum.

During the more than seventy years that Norrköpings Konstmuseum has been open, the museum has made several acquisitions of naïve art. Borelius, who was the museum's director between 1945 and 1958, had a particular interest in the artist Anna Berg and shortly after his

FIG. 59 appointment he bought her painting *The White Cat* (1942) for the museum's collection. In 1946, the museum also acquired Eric Hallström's

FIG. 60 painting *On the Island* (1917) and thus became the owner of one of Swedish naïvism's most acclaimed works of art.¹³ Seven years later, in 1953, the

FIG. 61 Norrköping-born artist Elin Pettersson (1867–1968) donated twenty of her works to Norrköpings Konstmuseum, which marked a dramatic increase in the museum's collection of naïve art. The donation also gave the museum access to a large selection of a relatively unknown female artist's production. However, if we look at the number of artists who are classed as pure naïvists, there are more male naïvists in the museum's collec-

in hennes verk *Den vita katten* (1942) till museet. År 1946 förvärvade museet även Eric Hallströms målning *På ön* (1917) och blev därmed ägare av ett av den svenska naivismens mest uppmärksammade konstverk.¹³ Sju år senare, år 1953, donerade den Norrköpingsfödda konstnären Elin Pettersson (1867–1968) tjugo av sina verk till Norrköpings Konstmuseum, vilket innebar att museets bestånd av naivistisk konst ökade dramatiskt. Donationen innebar även att museet fick tillgång till ett stort urval av en förhållandevis okänd kvinnlig konstnärs produktion. Ser man till de konstnärer som klassas som renodlade naivister har antalet manliga naivister i museets samling emellertid överstigit antalet kvinnliga naivister. År 2000 ägde museet verk av åtta manliga naivister: Carl J Alexanderson (1987–1941), Gustav Alexanderson (1901–1976), Sven X:et Erixson (1899–1970), Eric Hallström, Bror Hjorth (1894–1968), Hilding Linnqvist, Axel Nilsson (1889–1980) och Olle Olsson Hagalund. Bland de kvinnliga naivisterna finns endast Anna Berg och Elin Pettersson representerade. Vid millennieskiftet ägde museet dessutom fler verk av manliga naivister än verk gjorda av kvinnliga naivister.¹⁴ Om man inkluderar konstnärer som har målat i en naiv stil men som inte primärt klassas som naivister – till exempel Eric Häggqvist (1912–1952) – blir skillnaden än mer markant.

Norrköpings Konstmuseum har även visat ett antal utställningar med naivistisk konst. Dessa utställningar har dock endast utgjort en bråkdel av museets totala utställningsprogram. Granskar man museets utställningsförteckning mellan 1946 och 2000 så verkar det som att omkring tio utställningar har innehållit naivistisk konst. I dessa utställningar har de manliga naivisterna tilldelats större uppmärksamhet än de kvinnliga. Mellan 1950 och 2000 visade museet sju utställningar med manliga naivister. Det kan jämföras med de två utställningar med kvinnliga naivister som museet visade under samma period. Även i de utställningar där naivismen endast har varit ett inslag bland andra konstrikningar har de manliga naivisterna dominerat över de kvinnliga. På vandringsutställningen *Svenskt 1900-talsmåleri. Från Josephson till Svanberg* (1968) visades verk av fem naivister: Eric Hallström, Gideon Börje (1891–1965), Hilding Linnqvist, Sven Erixson och, som enda kvinna, Elin Pettersson. Även i utställningskatalogen har Pettersson tilldelats en undanskymd roll: texten om hennes konstnärskap är knappt hälften så lång som de som har

FIG. 59

FIG. 60

FIG. 61

FIG. 62

tion than female naïvists. In 2000, the museum owned works by eight male naïvists: Carl J Alexanderson (1987–1941), Gustav Alexanderson (1901–1976), Sven X:et Erixson (1899–1970), Eric Hallström, Bror Hjorth (1894–1968), Hilding Linnqvist, Axel Nilsson (1889–1980) and Olle Olsson Hagalund. The only female naïvists represented are Anna Berg and Elin Pettersson. Furthermore, at the turn of the millennium, the museum owned more works by male naïvists than works by female naïvists.¹⁴ If we include artists who painted in a naïve style but who are not primarily classed as naïvists – for example Eric Häggqvist (1912–1952) – the difference is even more noticeable.

Norrköpings Konstmuseum has also held a number of exhibitions of naïve art. However, these exhibitions only account for a fraction of the museum's total exhibition programme. It would appear from the museum's list of exhibitions held between 1946 and 2000 that around ten exhibitions included naïve art. In those exhibitions, male naïvists received more attention than female ones. Between 1950 and 2000, the museum held seven exhibitions of male naïvists, compared to the two exhibitions of female naïvists that the museum showed over the same period. Even in exhibitions in which naïvism was only a feature of other art movements, male naïvists have dominated over female ones. The 1968 touring exhibition, *Svenskt 1900-talsmåleri: Från Josephson till Svanberg* (Swedish Painting in the twentieth Century: From Josephson to Svanberg) included works by five naïvists: Eric Hallström, Gideon Börje (1891–1965), Hilding Linnqvist, Sven Erixson and, as the sole woman, Elin Pettersson. Pettersson was also given less prominence in the exhibition catalogue; the text referring to her work is barely half as long as those referring to male naïvists.¹⁵ However, the fact that male artists were shown and their work was acquired to a greater extent than women in the twentieth century is not unique to either Norrköpings Konstmuseum or naïvism. It was merely standard practice for the art world of the time.

In the catalogue for the exhibition *Svenskt 10-tal* (The Swedish 1910s), which was held at the museum in 1987, naïvism was highlighted as a key feature of twentieth century Swedish art. However, the exhibition focused on expressionist and cubist painting. Of the 34 artists represented in the exhibition, only two are classed as naïvists: Eric Hallström and Hilding Linnqvist.¹⁶ However, in the exhibition *Ursvenskt: Naivister och realister 1916–1946* (Quintessentially Swedish: Naïvists and Realists 1916–1946), naïvism was the focus of considerable attention. Of the 13 artists includ-

skrivits om de manliga naivisterna.¹⁵ Att manliga konstnärer visades och förvärvades i högre utsträckning än kvinnliga under 1900-talet är dock inget unikt för vare sig Norrköpings Konstmuseum eller naivismen. Snarare är det standard för konstlivet under denna tid.

I katalogen till utställningen *Svenskt 10-tal*, som visades på museet 1987, lyftes naivismen fram som en central del av den svenska konsten under 1900-talet. Utställningen fokuserade emellertid på expressionistiskt och kubistiskt måleri. Av de 34 konstnärer som var representerade i utställningen klassas endast två som naivister: Eric Hallström och Hilding Linnqvist.¹⁶ I utställningen *Ursvenskt. Naivister och realister 1916–1946* tilldelades naivismen ändå stor uppmärksamhet. Av de 13 konstnärer som ingick i utställningen klassificerades sju som naivister. Ingen av dessa var kvinnor. Inte heller bland de expressionistiska konstnärerna fanns några kvinnor representerade.¹⁷ Sett till dessa utställningar har Norrköpings Konstmuseum alltså bidragit till att forma och befästa den manliga dominansen i 1900-talets konsthistoria.

Frågan om naivismens roll på Norrköpings Konstmuseum rör inte enbart antalet förvärv och utställningar, utan även museets presentation av naivismen. I det senare fallet är det möjligt att urskilja en viss skillnad mellan hur museet har valt att presentera enskilda konstnärer och naivismen i sin helhet. I de fall då museet har lyft fram en eller ett par naivister har berättelserna om deras konstnärskap i regel varit mer specifika och nyanserade än i de fall då museet har lyft fram en större grupp konstnärer. När museet 1961 visade en utställning med Anna Casparsson, lyftes hon till exempel fram som en konstnär som, tack vare sin avsaknad av konstnärlig utbildning, hade slappit undan yrkeskonstnärens traditionella och förpliktande ambitioner. I den kortfattade katalog som gavs ut i samband med utställningen konstaterades det att hon hade en intuitiv, amatörmässig och oreflekterad inställning till konsten. Vidare beskrevs hennes konst som en apoteos över en svunnen svensk kultur.¹⁸ I beskrivningen av Casparssons konstnärskap betonades alltså dels hennes status som dilettant, dels hennes förankring i den svenska kulturhistorien.

Avsaknaden av formell konstnärlig utbildning betonades även i den katalog som Norrköpings Konstmuseum gav ut i samband med att det visade en utställning med Elin Pettersson 1965. I den kortfatta-

ed in the exhibition, seven were classed as naïvists. None of them were women. Even among the expressionist artists, no women were represented.¹⁷ On the basis of these exhibitions, it would seem that Norrköpings Konstmuseum has helped to shape and consolidate male dominance in twentieth century art history.

An assessment of the role of naïvism at Norrköpings Konstmuseum is not just a matter of counting the number of acquisitions made and exhibitions held; it also needs to look at *how* the museum has presented naïvism. With regard to the latter, a certain difference can be discerned between how the museum has chosen to present individual artists and how it has presented naïvism as a whole. Whenever the museum has focused on one or two naïvists, the narrative of their artistic production has generally been more specific and nuanced than when it has focused on a larger group of artists. When the museum held an exhibition of Anna Casparsson's work in 1961, she was presented as an example of an artist who, thanks to her lack of artistic training, had managed to eschew the professional artist's traditional and constraining ambitions. The brief catalogue accompanying the exhibition noted that she had an intuitive, amateurish and unreflecting approach to art. Furthermore, her art was described as an apotheosis of a bygone Swedish culture.¹⁸ The description of Casparsson's work emphasized her status as a dilettante and her roots in Swedish cultural history.

The lack of any formal artistic training was also highlighted in the catalogue published by Norrköpings Konstmuseum when it held an exhibition of Elin Pettersson's work in 1965. In the short catalogue, Bo Sylvan, museum lecturer at and later director of Norrköpings Konstmuseum, described Pettersson as an authentic naïivist – in other words, an untrained artist who did not use naïve imagery as a conscious style – who, at the age of 60, began to 'brush forth' an enchanted lost world. Sylvan also contended that Pettersson's oeuvre, despite its small size, conveyed the image of an important artist.¹⁹ Pettersson was also described as an authentic naïivist in the above-mentioned catalogue for the *Svenskt 1900-talsmåleri* exhibition (1968). Furthermore, it noted that her work often reproduced memories of her childhood and youth. The catalogue also mentioned Hallström, Gideon Börje, Linnqvist and Sven Erixson as representatives of Swedish naïvism. In the sections on Hallström and Linnqvist, the art of Ernst Josephson (1851–1906) from his period of mental illness was referenced as an important source of inspiration. It also stated that Hall-

de katalogtexten beskrev Bo Sylvan, museilektor vid och senare chef för Norrköpings Konstmuseum, Pettersson som en äktnaivist – det vill säga som en oskolad konstnär som inte använde det naiva bildspråket som ett medvetet stildrag – som vid sextio års ålder började ”pensla fram” en förtrollad förlorad värld. Vidare framhöll Sylvan att Petterssons oeuvre, trots sin ringa storlek, gav bilden av en betydande konstnär.¹⁹ Pettersson beskrevs även som äktnaivist i den tidigare nämnda katalogen till utställningen *Svenskt 1900-talsmåleri* (1968). Vidare konstaterades det att hennes verk ofta återgav minnen från hennes barndom och ungdom. I katalogen lyftes även Hallström, Gideon Börje, Linnqvist och Sven Erixson fram som företrädare för den svenska naivismen. I avsnitten om Hallström och Linnqvist lyftes Ernst Josephsons (1851–1906) sjukdomskonst fram som en viktig inspirationskälla. Vidare framhölls det att Hallström tillhörde den falang unga konstnärer som i mitten av 1910-talet bildade en svensk naivistisk skola i reaktion mot Matisseelvernas konst – en konst som i naivisternas ögon var både ytlig och pretentiös. I fallet Linnqvist lyftes persiskt miniatyrmåleri fram som en inspirationskälla.²⁰

När Norrköpings Konstmuseum hösten 1974 anordnade en utställning med Carl J. och Gustav Andersson var det brödernas arbetar- och fabriksskildringar, inte deras naivt uppfattade landskap, som visades. Utställningen förtjänar likväld att nämnas eftersom flera av de konstverk som visades var gjorda i en naivistisk stil. I utställningskatalogen beskrev museimannen Folke Lalander dessutom de båda konstnärerna som efterträdare till Hallström och Linnqvist. Vidare lyfte Lalander fram de fantasimotiv som var vanligt förekommande i Gustav Anderssons tidiga måleri.²¹ Efter utställningen med bröderna Andersson dröjde det nästan tjugo år innan Norrköpings Konstmuseum på allvar uppmarksammade en naivistisk konstnär. Den här gången var det den mer sentida naivisten Olle Olsson Hagalund som presenterades på museet. I den katalog som gavs ut i samband med att utställningen visades vintern 1992–1993 redogjorde utställningskommissarien Kerstin Holmer kort för Olsson Hagalunds liv och konstnärschap. Bland annat konstaterade hon att det funnits få målare som i så hög grad hade identifierat sig med sin hemmiljö (stadsdelen Hagalund) som Olsson Hagalund. Vidare lyfte hon fram Olsson Hagalund som en av Sveriges mest folkära målare.²²

ström belonged to the group of young artists who, in the mid-1910s, formed a Swedish naïve school as a reaction to the art of the Swedish pupils of Matisse; an art which, in the eyes of the naïvists, was both superficial and pretentious. In the case of Linnqvist, Persian miniature painting was highlighted as a source of inspiration.²⁰

When Norrköpings Konstmuseum organized an exhibition on Carl J. and Gustav Andersson in the autumn of 1974, it was the brothers' worker and factory scenes rather than their naïvely observed landscapes that were shown. However, the exhibition warrants a mention because several of the works of art on display were made in a naïve style. In the exhibition catalogue, the museum specialist Folke Lalander also described the two artists as successors to Hallström and Linnqvist. Lalander also highlighted the fantasy motifs that were common in Gustav Andersson's early paintings.²¹ After the Andersson brothers' exhibition, it would be almost twenty years before Norrköpings Konstmuseum seriously focused on a naïve artist again, with an exhibition of the work of the more recent naïivist, Olle Olsson Hagalund. In the catalogue accompanying the exhibition in the winter of 1992/1993, the curator of the exhibition, Kerstin Holmer, gave a brief description of Olsson Hagalund's life and work. Among other things, she noted that there were few painters who had so closely identified with their home environment (the Hagalund district north of Stockholm) as Olsson Hagalund. She also stressed Olsson Hagalund's status as one of Sweden's most popular painters.²²

No common theme can be identified in these exhibition catalogues. Although the artists shown in the exhibitions were defined as naïvists, only Hallström and Linnqvist were highlighted primarily as representatives of naïivism. In the descriptions of the other artists – Casparsson, Pettersson, the Andersson brothers and Olsson Hagalund – the focus was on their individual life stories and/or artistic characteristics. However, the descriptions of their work used terms that can be said to be closely associated with naïivism: depictions of childhood, memories, people's favourite, fantasy motifs and home environment.

In the few catalogues in which Norrköpings Konstmuseum has highlighted naïivism as an artistic movement, it is possible to discern a theme that also appears in the reviews and art history reference works analysed below. In the catalogue to the *Svenskt 10-tal* exhibition, Folke Lalander highlighted Hilding Linnqvist, Eric Hallström and Gideon Börje as prominent naïvists. He also noted that early naïivism had been created in

Att identifiera ett gemensamt tema i de utställningskataloger som har tagits upp är inte möjligt. De konstnärer som visades i utställningarna definierades visserligen som naivister, men endast Hallström och Linnqvist lyftes i första hand fram som företrädare för naivismen. I beskrivningarna av de övriga konstnärerna – Casparsson, Petersson, bröderna Alexandersson och Olsson Hagalund – låg fokus på deras enskilda livshistorier och/eller konstnärliga kännetecken. I beskrivningarna av dessa konstnärskap användes emellertid termer som kan sägas vara intimt förknippade med naivismen: såsom barndomsskildringar, minnen, folkär, fantasimotiv och hemmiljö.

I de få kataloger där Norrköpings Konstmuseum har lyft fram naivismen som en konstnärlig rörelse går det att urskilja ett tema som även förekommer i de recensioner och konsthistoriska översiktsverk som analyseras nedan. I katalogen till *Svenskt 10-tal* lyfte Folke Lalander fram Hilding Linnqvist, Eric Hallström och Gideon Börje som framstående naivister. Vidare konstaterade han att den tidiga naivismen hade formats i opposition mot modernismen och 1800-talets akademiska måleri. Han konstaterade även att naivisterna fann inspiration i den svenska traditionen; till exempel i Carl Fredrik Hills (1849–1911) och Ernst Josephsons sjukdomskonst samt hos äktnaiva målare som Josabeth Sjöberg (1812–1882) och Lim-Johan (1865–1944).²³

Att naivisterna fann inspiration i den svenska historien lyftes även fram i katalogen till utställningen *Ursvenskt* 1992. I den textrika publikationen tecknades en, i sammanhanget, detaljerad bild av naivismen, vilken betonade naivismens stora betydelse i svensk konsthistoria. I katalogens förord konstaterade Birgitta Flensburg, chef för Norrköpings Konstmuseum mellan 1987 och 2004, att frånvaron av internationella impulser under första och andra världskriget innebar att de svenska naivisterna började söka ”ett äkta uttryck för det svenska”.²⁴

Under dessa trettio år (1916–1946) förvandlades Sverige från bondetill industrisamhälle. Världskrigen omöjliggjorde impulser från och resor till konstens metropoler. Detta var enligt Flensburg en tid som passade väl för konst som förtäljde om landet, byn, staden och livet som levdes eller hade levts. Konstnärer sökte sig till en konst med svenska rötter. De intresserade sig enligt Flensburg för medeltida och folklig konst, men också för målare med ett berättande, naivt och

opposition to modernism and nineteenth-century academic painting. He also noted that the naïvists found inspiration in the Swedish tradition, for example in the art of Carl Fredrik Hill (1849–1911) and Ernst Josephson from their periods of mental illness, as well as authentic naïve painters such as Josabeth Sjöberg (1812–1882) and Lim-Johan (1865–1944).²³

The fact that the naïvists found their inspiration in Swedish history was also highlighted in the catalogue for the *Ursvenskt* exhibition. This text-heavy publication drew a relatively detailed picture of naïvism, emphasizing its major importance in Swedish art history. In the foreword to the catalogue, Birgitta Flensburg, who was the director of Norrköpings Konstmuseum between 1987 and 2004, stated that the absence of any international impetus during the First and Second World Wars led the Swedish naïvists to seek ‘a genuine expression of Swedishness’.²⁴

During these thirty years (1916–1946) Sweden was transformed from an agricultural to an industrial society. The world wars prevented any input from or trips to the great cities of the art world. This was a time that was particularly well-suited to art that told the story of the countryside, the village, the city and life as it was being or had been lived. Artists turned towards a type of art whose roots were Swedish. They were interested in medieval and folk art, but also in painters whose art contained a narrative, naïve and sometimes visionary trait. Some were inspired by literature, others by folk music and folksongs.²⁵

The reference to Swedishness also appears in a section on Olle Olsson Hagalund. Here Flensburg highlights Olsson Hagalund’s love for the Hagalund district and suggests that proximity to a specific place might be an important aspect of what was known as the quintessentially Swedish.²⁶ In the foreword, Flensburg also attributes a more contemporary significance to naïvism:

In the wake of the current ‘system change’, the application to join the European Community, the debate as to whether the Mayday celebrations should or should not take place, the exhibition almost shimmers with nostalgia. For these artistic storytellers depict a bygone Sweden that many people still carry with them in their dreams and in their hearts.²⁷

In a longer piece, Flensburg gives a more detailed description of Swedish naïvism. Like the author of the exhibition catalogue *Svenskt 1900-talsmåleri* (1968), she interpreted the art of the naïvists as a protest against the pupils

ibland visionärt drag i sin konst. Somliga inspirerades av litteraturen, andra av folkmusiken och folkvisan.²⁵

Talet om svenskhet förekommer även i ett stycke om Olle Olsson Hagalund. Här lyfter Flensburg fram Olsson Hagalunds kärlek till stadsdelen Hagalund och föreslår att närheten till en definierad plats kan vara en viktig del av det så kallat ursvenska.²⁶ I förordet till-skriver Flensburg även naivismen en dagsaktuell betydelse:

Efter dagens ”systemskifte”, EG-ansökan, diskussion om första majfirandets vara eller icke vara, så tillförs utställningen ett nästan nostalgiskt skimmer. Ty dessa konstens berättare skildrar ett svunnet Sverige som många ännu bär i sina drömmar och sina hjärtan.²⁷

I en längre text i katalogen ger Flensburg en mer ingående beskrivning av den svenska naivismen. Liksom författaren till utställningskatalogen *Svenskt 1900-talsmåleri* tolkade hon här naivisternas konst som en protest mot de Matisselever som dominerade svenska konstliv vid denna tidpunkt. Vidare lyfter Flensburg återigen fram industrialiseringen som en viktig faktor i naivismens utveckling. Som en revolt mot den snabba samhällsomvandlingen sökte sig naivisterna inte enbart bakåt i den svenska historien, de grävde även i sina egna barndomsminnen. I sina bilder skildrade de ofta storstadens utkantsbebyggelse, det vill säga områden som inte var fullt lika påverkade av industrialiseringen som innerstaden och som därför påminde om deras egna uppväxtmiljöer.²⁸ Flensburg skriver bland annat:

Med impulser från litteratur, folksäger, äktnaiva målare, medeltida- och allmogekonst såväl som konst från Elias Martin, Pehr Hörberg, Kilian Zoll, Ivar Arosenius och Ernst Josephson skildrade de sina barndomsminnen, idyller i stadens utkanter i tavlor med mycket detaljer och ofta diskreta färger. De berättade fantasifullt och romantiskt om pittoreska miljöer ännu inte eller bara delvis berörda av den framträgande industrialiseringen.²⁹

Slutligen inskärpte Flensburg den svenska naivismens betydelse i en mer vittomfattande kontext. I slutet av katalogtexten hävdade hon att den svenska naivismen, med sin berättarglädje, sinne för detaljer och stämningar samt motivbrytningar mellan frambrytande industrialisering och vikande lantidyll, är Sveriges unika bidrag till det europeiska 1900-talsmåleriet.³⁰

of Matisse who dominated the Swedish art scene at the time. Furthermore, Flensburg once again highlights industrialization as an important factor in the development of naïvism. In rebelling against the swift transformation of society, the naïvists not only delved back into Swedish history, they also mined their own childhood memories. Their paintings often depicted the outskirts of big cities – areas that were not quite as heavily affected by industrialization as the inner city, and which consequently reminded them of the environments in which they had themselves been raised.²⁸ Flensburg also writes:

Taking ideas from literature, folksongs, authentic naïve painters and medieval and rustic art, as well as the art of Elias Martin, Pehr Hörberg, Kilian Zoll, Ivar Arosenius and Ernst Josephson, they depicted their childhood memories, idylls on the outskirts of the city, in highly detailed, often discreetly coloured paintings. Their work spoke imaginatively and romantically of picturesque environments that were not yet or only partially affected by the encroaching industrialization process.²⁹

Finally, Flensburg places the importance of Swedish naïvism in a much broader context. She ends the foreword to the catalogue by arguing that Swedish naïvism, with its joy of storytelling, sense of detail and mood, and motifs alternating between emergent industrialization and declining country idyll, is Sweden's unique contribution to twentieth century European painting.³⁰

What conclusions can be drawn from these exhibition catalogues? One is that, if we look at the total number of exhibitions, we can see that naïvism has not played a particularly prominent role in Norrköpings Konstmuseum's exhibition programme. However, compared to Moderna Museet in Stockholm, Norrköpings Konstmuseum has placed relatively great emphasis on naïvism. Between 1958, when Moderna Museet opened, and the year 2000, the museum showed only three solo exhibitions of naïve artists: *Sven Erikson* (1969–70), *Anna Casparsson: Broderier* (1960) and *Hilding Linnqvist* (1986–7). Perhaps this is due to the fact that Moderna Museet has chosen to position itself more as an institution that focuses on avant-garde art.

Another conclusion is that when Norrköpings Konstmuseum has organized solo exhibitions of naïivist artists, naïvism as such has not been the main focus. The importance ascribed to these artists has been in relation to Swedish art history in general rather than as representatives of naïvism.

Vilka slutsatser går det att dra av de utställningskataloger som har lyfts fram ovan? En är att naivismen inte har spelat en särskilt framtredande roll i Norrköpings Konstmuseums utställningsprogram om man ser till det totala antalet utställningar. Jämför man med Moderna Museet i Stockholm har Norrköpings Konstmuseum emellertid lagt förhållandevis stor vikt vid naivismen. Mellan 1958, det år som Moderna Museet öppnade, och år 2000 visade museet endast tre separatutställningar med naivistiska konstnärer: *Sven Erikson* (1969–1970), *Anna Casparsson. Broderier* (1960) och *Hilding Linnqvist* (1986–1987). Möjligt har detta att göra med att Moderna Museet i högre grad har valt att profilera sig som en institution med fokus på avantgardistisk konst.

En annan slutsats är att naivismen inte har stått i fokus vid de tillfällen som Norrköpings Konstmuseum har anordnat separatutställningar med naivistiska konstnärer. De konstnärer som har visats i utställningar har förvisso tillskrivits stor betydelse, men inte i första hand som företrädare för naivismen utan för den svenska konshistorien i sin helhet.

En tredje slutsats är att Norrköpings Konstmuseum har artikulerat naivisternas relation till det förflutna och vad som kan beskrivas som en säregen svensk tradition. Bland annat har museet vid flera tillfällen lyft fram att naivisterna grävde där de stod och fann inspiration i sina personliga erfarenheter och minnen. I flera fall har det även konstaterats att naivisterna hämtade inspiration i den svenska litteraturen och folkkonsten. Deras skildringar av städernas utkanter har vidare beskrivits som tidsdokument som förevigar de lantliga miljöer som i början av 1900-talet fick ge vika för den framväxande moderniteten. Enligt dessa framställningar var det unika med naivisterna alltså att de båda skildrade sitt eget förflutna och en slags gemensam svensk historia. Denna historia var emellertid begränsad till de kulturella verk och de förändringsprocesser som tidigare har tagits upp. Det ”ursvenska” i Linnqvist, Hallströms och de övriga manliga naivisternas konst bestod i detta fall i att de skildrade de delar av Stockholm som ännu inte hade modernisering och i att de knöt an till den konst och litteratur som skapats av folkkära konstnärer och författare.

A third conclusion is that Norrköpings Konstmuseum has articulated the naïvists' relationship to the past and what can be described as a distinctively Swedish tradition. On several occasions it has also highlighted the fact that the naïvists set to work in their own backyard and found inspiration in their personal experiences and memories. In several instances it was also noted that the naïvists drew inspiration from Swedish literature and folk art. Their depictions of the outskirts of cities have also been described as chronicles immortalizing the rural environments that were forced to give way to the emerging modernity of the early twentieth century. According to these descriptions, what was unique about the naïvists was the fact that they depicted their own past as well as a kind of common Swedish history. However, this history was confined to the cultural works and transformations mentioned above; the quintessentially Swedish features of Linnqvist's, Hallström's and the other male naïvists' art consisted in the fact that they depicted those parts of Stockholm that had not yet been modernized, and that they tied in with the art and literature created by popular artists and writers.

NAÏVISM IN THE SWEDISH PRESS

To gain an insight into how art history narratives are shaped, it is not enough to study museum exhibitions and acquisitions. Studies of other players and institutions operating in the field of art are also required. When it comes to canon formations, for example, art critics play a crucial role. Like curators and museum directors, art critics have the opportunity to draw attention to, define and promote individual artists and artistic groups. In this context, the cultural sociologist Howard Becker has pointed out that art critics have considerable influence when it comes to deciding which artists are allowed to compete in the field of art.³¹ Art criticism is thus an area in which the values of art appreciation are shaped, consolidated and renegotiated. In addition, it is an area in which different stories can be established and disseminated to a large audience. In this context, it is also worth remembering that many art critics have also been active as art historians, researchers, curators and/or museum directors.

För att få en inblick i hur konsthistoriska berättelser formas räcker det inte att studera museers utställningar och förvärv. Det krävs även studier av andra aktörer och institutioner på konstfältet. När det kommer till kanonformationer spelar exempelvis konstkritikerkåren en avgörande roll. I likhet med intendenter och museichefer har konstkritiker nämligen möjlighet att uppmärksamma, definiera och främja enskilda konstnärskap och konstnärliga grupper. I linje med detta har kultursociologen Howard Becker påpekat att konstkritiker har stort inflytande över vilka konstnärer som har möjlighet att hävda sig i konkurrensen som råder på konstfältet.³¹ Konstkritiken är alltså ett område där värderingar om konst formas, befästs och omförhandlas. Därtill är det ett område där olika berättelser kan etableras och spridas till en stor publik. I sammanhanget är det även intressant att påminna om att många konstkritiker även har varit verksamma som konsthistoriker, forskare, intendenter och/eller museichefer. Som konstvetaren Linda Fagerström påpekat är konstkritiken således en integrerad del av universitets- och museivärlden, det vill säga två områden där konsthistoria skapas.³²

Hur stor uppmärksamhet som nämnda utställningar har fått av svenska konstkritiker har varierat. Vissa utställningar har inte recenserats överhuvudtaget och endast ett fåtal har lyfts fram i någon av de fyra stora svenska dagstidningarna *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet* och *Expressen*. Vare sig utställningen med Eric Hallström (1957) eller utställningen med Elin Pettersson (1965) recenserades i dagspressen. Detsamma gäller vandringsutställningen *Svenskt Måleri under 1900-talet* (1968) och utställningen med Olle Olsson Hagalund (1992–1993). Utställningen med Anna Casparsson nämndes i sin tur endast kortfattat i *Dagens Nyheter*.³³ Här är det viktigt att uppmärksamma att det finns artiklar och recensioner som inte omfattas av Kungliga bibliotekets tjänst Svenska dagstidningar. I tjänsten finns de fyra stora dagstidningarna fullständigt digitaliserade. Därutöver finns ytterligare 900 tidningstitlar som i olika grad har digitaliseringats.³⁴ Även om tjänsten är omfattande är det alltså möjligt att jag har förbigått en eller flera diskussioner

As the art historian Linda Fagerström has pointed out, art criticism is therefore an integral part of academia and the world of the museum; in other words, two areas in which art history is created.³²

The exhibitions referred to above received varying degrees of attention from Swedish art critics. Some exhibitions were not reviewed at all and only a few were mentioned in any of the four major Swedish daily newspapers: *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet* and *Expressen*. Neither the Eric Hallström exhibition (1957) nor the Elin Pettersson exhibition (1965) was reviewed in the press. The same goes for the touring exhibition *Svenskt 1900-talsmåleri: Från Josephson till Svanberg* (1968) and the Olle Olsson Hagalund exhibition (1992–3), while the Anna Casparsson exhibition was given only a brief mention in *Dagens Nyheter*.³³ It is important to note here that the National Library's Swedish newspapers service does not cover every article and review. The four major daily newspapers are fully digitized and a further 900 newspaper titles have been digitized to varying degrees.³⁴ While this is a comprehensive service, it is nevertheless possible that I may have missed one or several discussions about the exhibitions in question in the local press. The Swedish daily newspapers, however, provide a clear picture of the impact the exhibitions had in the newspapers with the biggest readership, which is key to this article.

The Carl J. Alexandersson and Gustav Alexandersson exhibition was featured in *Fackföreningsrörelsen*, *Folkbladet Östgöten*, *Norrköpings Tidningar* and *Östgöta Correspondenten*. All the reviewers praised the exhibition and agreed that it was commendable that Norrköpings Konstmuseum had turned the spotlight onto the two brothers' art. None of them highlighted the brothers' connection to naïivism, describing them instead as important depicters of the Swedish working class.³⁵ In this respect, the reviewers were replicating a narrative that had been imparted in Folke Lalander's exhibition catalogue.

In most other instances too, reviewers have generally endorsed the narrative relayed by Norrköpings Konstmuseum. In a review of *Svenskt 10-tal*, published in *Svenska Dagbladet* on 29 July 1987, the art critic Stig Johansson described the exhibition in positive terms. Although he did write that the Swedish art of the 1910s was not particularly spectacular when viewed from a global perspective, he also stressed that Swedish modernism had its own 'blonde, Nordic freshness'. Furthermore, just as Lalander had done in the exhibition catalogue, he highlighted the national character of Swedish naïivism.³⁶

som har förts om de aktuella utställningarna i lokalpressen. Svenska dagstidningar ger emellertid en tydlig bild av vilket genomslag utställningarna har fått i de tidningar som har flest läsare, vilket är det centrala i den här artikeln.

Utställningen med Carl J. Alexandersson och Gustav Alexandersson omskrevs i *Fackföreningsrörelsen*, *Folkbladet Östgöten*, *Norrköpings Tidningar* och *Östgöta Correspondenten*. Utställningen lovordades i samtliga fall och skribenterna var överens om att det var lovvärt att Norrköpings Konstmuseum lyfte fram de två brödernas konst. Ingen av dem lyfter fram brödernas koppling till naivismen, istället beskrivs de som viktiga skildrare av svensk arbetarklass.³⁵ I det avseendet replikerade recensenterna den berättelse som förmedlades i Folke Lalanders utställningskatalog.

Även i de övriga fallen har recensenterna i hög grad slutit upp kring den berättelse som har förmedlats av Norrköpings Konstmuseum. I en recension av *Svenskt 10-tal*, publicerad i *Svenska Dagbladet* den 29 juli 1987, beskrev konstkritikern Stig Johansson utställningen i positiva ordalag. I recensionen förkunnade han förvisso att den svenska 1910-talskonsten inte var särskilt uppseendeväckande om man betraktade den ur ett globalt perspektiv, men han framhöll även att den svenska modernismen hade sin egen ”blonda, nordiska fräschör”. Vidare lyfte han, liksom Lalander gjort i utställningskatalogen, fram den svenska naivismens nationella karaktär:³⁶

För 10-talet var inte bara internationella ekon av den unga svenska konsten, utan här framträde också mer lokalt betonade konstrikningar, delvis i opposition mot vad man menade vara mondän internationalism. En sådan rörelse, framväxt under krigets isolering, var naivismen, lyrisk romantisk, rotad i svensk mylla och folksvisa – lysande företrädd av Hilding Linnqvist och inte minst Eric Hallström, återigen med en av museets egna pårlor, ”På ön” från 1917 – en betagande, lätt ironisk borgerlig idyll, på sitt kanske en folkhemsk motsvarighet till den störste av naivisterna och primitivister, Rousseau le Douanier.³⁷

Talet om naivismens särdrag återfinns i mottagandet av utställningen *Ursvenskt*. I en recension skriven av tidigare nämnda Stig Johansson, publicerad i *Svenska Dagbladet* den 1 augusti 1992, beskrevs utställningen som en satsning på en genuin, svensk tradition. Liksom Flensburg lyfte han även fram den svenska naivismens stora betydelse i en internationell kontext:³⁸

For the 1910s were not just about the international echo reverberating in young Swedish art; here, art movements with a more local accent appear, sometimes in opposition to what was understood to be ‘fashionable internationalism’. Naïvism was just such a movement, emerging during the isolation of war with its lyrical romanticism and firm roots in the Swedish soil and Swedish folksongs – and brilliantly interpreted by Hilding Linnqvist and not least Eric Hallström, once again with one of the museum’s own gems, ‘On the Island’ from 1917 – a captivating, slightly ironic bourgeois idyll, perhaps in some way a folksy equivalent of the greatest of naïvists and primitivists, Rousseau ‘Le Douanier’.³⁷

References to the specific features of naïvism resurfaced in the reception given to the *Ursvenskt* exhibition. In another Stig Johansson review, published in *Svenska Dagbladet* on 1 August 1992, the exhibition was described as an investment in a genuinely Swedish tradition. Like Flensburg, he also stressed the importance of Swedish naïvism in an international context:³⁸

What [Hilding Linnqvist, Eric Hallström and Gideon Börje] produced during the isolation of wartime and well into the twentieth century is the painterly ornamentation of Swedish art history. In fact, given this flow of fervent feeling and poetic imagination, one might wonder whether this art, despite its provincialism, or perhaps precisely because of it, might belong to the truly indispensable. How much of our much-vaunted, second-hand avant-garde can we say that about?³⁹

Ursvenskt was also reviewed when it was shown at Borås Art Museum in autumn 1992. In a review entitled ‘Naïve exclamation mark about ourselves’, published in *Göteborgs-Posten*, the artist and art critic Ebon Karlsson described the exhibition as ‘an unusually vibrant piece of Swedish history’. The review also included an interview with the museum’s director, Thomas Lindh, who, according to the review, said that the naïvists of the 1920s had passed on the ‘Swedish intimacy’ that Carl Jonas Love Almqvist had expressed in his literary works.⁴⁰

Taken individually, the above examples are not particularly revealing. However, if we put them side-by-side and compare them with some of the examples mentioned in the section on Norrköpings Konstmuseum, it becomes clear that a consensus exists as to the role of naïvism in Swedish art history. It would seem, then, that the players of the art world have shaped and disseminated a narrative of the national specificity of Swedish naïvism. Here we can see how different players have *together* helped

Det [Hilding Linnqvist, Eric Hallström, Gideon Börje] presterade under världskrigets isolering och en bit in på 20-talet är måleriska smycken i den svenska konsthistorien. I själva verket kan man inför detta flöde av innerlig känsla och poetisk fantasi undra om inte denna konst trots sin provinsialism, eller kanske just därför, hör till det verkligt omistliga. Inför hur mycket av vårt omskrivna andrahands-avantgarde kan man säga detsamma?³⁹

Ursvenskt recenserades även i samband med att den visades på Borås Konstmuseum hösten 1992. I en recension med titeln "Naivt utropstecken om oss själva", publicerad i *Göteborgs-Posten*, beskrev konstnären och konstkritikern Ebon Karlsson utställningen som "ett ovanligt levande stycke svensk historia". I recensionen intervjuades även museichefen Thomas Lindh som, enligt recensionen, menade att 1920-talets naivistisk förde vidare den "svenska innerlighet" som Carl Jonas Love Almqvist hade förmeldat i sina litterära verk.⁴⁰

Var för sig säger exemplen ovan inte särskilt mycket. Om man ställer dem bredvid varandra samt jämför den med några av de exempel som har tagits upp i avsnittet om Norrköpings Konstmuseum blir det dock tydligt att det finns en samsyn gällande naivismens roll i svensk konsthistoria. Det tycks alltså som att aktörer på konstfältet har format och traderat en berättelse om den svenska naivismens nationella särart. Här ser vi således hur olika aktörer *tillsammans* har bidragit till att skapa en typ av konsthistorisk berättelse. Detta blir, vilket kommer att framgå nedan, än mer tydligt när man studerar hur naivismen har framställts i de konsthistoriska översiktsverk som används i undervisningen på universitet och högskolor.

NAIVISMEN I SVENSK KONSTHISTORIESKRIVNING

Att ge ett uttömmande svar på hur naivismen har framställts i svenska konsthistoriska översiktsverk är inte möjligt inom ramen för denna artikel. Vid en jämförelse av några av de mest centrala översiktsverken uppenbarar sig emellertid ett tydligt tema i beskrivningen av naivismen; nämligen att naivism framställs som en *genuint svensk* konst. Den definition av naivismen som ges i dessa översiktsverk

to create a type of art history narrative. As will be shown below, this will become even more evident when we look at the way naïvism has been depicted in the art history reference works used in university and college courses.

NAÏVISM IN SWEDISH ART HISTORY LITERATURE

It is beyond the scope of this article to provide an exhaustive answer to the way naïvism has been represented in Swedish art history reference works. However, a comparison of some of the key reference works reveals a clear leitmotiv in the way naïvism is described; naïvism is depicted as a *genuinely Swedish* art. The definition of naïvism contained in these reference works is therefore very much in line with the definition given by Folke Lalander, Birgitta Flensburg, Stig Johansson and others.

Several reference works dealing with twentieth century Swedish art present Nils Dardel (1888–1943) and Einar Jolin (1890–1976) as artists who incorporated naïve styles at an early stage in their art. Furthermore, they argue that the two artists were inspired by the French customs officer and naïve painter Henri Rousseau (1844–1910).⁴¹ This is the case, for example, in volume 3 of *Tidens konsthistoria* (The Art of Our Time, 1950). However, the authors Bo Lindwall and Lars Erik Åström contend that it was only in the 1910s that artists such as Hilding Linnqvist, Eric Hallström, Gideon Börje and Axel Nilsson developed a 'genuinely Swedish naïvism'.⁴²

Black-and-white reproductions of Rousseau's paintings were circulating between these naïvists. But their naïvism became quite different from the French version, which is almost always classical in structure and where every detail is usually emphasized plastically. Swedish naïvism is romantically run-down, ragged in composition, often dark with a flickering light, sometimes lyrically blonde in colouration.⁴³

According to Lindwall and Åström, the reason that the painting of the 1910s naïvists assumed an 'unmistakeably Swedish tone' was partly because they had set themselves in opposition to the internationally-in-

överensstämmer alltså i hög grad med den definition som har gjorts av Folke Lalander, Birgitta Flensburg, Stig Johansson, med flera.

I flera av de översiktsverk som behandlar den svenska konsten under 1900-talet lyfts Nils Dardel (1888–1943) och Einar Jolin (1890–1976) fram som konstnärer som tidigt inkorporerade naïivistiska stildrag i sin konst. Vidare påstås att de två konstnärerna inspirerades av den franske tullnären och naive målaren Henri Rousseau (1844–1910).⁴¹ Detta sker till exempel i band 3 av *Tidens konsthistoria* från 1950. Textförfattarna Bo Lindwall och Lars Erik Åström framhöll dock att det var först på 1910-talet som konstnärer som Hilding Linnqvist, Eric Hallström, Gideon Börje och Axel Nilsson utvecklade en ”genuint svensk naïivism”.⁴²

Rousseaus bilder cirkulerade mellan dessa naïvister i svart-vita reproduktioner. Men deras naïivism blev helt olik den franska, som nästan alltid är klassisk i strukturen och där varje detalj oftast är plastiskt framhävd. Den svenska naïismen är romantiskt söndersliten, trasig i kompositionen, ofta mörk med flimrande ljus, ibland lyriskt blond i koloriten.⁴³

Att 1910-talsnaivisternas måleri fick en ”omisskänlig svensk ton” berodde enligt Lindwall och Åström dels på att de positionerade sig mot de internationellt influerade Matisseelever som dominerade svenska konstliv under denna period, dels på att första världskriget gjorde det omöjligt för dem att besöka den europeiska kontinenten. Enligt Lindwall och Åström påverkade världskriget även naïvisternas sinnesstämningar. De vantrivdes i suget och använde konsten som en flykt undan tidens bullrande oro, in i minnen, drömmar och fantasier. Utmärkande för Linnqvist, Hallström, Börje och Nilsson var således att de tog avstamp i sina egna barndomsminnen och skildrade en idyllisk tillvaro fri från krigslarm och massdöd.⁴⁴

Lindwalls och Åströms beskrivning av naïismen överensstämmer i hög grad med de som återfinns i mer sentida översiktsverk. Den text som publicerats i *Tidens konsthistoria* omarbetades dessutom under 1970-talet och publicerades i det fjärde bandet av *Bildkonsten i Norden* (1973).⁴⁵ En av dem som har slutit upp kring Lindwalls och Åströms beskrivning är konstexperten Louise Lyberg. I *Svensk konsthistoria* från 1986 lyfter hon fram Rousseaus inflytande på tidiga naïvister som Dardel och Jolin, men likt Lindwall och Åström framhåller hon att den franske konstnären utöver detta inte utövade något större infly-

fluenced pupils of Matisse who dominated the Swedish art world at the time, and partly because the First World War made it impossible for them to visit the European continent. Lindwall and Åström argue further that the First World War also affected the naïvists' mood. They were unhappy in the present and used art as a means of escape from the piercing anxiety of the time into memories, dreams and fantasies. Characteristic of Linnqvist, Hallström, Börje and Nilsson was the fact that they took their own childhood memories as their starting point and depicted an idyllic existence free from the alarms of war and wholesale killing.⁴⁴

Lindwall's and Åström's description of naïivism is very much in line with those found in more recent reference works. The text published in *Tidens konsthistoria* was also revised in the 1970s and published in the fourth volume of *Bildkonst i Norden* (Visual Arts in the Nordic Countries, 1973).⁴⁵ Among those who have endorsed Lindwall's and Åström's description is the art expert, Louise Lyberg. In *Svensk konsthistoria* (Swedish Art History, 1986) she stresses Rousseau's influence on the early naïvists such as Dardel and Jolin, but like Lindwall and Åström, she maintains that the French artist did not have any further major influence on the Swedish naïvists of the 1910s. Furthermore, she argues that the naïivism that developed in Sweden in the 1910s had no counterpart in European art history. Like Lindwall and Åström, she believes that this was a result of the national isolation of the First World War. Among other things, she notes that, unlike the pupils of Matisse, the naïvists were not inspired by artists on the continent, but took their inspiration from Swedish folk art and nineteenth century literature.⁴⁶

References to the specificity of Swedish naïivism recur in the first volume of *Sveriges konst 1900-talet*, (Swedish Art in the Twentieth Century), published in 1999. In this particular case, the tone is almost romanticizing. Here, the art historian Elisabeth Lidén describes naïivism as follows:

While one art movement was replacing another in Europe, the Swedish 1910s saw the blossoming of one of our country's most popular and most genuine art forms, which goes under the name of naïivism. What the naïvists – the consciously naïve – depicted was a kind of ideal existence, which was doomed to disappear as a new way of life emerged.⁴⁷

Lidén thus presented naïivism as a Swedish alternative to international modernism. Like Lyberg, she points to the isolation during the First

tande på de svenska tiotalsnaivisterna. Vidare hävdar hon att den naivism som utvecklades i Sverige under 1910-talet var en företeelse som saknar motsvarighet i europeisk konsthistoria. Liksom Lindwall och Åström menar hon att detta hade att göra med den nationella isolering som rådde under första världskriget. Bland annat konstaterar hon att naivisterna, till skillnad från Matisseeleverna, inte inspirerades av konstnärer på kontinenten utan hämtade inspiration i den svenska folkkonsten och 1800-talslitteraturen.⁴⁶

Talet om den svenska naivismens särart går igen i första bandet av *Sveriges konst 1900-talet* som publicerades 1999. I detta fall är tonen i det närmaste romantiserande. I boken beskrev konstvetaren Elisabeth Lidén naivismen på följande sätt:

Medan den ena konstrikningen avlöste den andra ute i Europa under 1910-talet blommade i Sverige en av vårt lands folkligaste och mest genuina konst, den som går under benämningen naivism. Vad naivisterna, de medvetet naiva, skildrade var en sorts idealtillvaro, som var dömd att försvinna i och med att en ny livsform trängde fram.⁴⁷

Av Lidén framställdes alltså naivismen som ett svenskt alternativ till den internationella modernismen. Liksom Lyberg lyfte hon fram att isoleringen under första världskriget gjorde att naivister som Linnqvist, Hallström, Börje och Nilsson sökte sig bakåt i den svenska kulturhistorien och utvecklade en alldelens unik konst. Hon konstaterade även att naivisterna hämtade inspiration i det enkla och det vardagliga. I Stockholms lumpbodar kunde de till exempel hitta ”uppriktiga” och ”oskickliga föremål” som tilltalade dem långt mer än Matisseelevernas måleri.⁴⁸ Lidén skrev vidare:

Till minnenas eller fantasins värld förlades många av de resor som framför allt Eric Hallström och Hilding Linnqvist företog. Gränserna var stängda och några utlandsresor tillåts inte. Men varför behövde man egentligen resa när det fanns så mycket medryckande förebilder bland äldre generationers konstnärer och författare som Pehr Hörberg, Elias Martin, Carl Jonas Love Almqvist och Bellman, vars *Fredmans epistlar* man kunde sjunga i goda vänners lag? Med dem, liksom med genuin svensk folkkonst, kände man samhörighet.⁴⁹

Lidén betonade även att naivisternas måleri hade en stor samtida relevans. Bland annat beskrev hon Eric Hallströms Stockholms-skildringar som värdefulla dokument över en svunnen tid. Vidare

World War as a reason why naïvists such as Linnqvist, Hallström, Börje and Nilsson delved back into Swedish cultural history to develop a unique type of art. She also noted that the naïvists drew inspiration from the simple and the everyday. In the junk shops of Stockholm, for example, they were able to find ‘no-nonsense’ and ‘amateurish objects’ that appealed to them far more than the paintings of the pupils of Matisse.⁴⁸ Lidén continues:

Many of the journeys undertaken by Eric Hallström and Hilding Linnqvist in particular were situated in the world of memory or imagination. The borders were closed and no trips abroad were allowed. But was there really any need to travel when there were so many fascinating role models among the older generations of artists and writers such as Pehr Hörberg, Elias Martin, Carl Jonas Love Almqvist and Bellman, whose *Fredman's Epistles* you could sing in the company of good friends? With them, as with genuine Swedish folk art, there was a feeling of connection.⁴⁹

Lidén also stressed that the naïvists' paintings had great contemporary relevance. Among other things, she described Eric Hallström's depictions of Stockholm as a valuable documentation of a bygone era. Furthermore, she felt that it was important to cherish the Swedish history that the naïvists had highlighted in their art.⁵⁰

With the emergence of modernism in the 1910s, the artists addressed here [Hallström, Linnqvist, Anna Berg and others] saw themselves as agents for the preservation of authenticity and originality in a society dominated by technology and alienation. Now it is our task to cherish their and our tradition. [...] The world is in a state of chaos that provides little space for the myths and fairytales that form the foundation of our culture. The traditional epic has been replaced by themes such as emptiness and chaos by today's artists.⁵¹

The reference work *Från modernism till postmodernism: Svensk konst 1900–2000* (From Modernism to Postmodernism: Swedish Art in the Twentieth Century), published in the year 2000, also described naïvism as a reaction to the rationalized and mechanized society of the early twentieth century. Here, the museum specialist and art critic Folke Edwards argues that the naïvists of the 1910s drew great inspiration from Swedish folklore, including Swedish legends and folksongs. Edwards also contends that the naïvists harked back to a more genuine time:⁵²

Med modernismens framväxt under 1910-talet kunde de konstnärer som här behandlats [Hallström, Linnqvist, Anna Berg med flera] se sig som ombud för äkthetens och ursprunglighetens bevarande i ett samhälle med teknikifiering och alienation. Nu är det vår uppgift att väRNA om deras och vår tradition. [...] Världen befinner sig i ett kaotiskt tillstånd som ger föga utrymme åt de myter och de sagor som utgör fundamentet i vår kultur. Den traditionella epiken har av dagens konstnärer ersatts av teman som tomhet och kaos.⁵¹

Även i översiksverket *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000* (2000) beskrivs naivismens som en reaktion på det tidiga 1900-talets rationaliserade och mekaniserade samhälle. I översiksverket framhöll museimannen och konstkritikern Folke Edwards att 1910-talets naivister hämtade stor inspiration i den svenska folktron och i de svenska folksagorna och folkvisor. Vidare hävdade Edwards att naivisterna sökte sig tillbaka till en mer genuin tid.⁵²

Naivismen innebar allt det som modernismen hade vänt ryggen åt, en återgång till den genuina, det troskyldiga, det småskaliga och det i folksjälen ursprungliga, till bonden, landet, den förindustriella småstaden och koloniträdgården. [...] Naturligtvis är naivismen en flykt undan en alltmer rationaliserad och mekaniserad verklighet – men i så fall en flykt som sitter djupt rotad i den svenska folksjälen under 1900-talet. Hur trenderna än har förändrats under detta sekel har naivisterna haft en stor och trogen beundrarskara.⁵³

I likhet med Lindwall, Åström, Lyberg och Lidén menade Edwards att det var krigsårens isolering som gav den svenska naivismen dess särart. Till skillnad från de övriga författarna drog Edwards emellertid vissa paralleller mellan naivismen och ett antal internationella konstrikningar. Han framhöll bland annat att det, trots vissa väsentliga olikheter, fanns ett släktskap mellan naivismens ursprungslängtan och den primitivism som präglade Paul Gauguins och Pablo Picassos tidiga verk. Vidare menade han att sekelskiftets art nouveau- och jugendstil, liksom naivismen, bottnade i en längtan tillbaka till naturen och var en reaktion mot industrialismens maskinvärld.⁵⁴

Exemplet ovan visar att det har funnits stora likheter i hur naivismen har framställts i svenska konsthistoriska översiksverk. Dessa framställningar överensstämmer i sin tur med de som har lyfts fram

Naïvism meant everything that modernism had turned its back on: a return to the genuine, the innocent, the small-scale and – for the collective national soul – the original; a return to the farm, the countryside, the pre-industrial small town and the allotment. [...] Naïvism is, of course, an escape from an increasingly rationalized and mechanized reality, albeit an escape that is deeply rooted in the collective national soul in the twentieth century. Regardless of how trends may have changed over the century, the naïvists have had a large and loyal fan base.⁵³

Like Lindwall, Åström, Lyberg and Lidén, Edwards argued that it was the isolation of the war years that gave Swedish naïvism its specificity. Unlike the other authors, however, Edwards drew some parallels between naïvism and a number of international art movements. He pointed out, among other things, that, despite some significant differences, there was a kinship between the ‘back to our roots’ yearning of naïvism and the primitivism that characterized the early works of Paul Gauguin and Pablo Picasso. He also believed that, like naïvism, the Art Nouveau and Jugendstil of the turn of the century stemmed from a yearning for nature and was a reaction to the mechanized industrial world.⁵⁴

The above examples show that there have been considerable similarities in the way naïvism has been depicted in Swedish art history reference works. These descriptions, in turn, are consistent with those highlighted earlier in the article. A recurring theme in exhibition catalogues, reviews and reference works has been the assertion that Swedish naïvism is a type of art that has clear national characteristics, based on the fact that the early naïvists drew their inspiration from Swedish history rather than from the modernists who were active on the European continent. This made it possible to claim that Swedish naïvism is a completely unique phenomenon in twentieth century art history. In turn, the use of terms such as ‘genuine’, ‘popular’ and ‘origin’ created the idea that the country and suburban idyll depicted in the art of the naïvists was somehow more authentic and natural than the modern environments depicted in the modernists’ works. Clearly, however, naïvism has generally been interpreted in terms of its relationship to modernism, at least if we consider the examples that have been mentioned in this article. It is, in fact, precisely through its repudiation of modernity and modernist art that naïvism has gained its importance.

However, not all naïvists have been attributed the same importance. The reference works mentioned above focus mainly on the naïvists of

tidigare i artikeln. Ett återkommande påstående i såväl utställningskataloger och recensioner som översiksverk har varit att den svenska naïvismen är en konst med tydliga nationella kännetecken. Detta har motiverats med att de tidiga naïivisterna hämtade inspiration från den svenska historien och inte från de modernister som var verksamma på den europeiska kontinenten. Därigenom har det även varit möjligt att hävda att den svenska naïvismen är en fullkomligt unik företeelse i 1900-talets konsthistoria. Användandet av termer som ”genuin”, ”folklig” och ”ursprung” har i sin tur gett en bild av att de lant- och förortsidyller som skildrades i naïivisternas konst på något sätt var mer autentiska och okonstlade än de moderna miljöer som lyftes fram i modernisternas verk. Det är dock tydligt att naïvismen i hög grad har tolkats i relation till modernismen, åtminstone om man ser till de exempel som har tagits upp i den här artikeln. Det är nämligen genom förnekandet av moderniteten och den modernistiska konsten som naïvismen har fått sin betydelse.

Alla naïvier har dock inte tillskrivits lika stor betydelse. De översiksverk som har lyfts fram i artikeln har framför allt fokuserat på 1910-talets naïvier, men även mer sentida naïvier som Sven Erikson, Bror Hjorth och Olle Olsson Hagalund har fått stor uppmärksamhet. Bröderna Andersson har emellertid inte lyfts fram i särskilt stor utsträckning. Av de naïivistiska verk som återfinns i Norrköpings Konstmuseums samling är Eric Hallströms målning *På ön* det som har getts störst uppmärksamhet. Målningen lyfts fram i text och bild i *Sveriges konst 1900-talet* och pryder därtill omslaget till *Svensk konsthistoria*.⁵⁵ Liksom i Norrköpings Konstmuseums utställningar har kvinnliga naïvier som Anna Berg, Anna Casparsson och Elin Pettersson tilldelats en mycket undanskymd roll i översiksverken. Endast *Sveriges konst 1900-talet* och *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000* nämner Bergs och/eller Casparssons konstnärskap. Pettersson nämns inte i något av de sex översiksverken.⁵⁶ Genom att värda och ställa ut Petterssons konst har Norrköpings Konstmuseum således bidragit till att förvalta ett stycke förbisedd svensk konsthistoria.

the 1910s, but more recent naïvists such as Sven Erikson, Bror Hjorth and Olle Olsson Hagalund have also received considerable attention. On the other hand, the Andersson brothers have not been highlighted to any great extent. Of the naïve works contained in Norrköpings Konstmuseum's collection, it is Eric Hallström's painting *On the Island* that has received the most attention. The painting is referred to – including pictorially – in *Sveriges konst 1900-talet*, and it also adorns the cover of *Svensk konsthistoria*.⁵⁵ As with Norrköpings Konstmuseum's exhibitions, female naïvists such as Anna Berg, Anna Casparsson and Elin Pettersson have been assigned a very marginal role in the reference works. Only *Sveriges konst 1900-talet* and *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000* mention the work of Berg and/or Casparsson. Pettersson is not mentioned in any of the six reference works.⁵⁶ By nurturing and exhibiting Pettersson's art, Norrköpings Konstmuseum has thus helped to preserve an overlooked part of Swedish art history.

CANON FORMATIONS AND MYTH-MAKING – A FINAL OBSERVATION

As stated at the beginning of this article, the art history of the twentieth century is closely associated with the narrative of the norm-breaking avant-garde. In line with this narrative, modern art history has been organized along a timeline in which new styles have constantly replaced each other. This, in turn, has meant that artists who have been deemed to be innovative have been more highly regarded than artists who have delved back into history. In this regard, it may seem surprising that the backward-looking naïvists have received so much attention.

So how did the (predominantly male) naïvists come to be given so much attention by the players and institutions of the art world in the second half of the twentieth century? One possible explanation is that over time and in various contexts, a persuasive narrative emerged of naïivism as a specifically national characteristic. According to the philosopher Anita Silvers, it is not the inherent characteristics of the work of art that determine whether or not it will be incorporated into the canon, but whether it is possible to incorporate the work of art into a powerful narrative.⁵⁷

Som konstaterades i inledningen av denna artikel är 1900-talets konsthistoria intimt förknippad med berättelsen om det normbrytande avantgardet. I enlighet med denna berättelse har den moderna konsthistorien arrangerats längs en tidslinje där nya stilar ständigt har ersatt varandra. Detta har i sin tur inneburit att de konstnärer som har betraktats som nyskapande har värderats högre än de konstnärer som sökt sig bakåt i historien. Sett till detta kan det te sig förvånande att de bakåtblickande naivisterna har beskrivits i så positiva ordalag.

Hur kommer det sig då att naivister, företrädesvis de manliga, under andra halvan av 1900-talet har tilldelats så pass stor uppmärksamhet av aktörer och institutioner på konstfältet? En möjlig förklaring är att det över tid och i olika sammanhang har formulerats en slagfärdig berättelse om naivismens nationella särart. Enligt filosofen Anita Silvers är det nämligen inte konstverkets inneboende egen-skaper som avgör om det införlivas i kanon eller ej, utan huruvida det är möjligt att inlemma konstverket i en stark berättelse.⁵⁷

Upprättandet av den typ av starka berättelser som Silvers tar upp kan liknas vid ett slags mytbildning. Termen syftar i detta fall på en process där vissa tolkningar av verkligheten börjar betraktas som naturliga och sanna. Denna definition, som ursprungligen gjordes av Roland Barthes i essäsamlingen *Mytologier* (1957), är användbar i sammanhanget eftersom den synliggör att det vi betraktar som självklarheter i själva verket är tolkningar.⁵⁸ Historikern Peter Aronsson har påpekat att det sällan är möjligt att härleda mytbildning till en enskild aktör, även om vissa individer eller institutioner kan spela en central roll för mytens spridning. Dessutom, menar Aronsson, komuniceras myterna ofta omedvetet genom att beskrivning av historiska skeenden och fenomen traderas i olika sammanhang och med tiden kommer att accepteras som ”den sanna berättelsen”.⁵⁹ I relation till kanon kan teorin om mytbildning följaktligen hjälpa till att ringa in den komplexa process som äger rum när ett konstverk, en konstnär eller en konstriktion skrivs in i den etablerade konsthistorien. En annan möjlig förklaring skulle kunna vara att det funnits en ef-

The process of establishing the sort of powerful narrative that Silvers refers to can be likened to a kind of myth-making. Here, the term refers to a process in which certain interpretations of reality begin to be regarded as natural and true. This definition, originally coined by Roland Barthes in his essay collection *Mythologies* (1957), is useful in this context because it reveals to us that what we regard as a given is in fact an interpretation.⁵⁸ Furthermore, the historian Peter Aronsson points out that it is rarely possible to trace myth-making back to a single player, although some individuals or institutions may play a key role in spreading the myth. In addition, Aronsson argues that myths are often relayed unconsciously when a description of a historical event or phenomenon is handed down in various contexts, eventually becoming accepted as ‘the true story’.⁵⁹ Consequently, the theory of myth-making can help to identify the complex process involved when a work of art, an artist or an art movement becomes part of the established art history canon. Another possible explanation is that there was a demand for a domestic alternative to a cosmopolitan modernism that was not embraced by all camps. Naïvism provided a useful alternative as part of a narrative of the specificity of Swedish art.

While it is not possible to produce a clear-cut definition of Swedish naïvism that everyone can endorse, the above examples show that in the second half of the twentieth century a narrative, or myth, of the specifically national nature of naïvism took hold. Just like avant-garde artists such as Sigrid Hjertén (1885–1948) and Isaac Grünewald (1889–1946), naïvists such as Hilding Linnqvist and Eric Hallström have been attributed significant importance; not, however, because their aesthetic experiments drove art forward, but because they worked in their own backyard. By emphasizing certain aspects of, for example, Linnqvist’s and Hallström’s painting, such as its unmistakably Swedish tone, the players of the art world have helped to canonize their work. It is therefore possible to argue that the narrative of the national specificity of naïvism has not only reflected the movement’s considerable importance, but also helped to create it.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY KEVIN HALLIWELL

terfrågan på ett inhemskt alternativ till en kosmopolitisk modernism, som inte omfamnades i alla läger. Naivismen passade bra in som ett sådant alternativ i en berättelse om den svenska konstens särart.

Även om det inte är möjligt att ringa in en för alla överensstämmande idé om den svenska naivismen visar exemplen ovan att det under 1900-talets andra hälft har etablerats en berättelse, eller myt, om naivismens nationella särart. Liksom avantgardister som Sigrid Hjertén (1885–1948) och Isaac Grünewald (1889–1946) har naivister som Hilding Linnqvist och Eric Hallström tillskrivits stor betydelse, men inte för att deras estetiska experiment drev den konstnärliga utvecklingen framåt utan för att de grävde där de stod. Genom att betona vissa aspekter av till exempel Linnqvists och Hallströms måleri, såsom dess omisskännligt svenska ton, har aktörer på konstfältet bidragit till att kanonisera dessa konstnärskap. Det är således möjligt att hävda att berättelsen om naivismens nationella särart inte enbart har speglat konstriktingens stora betydelse utan även har bidragit till att skapa den.

NOTES

1. Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 7; Katy Deepwell, 'Introduction: Women and Modernism', *Women Artists and Modernism*, ed. Katy Deepwell, Manchester University Press, Manchester 1998, p. 3.
 2. Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, I.B. Tauris, London 2013; Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Colour of Art History*, Thames and Hudson, London 1992; Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2006, pp. 59ff. and 86; Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations*, Routledge, London 2016, pp. 19 and 34.
 3. Dominique Poulot, 'The Changing Roles of Art Museums', *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, eds. Andrea Witcomb and Kylie Message, John Wiley & Sons Ltd, Chichester 2015, p. 92.
 4. Knell 2016, pp. 19 and 34.
 5. 'Naivism', www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/naivism, accessed 4 March 2020.
 6. 'Naiv konst', *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/naiv-konst, accessed 4 March 2020.
 7. 'Anna Berg', *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/anna-berg, accessed 4 March 2020; 'Alma Öhrström', www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/alma-öhrström, accessed 4 March 2020; 'Olle Olsson Hagalund', *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/olle-olsson-hagalund, accessed 4 March 2020.
 8. See for example: Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London 1999, pp. xiii and 3; Linda Fagerström, *Randi Fisher – svensk modernist*, diss. Lund University 2005, Ellerström, Lund 2005, p. 75ff; Gregor Langfeld, 'The Canon in Art History: Concepts and Approaches', *Journal of Art History* no. 19 2018, pp. 14ff.
 9. Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995, p.103; Hans Hayden, 'Double Bind: Moderna Museet as an Arena for Interpreting the Past and the Present', *The History Book. On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet, Stockholm 2008, p.179; J. Pedro Lorente, *The Museums of Contemporary Art: Notion and Development*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 123f. and 149.
 10. Hayden 2006, pp. 183f.
 11. See, for example: Hiroko Ikegami, *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, MIT Press, Cambridge 2010; Anna Lundström *Former av politik: Tre utställnings-situationer på Moderna museet 1998–2008*, diss. Stockholms universitet 2015, Makadam, Göteborg 2015; Andreas Gedlin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm 2016.
 12. *The History Book: On Moderna Museet 1958–2000*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet, Stockholm 2008.
 13. Eric Hallström's *On the Island* (1917) has been highlighted as a significant naïve work of art in several contexts. See, for example: Stig Johannsson, "Ursvenskt är mer än sevärt", *Svenska Dagbladet* 1 August 1992; Ebon Karlsson, "Naivt utropstecken om oss själva", *Göteborgs-Posten* 10 September 1992; Elisabeth Lidén, *Sveriges konst 1900-talet del 1, 1900–1947*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1999, p. 64; *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Signum, Stockholm 2007, pp. 164f.
 14. See the list of Norrköping's Konstmuseum's collections in *Norrköpings Konstmuseum: Katalog*, eds. Kerstin Holmer and Birgitta Flensburg, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 2000.
 15. Per Bengtsson, Ragnar von Holten and Lars Erik Åström, *Svenskt Måleri under 1900-talet: Från Josephson till Svanberg*, exhibition catalogue, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1968.
-

1. Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 7; Katy Deepwell, "Introduction. Women and Modernism", *Women Artists and Modernism*, red. Katy Deepwell, Manchester University Press, Manchester 1998, s. 3.
2. Rozsika Parker och Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, I.B. Tauris, London 2013; Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893. Gender and the Colour of Art History*, Thames and Hudson, London 1992; Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2006, s. 59ff. och 86; Simon Knell, *National Galleries. The Art of Making Nations*, Routledge, London 2016, s. 19 och 34.
3. Dominique Poulot, "The Changing Roles of Art Museums", *The International Handbooks of Museum Studies. Museum Theory*, red. Andrea Witcomb och Kylie Message, John Wiley & Sons Ltd, Chichester 2015, s. 92.
4. Knell 2016, s. 19 och 34.
5. "Naivism", www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/naivism, hämtad 2020-03-04.
6. "Naiv konst", *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/naivkonst, hämtad 2020-03-04.
7. "Anna Berg", *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/anna-berg, hämtad 2020-03-04; "Alma Öhrström", www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/alma-öhrström, hämtad 2020-03-04; "Olle Olsson Hagalund", *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/olle-olsson-hagalund, hämtad 2020-03-04.
8. Se exempelvis: Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London 1999, s. xiii och 3; Linda Fagerström, *Randi Fisher. Svensk modernist*, diss. Lunds universitet 2005, Ellerström, Lund 2005, s. 75ff; Gregor Langfeld, "The Canon in Art History. Concepts and Approaches", *Journal of Art History* nr 19 2018, s. 14ff.
9. Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995, s. 103; Hans Hayden, "Dubbel bindning. Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet, Stockholm 2008, s. 179; J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art. Notion and Development*, Ashgate, Farnham 2011, s. 123f. och 149.
10. Hayden 2006, s. 183f.
11. Se exempelvis: Hiroko Ikegami, *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, MIT Press, Cambridge 2010; Anna Lundström *Former av politik. Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*, diss. Stockholms universitet 2015, Makadam, Göteborg 2015; Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm 2016.
12. *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2000*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet, Stockholm 2008.
13. Eric Hallströms konstverk *På ön* (1917) har lyfts fram som ett betydande naivistiskt konstverk i flera sammanhang. Se till exempel Stig Johansson, "Ursvenskt är mer än svärt", *Svenska Dagbladet* 1992-08-01; Ebon Karlsson, "Naivt utropstecken om oss själva", *Göteborgs-Posten* 1992-09-10; Elisabeth Lidén, *Sveriges konst 1900-talet del 1, 1900–1947*, Sveriges Allmänna Konsförbunden, Stockholm 1999, s. 64; *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Signum, Stockholm 2007, s. 164f.
14. Se företeckningen över Norrköpings Konstmuseums samlingar i *Norrköpings Konstmuseum. Katalog*, red. Kerstin Holmer och Birgitta Flensburg, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 2000.
15. Per Bengtsson, Ragnar von Holten och Lars Erik Åström, *Svenskt Måleri under 1900-talet. Från Josephson till Svanberg*, utst. kat., Wahlström & Widstrand, Stockholm 1968.
16. Folke Lalander, *Svenskt 10-tal. Norrköpings Konstmuseum 8.6–23.8 1987*, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1987, s. 3 och 26–36.
17. *Ursvenskt. Naivister och realister 1916–1946*, red. Birgitta Flensburg och Debbie Thompson, utst. kat. Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1992.
18. Anonym, *Anna Casparsson. Broderi*, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1961, opaginerad.
19. Bo Sylvan, *Elin Pettersson. Grafikkabinetet sommaren 1965*, Norrköpings museum, utst. kat., Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1965.
20. Bengtsson, von Holten och Åström 1968, unpaginated.
21. Folke Lalander, *Carl J Alexanderson – Gustav Alexanderson: Industribilder*, exhibition catalogue, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1974, pp. 3–9.
22. Kerstin Holmer, *Olle Olsson Hagalund 1904–1972. Teckningar och gouacher*, exhibition catalogue, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1993, unpaginated.
23. Lalander 1987, p. 3.
24. Birgitta Flensburg, 'Förord', *Ursvenskt: Naivister och realister 1916–1946*, eds. Birgitta Flensburg och Debbie Thompson, exhibition catalogue, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1992a, p. 4.
25. Flensburg 1992a, p. 4.
26. Flensburg 1992a, p. 4.
27. Flensburg 1992a, p. 4.
28. Birgitta Flensburg, 'Ur svensk jord måste vår konst växa upp', *Ursvenskt: Naivister och realister 1916–1946*, eds. Birgitta Flensburg och Debbie Thompson, exhibition catalogue, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1992b, p. 8.
29. Flensburg 1992b, p. 8.
30. Flensburg 1992b, p. 10.
31. Howard Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley 2008, p. 131.
32. Fagerström 2005, p. 76.
33. Stigson, 'Ungkarlshandduk i jätteformat fynd vid linneskäpsinventering', *Dagens Nyheter* 17 February 1961.
34. 'Swedish Newspapers', National Library of Sweden, www.kb.se/hitta-och-bestall/hitta-i-samlingarna/svenska-dagstidningar.html, accessed 23 March 2020.
35. Rune Blomkvist, 'Märklig konstutställning på Norrköpingsmuseet', *Fackföreningsrörelsen* no. 2–3 1974; Nils A Hertz, 'Utställning i Norrköping: Industribilder och Dantegrotesk', *Folkbladet Östgötan* 24 September 1974; Nils Lindgren, 'Fabrikslandskap och gruvmark', *Norrköpings Tidningar* 9 September 1974; Börje Nordström, 'Fabrikernas målare', *Östgöta Correspondenten* 19 September 1974.
36. Stig Johansson, 'Modernistiska varianter', *Svenska Dagbladet* 29 July 1987.
37. Johansson 1987.
38. Johansson 1992.
39. Johansson 1992.
40. Ebon 1992.
41. See, for example: Bo Lindwall och Lars Erik Åström, 'Vår egen tids konst', *Tidens konsthistoria: Bildkonsten genom århundradena: Tredje delen*, eds. Nils Gösta Sandblad och Åke Meyerson, Tiden, Stockholm 1950, pp. 564f.; Bo Lindwall och Lars Erik Åström, *Bildkonsten i Norden del 4: Från sekelskifte till 40-tal*, Prisma, Stockholm 1973, pp. 64f.; Louise Lyberg, '1880–1980', *Svensk konsthistoria*, ed. Mereth Lindgren, Signum, Lund, 1986, p. 415; Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism: Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000, p. 57.
42. Lindwall och Åström 1950, p. 566.
43. Lindwall och Åström 1950, p. 566.
44. Lindwall och Åström 1950, pp. 564ff.
45. Lindwall och Åström 1973.

20. Bengtsson, von Holten och Åström 1968, opaginerad.
21. Folke Lalander, *Carl J Alexanderson – Gustav Alexanderson. Industribilder*, utst. kat., Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1974, s. 3–9.
22. Kerstin Holmer, *Olle Olsson Hagalund 1904–1972. Teckningar och gouacher*, utst. kat., Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1993, opaginerad.
23. Lalander 1987, s. 3.
24. Birgitta Flensburg, "Förord", *Ursvenskt. Naivister och realister 1916–1946*, red. Birgitta Flensburg och Debbie Thompson, utst. kat., Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1992a, s. 4.
25. Flensburg 1992a, s. 4.
26. Flensburg 1992a, s. 4.
27. Flensburg 1992a, s. 4.
28. Birgitta Flensburg, "Ur svensk jord måste vår konst växa upp", *Ursvenskt: Naivister och realister 1916–1946*, red. Birgitta Flensburg och Debbie Thompson, utst. kat., Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1992b, s. 8.
29. Flensburg 1992b, s. 8.
30. Flensburg 1992b, s. 10.
31. Howard Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley 2008, s. 131.
32. Fagerström 2005, s. 76.
33. Stigson, "Ungkarlshandduk i jätteformat fynd vid linneskäpsinventering, *Dagens Nyheter* 1961-02-17.
34. "Svenska dagstidningar", Kungliga Biblioteket, www.kb.se/hitta-och-bestall/hitta-i-samlingarna/svenska-dagstidningar.html, hämtad 2020-03-23.
35. Rune Blomkvist, "Märklig konstutställning på Norrköpingsmuseet", *Fackföreningsrörelsen* nr 2–3 1974; Nils A Hertz, "Utställning i Norrköping. Industribilder och Dantegrotesk", *Folkbladet Östgötan* 1974-09-24; Nils Lindgren, "Fabrikslandskap och gruvmark", *Norrköpings Tidningar* 1974-09-09; Börje Nordström, "Fabrikernas målare", *Östgöta Correspondenten* 1974-09-19.
36. Stig Johansson, "Modernistiska varianter", *Svenska Dagbladet* 1987-07-29.
37. Johansson 1987.
38. Johansson 1992.
39. Johansson 1992.
40. Ebon 1992.
41. Se exempelvis: Bo Lindwall och Lars Erik Åström, "Vår egen tids konst", *Tidens konsthistoria. Bildkonsten genom århundradena. Tredje delen*, red. Nils Gösta Sandblad och Åke Meyerson, Tiden, Stockholm 1950, s. 564f.; Bo Lindwall och Lars Erik Åström, *Bildkonsten i Norden del 4. Från sekelskifte till 40-tal*, Prisma, Stockholm 1973, s. 64f.; Louise Lyberg, "1880–1980", *Svensk konsthistoria*, red. Mereth Lindgren, Signum, Lund, 1986, s. 415; Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000, s. 57.
42. Lindwall och Åström 1950, s. 566.
43. Lindwall och Åström 1950, s. 566.
44. Lindwall och Åström 1950, s. 564ff.
45. Lindwall och Åström 1973.
46. Lyberg 1986, s. 415.
47. Lidén 1999, s. 51.
48. Lidén 1999, s. 56f.
49. Lidén 1999, s. 56f.
50. Lidén 1999, s. 72.
51. Lidén 1999, s. 72.
52. Edwards 2000, s. 57.
53. Edwards 2000, s. 57.
54. Edwards 2000, s. 60.
55. Lidén 1999, s. 64; Lindgren 1986.
56. Se konstnärsregistren i respektive översiktsverk.
57. Anita Silvers, "The Story of Art Is the test of Time", *The Journal of Aesthetics and Criticism* nr. 49 1991, s. 222.
58. Roland Barthes, "Myth Today", *Mythologies* (1957), övers. Annette Lavers, Vintage, London 1993, s. 131 ff. och 168 ff.
59. För en mer omfattande diskussion om mytbegreppet se: Peter Aronsson, *Historiebruk: Att använda det förflutna*, Studentlitteratur, Lund 2004, s. 57 och 88ff.

46. Lyberg 1986, p. 415.
47. Lidén 1999, p. 51.
48. Lidén 1999, pp. 56f.
49. Lidén 1999, pp. 56f.
50. Lidén 1999, p. 72.
51. Lidén 1999, p. 72.
52. Edwards 2000, p. 57.
53. Edwards 2000, p. 57.
54. Edwards 2000, p. 60.
55. Lidén 1999, p. 64; Lindgren 1986.
56. See the list of artists in each reference work.
57. Anita Silvers, 'The Story of Art Is the Test of Time', *The Journal of Aesthetics and Criticism* no. 49 1991, p. 222.
58. Roland Barthes, 'Myth Today', *Mythologies* (1957), trans. Annette Lavers, Vintage, London 1993, pp. 131ff. and 168ff.
59. For a more extensive discussion of the notion of myth, see: Peter Aronsson, *Historiebruk: Att använda det förflutna*, Studentlitteratur, Lund 2004, pp. 57 and 88ff.

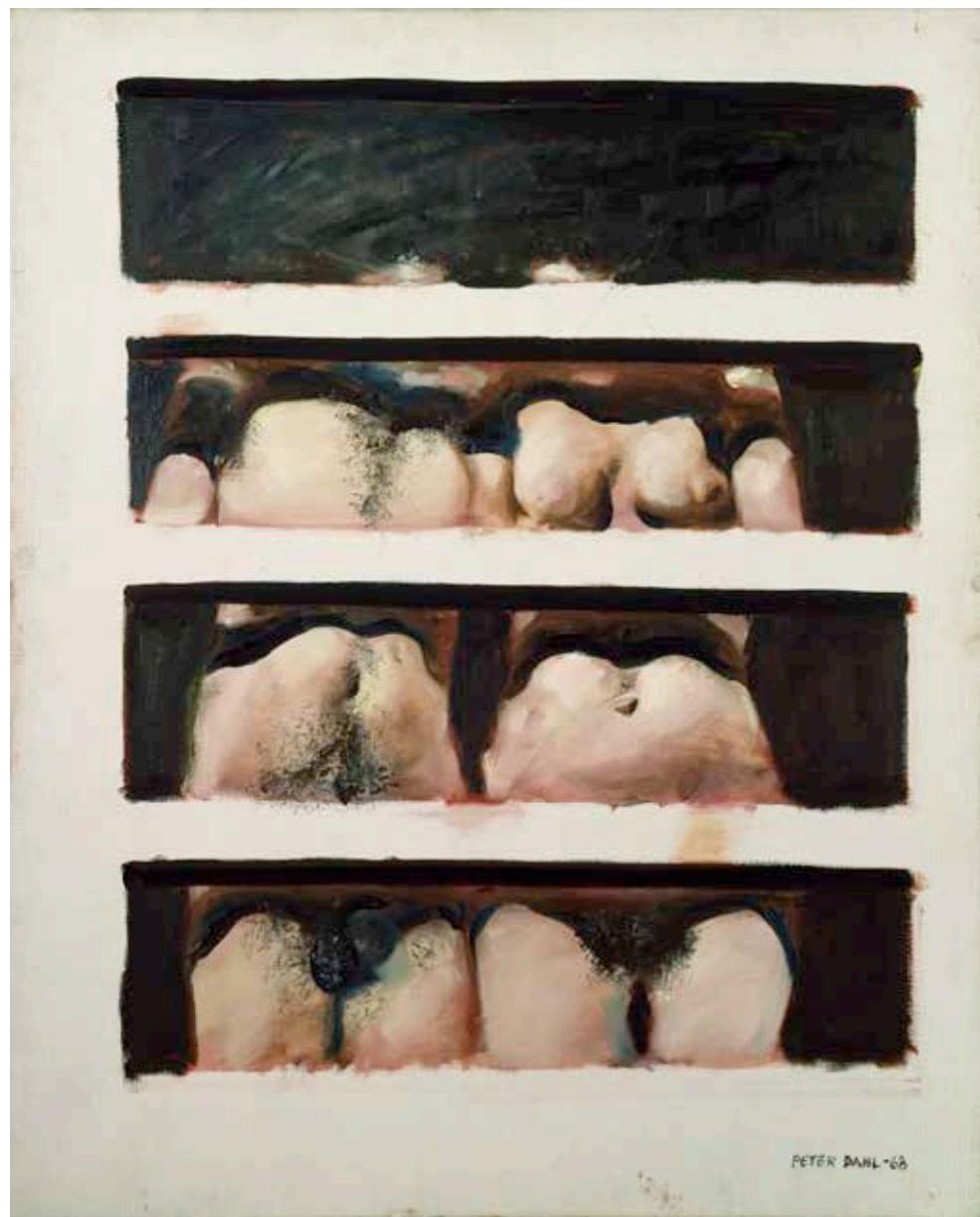
Fig. 63



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Liberalismens genombrott i societen*, ur serien *Drömmar i soffhörnet*, 1970, olja på duk, 92 x 100 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1987, GKM 2195, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *The Breakthrough of Liberalism in High Society*, from the series *Dreams in the Sofa Corner*, 1970, oil on canvas, 92 x 100 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1987, GKM 2195, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 64



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Galler*, 1968, olja på duk, 100 x 80,5 cm, Moderna Museet, inköpt 1969, NM 6226, FOTO: ALLAN PRALLSTEN/MODERNA MUSEET, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *Grid*, 1968, oil on canvas, 100 x 80.5 cm, Moderna Museet, purchased 1969, NM 6226, PHOTO: ALLAN PRALLSTEN/MODERNA MUSEET, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 65



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Dans i det blå*, 1979–1982, olja på duk, 150 x 201 cm, Moderna Museet, inköpt 1982, MOM 263, FOTO: MODERNA MUSEET, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *Dance in Blue*, 1979–82, oil on canvas, 150 x 201 cm, Moderna Museet, purchased 1982, MOM 263, PHOTO: MODERNA MUSEET, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 66



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Bellman*, ur portföljen *Fredmans epistlar*, 1981–1984, litografi, 43 x 29,2 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1984, G111I/1984, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *Bellman*, from the portfolio *Fredman's Epistles*, 1981–4, litograph, 43 x 29.2 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1984, G111I/1984, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 67



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Epistel nr 33*, ur portföljen *Fredmans epistlar*, 1981–1984, litografi, 43 x 87,6 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1984, G 111XXXIV/1984, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *Epistle no. 33*, from the portfolio *Fredman's Epistles*, 1981–4, litograph, 43 x 87.6 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1984, G 111XXXIV/1984, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 68



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Epistel nr 20*, ur portföljen *Fredmans epistlar*, 1981–4, litografi, 29,2 x 43 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1984, G 111XXI/1984, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *Epistle no. 20*, from the portfolio *Fredman's Epistles*, 1981–4, litograph, 29.2 x 43 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1984, G 111XXI/1984, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 69



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Epistel nr 23*, ur portföljen *Fredmans epistlar*, litografi, 43 x 29,2 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1984, G 111XXIV/1984, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *Epistel no. 23*, from the portfolio *Fredman's Epistles*, litograph, 43 x 29.2 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1984, G 111XXIV/1984, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 70



Peter Dahl, svensk 1934–2019, *Vem är krogens konung?*, 1981, olja på duk, 160 x 250 cm, Norrköpings Konstmuseum, gåva av Konstmuseets Vänner 1984, NKM A 1114, FOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Peter Dahl, Swedish 1934–2019, *Who Is the King of the Inn?*, 1981, oil on canvas, 160 x 250 cm, Norrköpings Konstmuseum, gift from the Friends of the Art Museum 1984, NKM A 1114, PHOTO: MATS ARVIDSSON/NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM, © Peter Dahl/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 71



Ola Billgren, svensk 1940–2001, *Vigseln*, 1970, olja på duk, 97 x 110 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1970, GKM 1854, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Ola Billgren/Bildupphovsrätt 2021.

Ola Billgren, svensk 1940–2001, *The Wedding*, 1970, oil on canvas, 97 x 110 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1970, GKM 1854, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Ola Billgren/Bildupphovsrätt 2021.

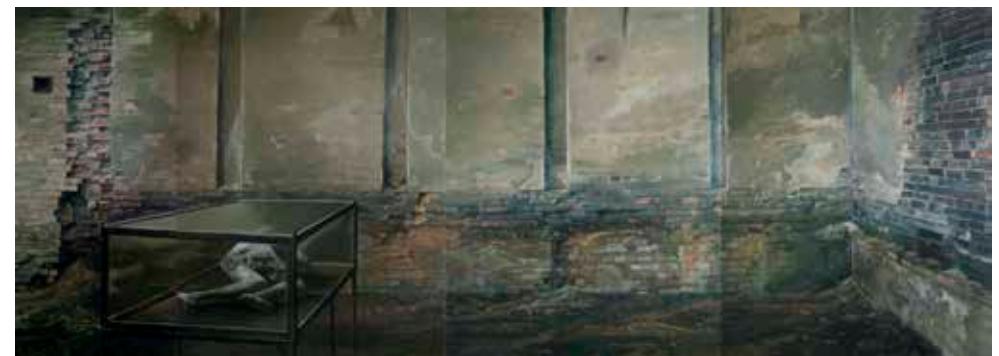
Fig. 72



Lena Cronqvist, svensk f. 1938, *Målaren och hennes modell*, 1984, olja på duk, 150,5 x 160 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1984, GKM 2101, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Lena Cronqvist/Bildupphovsrätt 2021.

Lena Cronqvist, Swedish b. 1938, *Målaren och hennes modell*, 1984, oil on canvas, 150.5 x 160 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1984, GKM 2101, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Lena Cronqvist/Bildupphovsrätt 2021.

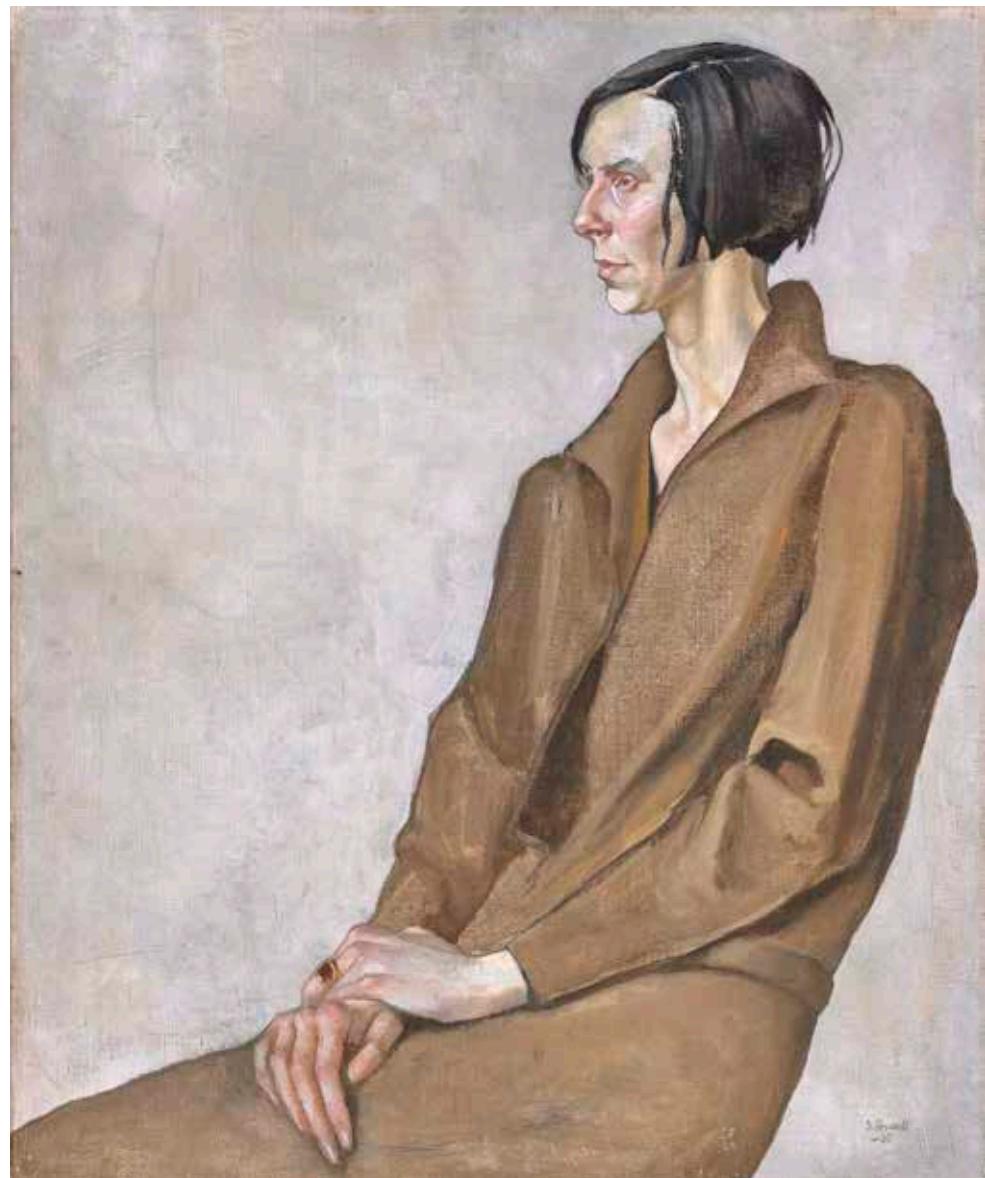
Fig. 73



Gerhard Nordström, svensk 1925–2019, *Muren*, ur *Pompeji-sviten*, 1976, olja på pannå, 158 x 438 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av konstnären 2009, GKM 2724 a–d, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Gerhard Nordström/Bildupphovsrätt 2021.

Gerhard Nordström, Swedish 1925–2019, *The Wall*, from the 'Pompeii Suite', 1976, oil on panel, 158 x 438 cm, Gothenburg Museum of Art, gift from the artist 2009, GKM 2724 a–d, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU, © Gerhard Nordström/Bildupphovsrätt 2021.

Fig. 74



Stina Forssell, svensk 1906–1970, *Porträtt*, 1930, olja på duk, 55,5 x 45,5 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 2019, GKM 2019-7, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Stina Forssell, Swedish 1906–70, *Portrait*, 1930, oil on canvas, 55.5 x 45.5 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 2019, GKM 2019-7, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Fig. 75



Alvar Jansson, svensk 1922–1991, *Självporträtt till häst*, 1981, olja på duk, 96 x 105 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1994, GKM 2348, FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

Alvar Jansson, Swedish 1922–1991, *Self Portrait on Horseback*, 1981, oil on canvas, 96 x 105 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1994, GKM 2348, PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

VID SIDAN AV MODERNISMEN

TRADITIONELLT FIGURATIVT MÅLERI I SVENSK KONSTHISTORISK
KANON ÖVER 1900-TALET: EXEMPLET PETER DAHL

Segrarna skriver historien. Men gårdagens segrare kan vara morgondagens förlorare. På detta sätt skrivs historien ständigt om med utgångspunkt i nuet.

I ett tidigare arbete undersökte jag hur föreställningar om universalism och modernitet knöts till den abstrakta konsten under decennierna efter andra världskriget.¹ Abstraktionen kom då att bli synonym med modernismen. Den abstrakta konsten erövrade ett tolkningsföreträde och kom att betraktas som den riktning som driver konstens utveckling inom avant-gardet.

Modernismens genombrott i början av 1900-talet fick långtgående återverkningar för konsthistorieskrivningen. Med detta genombrott kom inte bara modernismen att få status som det enda adekvata uttrycket för samtiden, historien tolkades också utifrån modernismens konstsyn. Det modernismen betonade – färgens och formens egenvärde – uppfattades som essentiella kvaliteter i konst från alla tider, konstens egentliga innehåll.

Vilken ställning har traditionellt figurativt måleri i detta sammanhang, ett måleri som inte i första hand strävar efter abstraktion eller radikal förnyelse, utan snarare efter att förvalta och utveckla den mimetiska måleritraditionen?

På många sätt står denna tradition i motsatsställning till modernismen – även om den senare växte ur den förra. Det var mot den-

ON THE SIDELINES OF MODERNISM

TRADITIONAL FIGURATIVE PAINTING IN THE SWEDISH ART HISTORICAL CANON
IN THE TWENTIETH CENTURY: THE EXAMPLE OF PETER DAHL

History is written by the victors. But yesterday's winners could end up being tomorrow's losers, as history is continually rewritten from the point of view of the present.

In a previous publication, I examined how notions of universalism and modernity were linked to abstract art in the decades after the Second World War.¹ Abstraction became synonymous with modernism. Abstract art secured an interpretative prerogative for itself and came to be regarded as the movement driving artistic development within the avant-garde.

The breakthrough of modernism in the early twentieth century had far-reaching repercussions for art history. With this breakthrough, not only did modernism come to be seen as the only appropriate expression of the present, but history also began to be interpreted in accordance with a modernist view of art. What modernism emphasized – the intrinsic value of colour and form – was perceived to be an essential quality in the art of all time, or the true content of art.

So what is the status of traditional figurative painting in this context, given that this type of painting is not primarily interested in abstraction or radical renewal, but rather in upholding and developing the mimetic painting tradition?

In many ways, this tradition stands in opposition to modernism – even though the latter grew out of the former. It was against this tradition, made manifest in academic art, that the modernists revolted. But when, early on, the modernists broke with academic conventions to create – as they saw it – a truer picture of reality in Realism and Impressionism,

na tradition, manifesterad i den akademiska konsten, som modernisterna revolerade. Men då modernisterna i ett tidigt skede bröt med akademiska konventioner för att skapa en, som de uppfattade den, mer sann bild av verkligheten i realismen och impressionismen, kom revolten, gränsöverskridandet och abstraktionen senare att bli självändamål och essentiella beståndsdelar i en ny berättelse.

Trots modernismens genombrott och tolkningsföreträde i konstlivet, fortsatte ett traditionellt figurativt måleri att skapas under hela 1900-talet, även i Sverige. Vilken plats har detta måleri i historieskrivningen om den svenska modernismen? Är det representerat i utställningar, museisamlingar och översiktsverk?

Jag är intresserad av frågan om kanon tillåts vara öppen åt olika håll, om den kan erkänna uttryck ur olika traditioner, eller om den ensidigt speglar rådande konstnärliga normer.

Dessa frågor diskuteras med utgångspunkt i Peter Dahls (1934–2019) konstnärskap och dess ställning i svensk konsthistorieskrivning med särskilt fokus på den museala kontexten. Genom sin unika position fungerar Dahl som ett belysande exempel. Hypotesen är att Peter Dahl synliggör en skiktning i konstlivet mellan tradition och avantgarde. I avslutningen argumenterar jag för att vidga historieskrivningen kring modernismen, men även vår egen tid, till att också inkludera uttryck utanför huvudfäran. Eftersom konsthistorien inte är statisk är det motiverat att idka viss försiktighet med att utesluta de delar av konsten som för tillfället inte förefaller relevanta. Omdömen är beroende av sammanhang och kanon kan komma att omvärderas.

BEGREPPSDISKUSSION

Texten behandlar figurativt måleri i en västerländsk mimetisk tradition. Jag undviker att benämna detta måleri ”realism”, då begreppet i hög grad är forbundet med en särskild riktning under 1800-talet som strävade efter att återge verkligheten så objektivt som möjligt.² Här avses något vidare men i ett avseende också mer specifikt än

revolt, boundary-breaking and abstraction subsequently became ends in themselves, and key components of a new narrative.

Despite the breakthrough of modernism and its interpretative prerogative in the art world, traditional figurative painting continued to be created throughout the twentieth century, including in Sweden. What place does this type of painting have in the history of Swedish modernism? Is it represented in exhibitions, museum collections and general reference works?

I am interested in exploring whether the canon is allowed to open up to different directions, whether it can admit expressions from different traditions, or whether it unilaterally reflects the prevailing artistic norms.

These issues are discussed from the vantage point of Peter Dahl's (1934–2019) work and its place in Swedish art history, with particular focus on the museum context. Given his unique position, Dahl serves as an illustrative example. The hypothesis is that Peter Dahl exposes a stratification in the art scene between tradition and the avant-garde. In the conclusions, I argue for a broadening of the historiography of modernism, but also of our own time, to include non-mainstream expressions. Since art history is not static, there is every reason to exercise some caution when excluding areas of art that do not currently appear relevant. Judgments depend on context and a canon may be reassessed.

DEFINING THE CONCEPT

The text deals with figurative painting in a Western mimetic tradition. I avoid calling this type of painting ‘realism’, since the concept is generally associated with a particular nineteenth century movement that sought to portray reality as objectively as possible.² Here we mean something broader but, in some respect, also more specific than what is usually associated with the term realism. Traditional figurative painting can be realistic to a greater or lesser degree. The concept of realism also includes neorealist or photorealistic painting that is based on or imitates photographs, thereby deviating from traditional figurative painting's starting points and methods. I prefer instead to talk about a striving for realism within a European figurative tradition.

vad som vanligen förknippas med termen realism. Ett traditionellt figurativt måleri kan vara mer eller mindre realistiskt. I begreppet realism inkluderas även ny- eller fotorealistiskt måleri som utgår ifrån eller imiterar fotografier och därmed avviker från det traditionella figurativa måleriets utgångspunkter och metoder. Jag väljer istället att tala om en realistisk strävan inom en europeisk figurativ tradition.

Även om realismen som rörelse föddes på 1800-talet, faller den tillbaka på en lång mimetisk tradition i västerlandet från antikens Grekland och Rom via renässansen till barocken, rokokon och romantiken. I denna europeiska måleritradition stod figuren, det berättande men också avbildningen och naturstudiet i centrum. Gemensamt för olika stilar inom denna tradition är en strävan efter att skapa illusion av verklighet, även om utgångspunkterna i andra avseenden kan vara väsensskilda. Denna strävan balanseras dock mot andra värden som kompositionens rytm, balans och dynamik, formverkan, koloristiska kvaliteter, idealisering, betoning av känsla med flera.

Med tiden etablerades ett förvisso rörligt men ändå tillräckligt stabilt konstnärligt ideal för att det skulle kunna föras vidare från en generation till nästa genom lärlingssystem och senare genom konstakademierna. Detta system upplöstes med upproret mot salongssystemet och konstakademierna i slutet av 1800-talet. Den traditionsorienterade konsten kom häданefter att bli en mer marginell företeelse utan institutionell uppbackning.

STARKA BERÄTTELSER

Filosofen Anita Silvers hävdar att det som avgör om ett konstverk inkluderas i kanon inte är egenskaper i konstverket utan huruvida det kan göras delaktigt i en berättelse.³ Starka berättelser borgar för en plats i kanon.

Vilka är då dessa starka berättelser? En mycket stark berättelse är den om det modernistiska avantgarDET som bryter ny mark och leder konstens utveckling. Konsthistorien uppfattas då som en utveckling längs en tidslinje där passerade stilar blivit obrukbara. Den konst

Although realism as a movement was born in the nineteenth century, it harks back to a long tradition of mimeticism in the West, from ancient Greece and Rome via the renaissance to the baroque, rococo and romanticism. At the heart of this European tradition of painting were the figure and the narrative, but also reproduction of the image and the study of nature. Common to the different styles within this tradition is a quest to create an illusion of reality, even though in other respects the starting points may be fundamentally different. However, this quest is balanced out against other values such as the rhythm, balance and dynamics of the composition, as well as form, colouring, idealization, emphasis on feeling, et cetera.

Over time, an artistic ideal came to be established that was flexible but also stable enough for it to be passed on from one generation to the next through the apprenticeship system and, later on, through the art academies. This system ended with the rebellion against the salon system and the art academies in the late nineteenth century. Traditional art was now becoming a more marginal phenomenon with no institutional backing.

GRAND NARRATIVE

The philosopher Anita Silvers argues that what determines whether a work of art can be included in the canon is not the characteristics of the artwork as such, but whether it can be part of a narrative.³ A grand narrative guarantees a place in the canon.

So what do we mean by grand narrative? One example of a powerful grand narrative is that of the modernist avant-garde breaking new ground and spearheading artistic development. Art history is then perceived as a development along a timeline in which earlier styles became unviable. Art that can be written into this development is considered more valuable than art that looks backwards or to the side.

Despite postmodernism's criticism of grand narrative, modernism's development narrative still has some potency on the art scene.⁴ Some artistic expressions are perceived to be at the forefront of development, while

som kan skrivas in i denna utveckling anses mer värdefull än den som blickar bakåt eller åt sidan.

Trots postmodernismens kritik av stora berättelser är modernismens utvecklingsberättelse fortsatt livskraftig i konstlivet.⁴ Vissa konstnärliga uttryck uppfattas ligga i utvecklingens framkant medan andra betraktas som ålderdomliga rester av ett tidigare skede. Denna historiesyn har allierats med marknadens krav på nya trender.

I sin konsekvens leder efterfrågan på nyheter till sensationslystnad och ompaketering av det välbekanta till något som kan uppfattas som nytt. Verklig förnyelse blir inte alltid synliggjord och är inte nödvändigtvis önskvärd. Gränsöverträdelse uppmuntras, men bara inom det modernistiska och postmodernistiska konstbegreppets markerade område. Någon verlig gränsöverträdelse är det således sällan frågan om. Den bredare publiken upprörs kanske, men konstinstitutionen har inga svårigheter att inkludera avantgardets senaste provokationer i sina samlingar.⁵

Utvecklingen inom avantgarden har lett fram till en expansion av eller flykt från det traditionella konstbegreppet. I det sammanhanget ter sig en traditionell figurativ realism anakronistisk, den uppfattas vara efter sin tid, och får därigenom svårt att inkluderas i kanon. I den berättelse som kanon manifesterar har traditionellt figurativt måleri ingen framträdande hjälteroll.

Men konstlivet är bredare än det modernistiska avantgarden. Det finns en bredare svensk konstkanon som manifesteras i exempelvis översiktsverk, men det är också tydligt att de ledande avantgarde-museernas bild av konsthistorien skiljer sig från den som förmedlas av andra institutioner. Det finns geografiska skillnader mellan storstad och landsort, liksom mellan institutioner av olika status.

Inom kultursociologin analyserades dessa skillnader av bland andra Pierre Bourdieu. I hans undersökningar av kulturella fält framträder en polaritet mellan det folkligt populära och kommersiellt framgångsrika kontra elitens avantgarde, där det förra har låg status, det senare hög. Ju mer populärt något är, desto mer suspekt blir det i avantgardekretsar och konstetablissemang.⁶ Denna spänning återfinns också i svenska konstliv och den synliggörs på ett illustrativt sätt i exemplet Peter Dahl.

others are regarded as archaic remnants of an earlier phase. This view of history has been aligned with the market's demands for new trends.

As a consequence, the demand for novelty leads to sensationalism and the repackaging of the familiar into something new. Genuine renewal does not always come to light and is not necessarily desirable. Boundary-breaking is encouraged, but only in the distinct field of modernist and postmodernist art. As a result, there is rarely any real breaking of boundaries. The wider public may be offended, but art institutions have no problem in including the avant-garde's latest provocations in their collections.⁵

The development of the avant-garde has led to an expansion or flight from the traditional concept of art. In this context, traditional figurative realism appears anachronistic; it seems to be behind the times and thus finds it difficult to be included in the canon. In the established narrative of the canon, traditional figurative painting does not play a leading role.

But the art world is more wide-ranging than the modernist avant-garde. There is a broader Swedish art canon that is expressed in, for example, general reference works, but it is also clear that the leading avant-garde museums' picture of art history differs from that expressed by other institutions. There are geographical differences between city and country areas, as well as between institutions of varying status.

These differences have been analysed by cultural sociologists such as Pierre Bourdieu. In his work on cultural fields, a polarity emerges between the generally popular and commercially successful versus the avant-garde of the elite, in which the former has low status, the latter high. The more popular something is, the more suspicious it becomes in avant-garde circles and in the eyes of the art establishment.⁶ This tension is also found in the Swedish art world and is exemplified in the work of Peter Dahl.

THE EXAMPLE OF PETER DAHL

It can be difficult to catch a glimpse of something that is excluded from the canon. What is not exhibited, collected by museums or written up in the literature is also harder to research at a later date.⁷ As a result, it may be easier to examine the canon's inclusion and exclusion mechanisms by

Vad som exkluderas ur kanon kan vara svårt att få syn på. Det som inte ställs ut, samlas av museerna och omskrivs i litteraturen är också svårare att forska om i efterhand.⁷ För att granska kanons mekanismer för inkludering och exkludering kan det därför vara lättare att utgå ifrån kanoniserade konstnärskap. Om man studerar några av de mest etablerade gestalterna i svensk konst och jämför dem med varandra framträder ett intressant mönster. Mycket etablerade konstnärer kan, trots sin relativt likvärdiga ställning i exempelvis översiktsverk, verka på olika arenor och tillskrivas olika betydelse och status.

Peter Dahl är en del av svensk konsthistorisk kanon och betecknas dessutom ofta med epitetet folkkär. Han är välkänd även i de bredare folklagren, även om stjärnan dalat något de senaste decennierna.

Peter Dahl är en klassisk figurativ målare i den stora traditionen. Med sina illustrationer till Carl-Michael Bellmans sångsvit *Fredmans epistlar* i början av 1980-talet nådde han sitt stora folkliga genombrott. Bilden av konstnären förändrades från revolutionär skandalkonstnär till borgerlig bohem. Stilen är målerisk med inspiration hämtad från Tizian, Rubens, Goya och Manet men också med moderna drag av abstraktion och expressionism.

Konkretisten Lennart Rodhe, som var Dahls professor på Konstakademien under studietiden 1958–1963, lärde ut en abstraherad formlära, vilande på klassisk grund med modellmåleriet som bärande stomme. I sitt konstnärskap förenade Dahl denna formlära med svulstig barock, impressionism och expressionism i ett berättande måleri med en bibehållen abstrakt funktion utan ett abstrakt utseende.⁸

Hur hanterades denne traditionalist av det svenska konstlivet? När Dahl debuterade 1965 hade det abstrakta måleriet redan förlorat sin dominerande ställning. Utvecklingen verkade ha nått vägs ände. Istället kom en våg av neodada, popkonst och nouveau réalisme – konst som på olika sätt återknöt till omvärlden, ofta via massmedier och fotografi men också genom ett utvidgat konstbegrepp med happenings och installationer.

Trots att han målade figurativt föreföll Peter Dahls konst apart och ålderdomlig i förhållande till dessa trender. Folke Edwards skriver i

FIG. 66–69

starting with canonized artists. If we study some of the most established figures in Swedish art and compare them to each other, an interesting pattern emerges. Despite their relatively equivalent position in, for example, general reference works, well-established artists can operate in different arenas and different degrees of importance and status can be attributed to them.

Peter Dahl is part of the Swedish art history canon and is also often described as a ‘people’s favourite’. He is also well known to the wider public, although his star has dimmed slightly in recent decades.

FIG. 66–69 Peter Dahl is a classic figurative painter in the great tradition. He achieved a major popular breakthrough with his illustrations for Carl-Michael Bellman’s *Fredman’s Epistles* song suite in the early 1980s, following which his revolutionary *artiste provocateur* image changed to that of bourgeois bohemian. His style is painterly, inspired by Titian, Rubens, Goya and Manet, but there are also modern elements of abstraction and expressionism.

The Concretist Lennart Rodhe, who was Dahl’s professor at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm during his studies from 1958 to 1963, trained his students in an abstract morphology, based on classicism but with life model painting as the loadbearing frame. In his work, Dahl combined this morphology with an overblown baroque, as well as impressionism and expressionism, to produce narrative painting that maintained an abstract function without appearing abstract.⁸

How was this traditionalist treated by the Swedish art scene? When Dahl made his debut in 1965, abstract painting had already lost its dominant position. The movement seemed to have reached the end of the road. In its place came a wave of neodada, pop art and nouveau réalisme – art which in various ways reconnected to the outside world, often via mass media and photography but also through an expanded conception of art, with happenings and installations.

Although he was a figurative painter, Peter Dahl’s art seemed alien and old-fashioned in relation to these trends. Folke Edwards writes in his book about the artist: ‘Art with a capital A was under attack from all sides. And Peter’s project to create paintings that would “astound the world” seemed destined for the scrapheap before it had even started.’⁹

In Sweden, the return to the figurative was embodied in neorealism. The prefix ‘neo-’ shows that it was a movement that claimed to be included in the historical process of modernism, despite the figurative element.

sin bok om konstnären: "Konsten med stort K attackerades från alla håll. Och Peters projekt att skapa målningar som skulle 'slå världen med häpnad' föreföll skrotfärdigt innan det ens påbörjats."⁹

I Sverige kom återvändandet till figurationen att förkroppsligas i nyrealismen. Prefixet "ny-" visar att det var en riktning som gjorde anspråk på att skrivas in i modernismens historiska förlopp, trots det figurativa. Det nya var att denna form av realism utgick från fotografier och massmediala bilder istället för att skildra verkligheten direkt. Den blev därigenom en form av metamåleri.

Dahl kunde hjälpligt klassas som samtida i detta sammanhang. Det gick an så länge hans bilder kretsade kring klasskonflikter – ett tema som låg i tiden. Och visst använde han ibland massmediala bilder som förlagor, men aldrig på ett mekaniskt sätt, alltid på fri hand, spontant och expressivt. Han fogade in dem i sin egen mytologi, sina mycket personliga berättande i bildserier.

Nyrealismen kom att sammanfalla med en vänsterpolitisk våg i konstlivet. Kraven på samhällskritik och engagemang för de förtryckta växte sig starkare. Många konstnärer valde att ställa sin konst i den politiska kampens tjänst. Peter Dahl sympatiserade med denna samhällskritik men hans måleri var inte endimensionellt agitatoriskt. Snarare bearbetade han med lekfull självironi sina dubbla känslor inför samtiden, familjen, plikterna och drömmen om ett annat samhälle i satiriska bildserier som *Vårat rum* (1969), *Drömmar i soffhörnet* (1970) och *Kalles dröm* (1971), målade i ett rasande tempo. Den figurativa realismen blev här ett medel för att utforska en inre värld av mardrömmar och fantasier, men också att konfrontera en social verklighet.¹⁰

Drömmar i soffhörnet innebar ett medialt genombrott, förvisso av plågsam art. Bildsviten visades på utställningen *Skräck* (1970–1971) på Konsthallen Göteborg. Efter en anmälan togs en av målningarna i serien, *Liberalismens genombrott i societen*, i polisbeslag i december 1970, då den ansetts sedlighetssårande och angrep kungahuset (prinsessan Sibylla visades med uppdragen klänning bredvid en man med blottat kön). Åtalet lades ner och tavlan lämnades tillbaka till konstnären den 28 april 1971.¹¹ Verket köptes in till Göteborgs konstmuseum 1987.

Händelsen bidrog till att befästa bilden av Peter Dahl som en bråkmakare och revolutionär. Den sidan fanns hos honom, men han var också en traditionalist som försvarade måleriet och modellteckningen i en tid av uppror mot alla traditioner. Detta blev märkbart

The new aspect was that this form of realism was based on photographs and media images rather than a direct depiction of reality. It thus became a form of metapainting.

In this context, Dahl could pass as contemporary, but this categorization could only apply as long as his pictures addressed class conflict – a theme that was very much of its time. And, of course, although he sometimes used media images as original models, he never did so in a mechanical way, but always with a free hand, spontaneously and expressively. He inserted them into his own mythology, his own very personal narrative in a series of pictures.

Neorealism coincided with a leftist political wave on the art scene. Demands for social criticism and commitment towards the oppressed became more urgent and many artists chose to use their art to serve the political struggle. Peter Dahl sympathized with this social criticism but his painting was not that of a one-dimensional political agitator. Rather, with playful self-irony he worked into it his mixed feelings for the present, the family, duty and the dream of a different kind of society, in satirical series such as *Our Room* (1969), *Dreams in the Sofa Corner* (1970) and *Kalle's Dream* (1971), painted at a furious pace. Here, figurative realism became a means to explore an inner world of nightmares and fantasies, but also to confront a social reality.¹⁰

Dreams in the Sofa Corner was a media breakthrough, albeit a painful one. The pictorial suite was shown at the *Horror* exhibition (1970–1971) at Göteborgs Konsthall (the Gothenburg Art Gallery). Following a complaint, one of the paintings in the series, *The Breakthrough of Liberalism in High Society*, was seized by the police in December 1970, as it was considered morally offensive and an attack on the royal household (the Swedish Princess Sibylla was shown holding her skirts up next to a man exposing his penis). The case was dropped and the painting was returned to the artist on 28 April 1971.¹¹ The work was purchased by the Gothenburg Museum of Art in 1987.

The event helped cement the image of Peter Dahl as a troublemaker and revolutionary. While that side of him did exist, he was also a traditionalist who defended painting and life drawing at a time of rebellion against all tradition. This became clear when Dahl was hired as a teacher at 'red' Valand (Valand School of Fine Art in Gothenburg), where his championing of the need to teach life drawing fell on deaf ears.¹²

FIG. 63

då Dahl 1971–1973 anlitades som lärare på ”det röda” Valand (det vill säga Konsthögskolan Valand i Göteborg), där han för döva öron underströk behovet av undervisning i modellteckning.¹²

Dahl hade redan tidigare blivit representerad på Moderna Museet med målningen *Galler* (1968), inköpt 1969. Denna representation utökades senare med flera målningar och skisser. Totalt har museet fyra målningar av konstnären tillkomna 1968, 1969, 1970 respektive 1979–1982. Ett av de förvärvade verken är den stora målningen *Dans i det blå* (1979–1982), vars mödosamma tillkomst dokumenterades i en film av Anders Hanser. Annars domineras material knutet till de tre bildsviterna kring 1970. Någon separatutställning på Moderna Museet blev det inte och under alla mina besök på Moderna Museet genom åren har jag aldrig sett något verk av Peter Dahl hänga framme, till skillnad från samtida kollegor som Ola Billgren, Marie-Louise Ekman, Öyvind Fahlström, John-E Franzén, Lena Svedberg och Barbro Östlihn, vars verk återkommande visas. Dock ska verk av Dahl ha varit inkluderade i den tillbakablickande utställningen *Motstånd. MoMA möter Moderna* (2001) om konstens sociala och politiska kraft.¹³

Istället har Dahl ställt ut på en rad andra institutioner. 1982 inleddes en utställningsturné arrangerad av Galleri Händer med start på Konstnärshuset i Stockholm. Den visades bland annat på Konsthallen Göteborg 1983.

1984 visades litografisvitens till Carl-Michael Bellmans *Fredmans epistlar* tillsammans med monumentalmålningar på samma tema med början på Prins Eugens Waldemarsudde och därefter runt om i Sverige och utomlands. Två år senare arrangerades en ny utställningsturné som besökte Waldemarsudde, Lunds konsthall, konstmuseerna i Norrköping, Sundsvall, Kalmar med flera. 1994–1995 genomfördes ytterligare en vandringsutställning som bland annat visades på Konstnärshuset och Göteborgs Konsthall.

En stor retrospektiv utställning anordnades på Waldemarsudde och Kalmar konstmuseum 1999, en annan på Zornmuseet i Mora 2011–2012 och den senaste på Sven-Harrys Konstmuseum i Stockholm 2018.

Förutom Moderna Museet är Dahl företrädd i Göteborgs konstmuseums samling med två målningar, *Patienten* (1968) och *Liberalismens genombrott i societen* (1970) samt 85 grafiska blad, däribland sviten *Fredmans epistlar*. Han är även representerad på Bonnierska Porträtttsam-

FIG. 64

FIG. 65

FIG. 71

Dahl had previously been represented at Moderna Museet with the painting *Grid* (1968), purchased in 1969. This representation was subsequently extended with the addition of several paintings and sketches. In total, the museum has four of the artist's paintings, created in 1968, 1969, 1970 and 1979–1982 respectively. One of the works is the large

painting *Dance in Blue* (1979–1982), whose painstaking creation was documented in a film by Anders Hanser. Otherwise, the focus is on work linked to the three pictorial suites from around 1970. He has never had a solo exhibition at Moderna Museet and during all my visits there over the years I have never seen any work by Peter Dahl on display, unlike his contemporaries such as Ola Billgren, Marie-Louise Ekman, Öyvind Fahlström, John-E Franzén, Lena Svedberg and Barbro Östlihn, whose works are displayed repeatedly. However, works by Dahl seem to have been included in the retrospective exhibition *The Path of Resistance – MoMA meets Moderna 1960–2000* (2001) on the social and political power of art.¹³

On the other hand, Dahl's work has been exhibited in a number of other institutions. In 1982, a touring exhibition organized by Galleri Händer started out at Konstnärshuset (Swedish Artists' Association) in Stockholm. It was also shown at Göteborgs Konsthall in 1983.

In 1984, the lithograph suite to Carl-Michael Bellman's *Fredman's Epistles* was shown together with some monumental paintings on the same theme in a touring exhibition launched at Prince Eugen's Waldemarsudde and which then travelled around Sweden and abroad. Two years later, another touring exhibition was shown at Waldemarsudde, Lund Art Gallery and art museums in Norrköping, Sundsvall and Kalmar, amongst others. From 1994 to 1995, a further touring exhibition also took in Konstnärshuset and Göteborgs Konsthall.

A major retrospective was held at Waldemarsudde and Kalmar konstmuseum in 1999, another at the Zorn Museum in Mora 2011–2012 and the most recent at Sven-Harry's Art Museum in Stockholm in 2018.

In addition to Moderna Museet, there are two of Dahl's paintings in the Gothenburg Museum of Art's collection: *The Patient* (1968) and *The Breakthrough of Liberalism in High Society* (1970) as well as 85 prints including the *Fredman's Epistles* suite. His work is also included in the Bonnier Portrait Collection (Nedre Manilla, Stockholm), County Museum of Gävleborg, Malmö Art Museum, Nationalmuseum/National Portrait Gallery, Gripsholm, Norrköpings Konstmuseum (*Who is the King of the Tavern?*, 1981), Skissernas Museum (Museum of Artistic Process and Public Art) in Lund

lingen, Manilla, Länsmuseet Gävleborg, Malmö Konstmuseum, Nationalmuseum/Statens porträtsamlingar Gripsholm, Norrköpings Konstmuseum (*Vem är krogens konung?* 1981), Skissernas Museum i Lund och Västerbottens museum, Umeå (*Kalles dröm* 1971). Bland offentliga arbeten märks en gobeläng för Riksdagshuset samt målningar i Malmö musikhögskola och Handelshögskolan i Stockholm.

Peter Dahl är alltså rikligt representerad och utställd. Dessutom rönte hans svit med självbiografiska böcker positiv uppmärksamhet. Ändå får man intrycket av att hans plats i modernismen och postmodernismen är osäker. Pontus Kyander gör sig, i inledningen till en recension, till tolk för en utbredd uppfattning om konstnären:

Nog reser han i egen klass alltid, Peter Dahl. Förmodligen är han landets folkkäraste målare. Sånt brukar väcka ont blod. Är han inte inskickande och småborgerlig, en fäsör utan riktigt innehåll i det han gör? Så mycket briljans, döljer inte den en gapande tomhet?¹⁴

Kyander landar i ett positivt omdöme om utställningen. Hans inledande frågor exemplifierar likvälen återkommande misstänksamhet riktad mot Dahl.

Man kan även notera Dahls frånvaro i Olle Granaths bok om svensk konst efter 1945.¹⁵ Dahl är förvisso med i flertalet andra översiktsverk men behandlas ändå med viss reservation i konstlivet, särskilt i den del som positionerar sig som avantgardistisk, konceptuell, politisk progressiv, samtida och internationell.

Folke Edwards skriver i sin bok om svensk konst under 1900-talet att Dahl inte varit riktigt accepterad av etablissemansen, aldrig förärvats en retrospektiv på Moderna Museet och aldrig fått representera Sverige utomlands, trots sin unika begåvning. En tänkbar förklaring är att han inte passar in i konstetablissemangets norm om hur den samtida konsten bör se ut. "Med den framgångsrika Bellmanserien på 80-talet får han sitt stora publika genombrott samtidigt som det innebär hans definitiva sorti ur samtidsavantgardet", fortsätter Edwards.¹⁶ I en annan text konstaterar samme författare: "Peter Dahl, konstnär och författare, tillhör inte samtidskonsten. Han är otidsenlig, född sådan – och bliven ett otidsenligt monument. [...] Men han står sedan decennier utanför samtidsavantgardets fokus."¹⁷

Dahls alltmer problematiska position i samtiden kom även till uttryck i den debatt som han förde med konstkritikern Lars O Ericsson

FIG. 70

and Västerbottens Museum, Umeå (*Kalle's Dream*, 1971). Public works include a tapestry for the Parliament House in Stockholm as well as paintings in Malmö Academy of Music and the Stockholm School of Economics.

Peter Dahl is thus amply represented and exhibited. In addition, his suite of autobiographical books was given a positive reception. Even so, the impression is that his place in modernism and postmodernism remains uncertain. In the introduction to a review, Pontus Kyander voices a widespread perception of the artist:

He's always in a class of his own, Peter Dahl. He's probably the country's most popular painter. That kind of thing usually arouses bad blood. Isn't he a *petit bourgeois* who plays to the gallery? A productive hack but with no real content in what he does? All that brilliance – might it hide a gaping void?¹⁴

But Kyander ends with a positive assessment of the exhibition. Still, his introductory questions can be taken as a reflection of the recurring suspicion to which Dahl was subjected.

Dahl's absence is also noteworthy in Olle Granath's book on Swedish art since 1945.¹⁵ And although he is included in most other reference works, he is still treated with some reservation on the art scene, especially that part of the scene that sees itself as avant-garde, conceptual, politically progressive, contemporary and international.

Folke Edwards writes in his book on twentieth century Swedish art that Dahl was never properly accepted by the establishment, never given a retrospective at Moderna Museet and was never asked to represent Sweden abroad, despite his unique talent. One possible explanation is that he does not fit in with the art establishment's idea of what contemporary art should look like. 'With the successful Bellman series in the 1980s comes his big public breakthrough, as well as his definitive exit from the contemporary avant-garde', Edwards continues.¹⁶ In another text, the same author remarks that 'Peter Dahl, the artist and writer, does not belong to the contemporary art world. He is unfashionable, born that way – and has become an anachronistic monument. [...] But he has been outside the orbit of the contemporary avant-garde for decades.'¹⁷

Dahl's increasingly problematic contemporary status also emerged in his debate with the art critic Lars O Ericsson from 1988 to 1989. Dahl took the view that Ericsson's pronouncement that painting was dead, in a positive review of Ola Billgren's exhibition in Stockholm, should not

1988–1989. Dahl ansåg att Ericssons dödförklarande av måleriet, i en positiv recension av Ola Billgrens utställning i Stockholm, inte borde förbigås obemärkt.¹⁸ Ericsson svarade med att kalla Dahl för en brumbjörn som legat i ide och inte hade koll på vad som rörde sig i samtiden.¹⁹ Peter Dahl skriver i sin tur:

Lars O Ericssons resonemang innehåller inget nytt, bara ultrareaktionärt svammel. Institutionernas ramar överskrider inte med krystade ansträngningar och 'operationer'. De kan bara överskridas av relativt oskuldsfulla konstnärer som till sin egen förskräckelse upptäcker att de trampat på något som är tabu.²⁰

Dahl ifrågasätter framställningen av postmodernismen som något nytt, en underifrån verkande rörelse som bryter med den etablerade ordningen. Den utgörs istället av trender uppbackade av de största museerna, hävdar han. Dessutom kan dessa gränsöverskridande operationer lätt härledas tillbaka till en fas av modernismen samtidig med ryska revolutionen. Att ett antal konstnärer då övergav måleriet har tagits till intäkt för att upprepade gånger proklamera måleriets död och samtidigt sälja in avantgardistiska experiment som något helt nytt, konstaterar Dahl.

Medan en konstnär som Ola Billgren, genom sin teoretiska profilering och mer distanserade, fotobaserade estetik, kunde accepteras som postmodern, var Dahl mer problematisk. Billgren förärades 1991 en stor retrospektiv utställning på Rooseum i Malmö och Moderna Museet i Stockholm och har dessutom representerat Sverige på Venedigbiennalen 1971 och 1980. Dahl var hänvisad till mer traditionella institutioner som Prins Eugens Waldemarsudde, Sven-Harrys Konstmuseum eller museer i landsorten.²¹ Dahls position liknar i detta avseende mer andra figurativa målare som Lena Cronqvist, Gerhard Nordström eller Lars Lerin, vilka i första hand visats utanför Stockholm, och i den mån de visats i Stockholm på Liljevalchs konsthall eller Prins Eugens Waldemarsudde snarare än Moderna Museet. Målare förknippade med postmodernismens mer teoretiska orientering, som Karin Mamma Andersson, Cecilia Edefalk, Ann Edholm, Jan Håfström eller Håkan Rehnberg, har däremot ställt ut på Moderna Museet eller representerat Sverige utomlands.

Postmodernismen innebar visserligen att alla uttryck blev tillåtna, även traditionellt måleri, men bara om det presenterades med ett

be ignorerad.¹⁸ Ericsson responded by calling Dahl a grouchy old bear who had gone into hibernation and did not know what was going on in the present.¹⁹ Peter Dahl writes in return:

Lars O Ericsson's line of reasoning contains nothing new; merely ultra-reactionary drivel. Institutional frameworks cannot be transcended by means of contrived efforts and 'operations'. They can only be transcended by relatively innocent artists who, to their own consternation, discover that they have stepped on something that is taboo.²⁰

Dahl questions the presentation of postmodernism as something new, a bottom-up movement that breaks with the established order. Instead, he sees it as a trend backed by the major museums. Furthermore, these cross-border operations could easily be traced back to a phase of modernism that coincides with the Russian Revolution. As Dahl notes, the fact that a number of artists then abandoned painting was exploited to claim repeatedly that painting was dead and to sell avant-garde experiments as something completely new.

While an artist such as Ola Billgren, with his theoretical profiling and more distanced, photo-based aesthetics, could be accepted as postmodern, Dahl was more problematic. In 1991, Billgren was honoured with a major retrospective at Rooseum in Malmö and Moderna Museet in Stockholm and also represented Sweden at the Venice Biennale in 1971 and 1980. Dahl was referred to more traditional institutions such as Waldemarsudde, Sven-Harry's Art Museum or museums in the provinces.²¹ In this respect, Dahl's position is more similar to that of other figurative painters such as Lena Cronqvist, Gerhard Nordström or Lars Lerin, who have mainly been shown outside Stockholm, and when they have been shown in Stockholm it has been at Liljevalch's Art Gallery or Prince Eugen's Waldemarsudde rather than at Moderna Museet. Painters associated with the more theoretical side of postmodernism, such as Karin Mamma Andersson, Ann Edholm, Jan Håfström or Håkan Rehnberg, have exhibited at Moderna Museet or represented Sweden abroad.

Postmodernism, of course, was meant to embrace all types of artistic expression – including traditional painting – but only if presented as part of a conceptual framework and distance-creating approach. It was probably Dahl's open, direct approach in the great tradition that made him hopelessly *passé* in the postmodernism of the 1980s and 1990s, when the focus was on irony, distance and deconstruction in new media.

konceptuellt ramverk och distansskapande grepp. Det var nog just Dahls öppna, direkta arbetssätt i den stora traditionen som gjorde honom hopplöst passé i postmodernismens 1980- och 1990-tal då ironi, distans och dekonstruktion i nya medier stod i fokus.

Dahl arbetade figurativt, men inte så mycket med citat, referenser och fotografiska förlagor. Snarare försökte han med modellmåleriet som grund måla sig fram till en större frihet. Ofta lät han bilden växa fram ur det han såg i slumpvis upplagd färg. Dahl skriver om det i hans ögon olyckliga avsteget från modellstudietraditionen som skedde under sextioalet: ”Systematiska modellstudier utgör själva grunden för den yrkesmässiga förståelsen av hela den västerländska konsthistoriens bildbyggande. Utan denna grund blir eleverna osjälvständiga och helt beroende av modets tillfälliga växlingar.”²² Citatet ger uttryck för en vilja att bevara traditionen och hantverkskunskapen. Trenden inom den internationella samtidskonsten rörde sig tvärtom bort från denna tradition.

Jämförelsen med Ola Billgren visar att två konstnärer kan ha en grundmurad position i kanon och likväld ha tillgång till skilda plattformar. På Moderna Museet gör sig traditionellt måleri inte besvär. På Waldemarsudde har det däremot visats upprepade gånger.

MUSEER OCH PRESTIGE

Institutioner profilerar sig genom att visa olika typer av uttryck. Bredare och mer traditionellt inriktade institutioner gör andra urval än de institutioner som profilerar sig som avantgardets spjutspets. Den här typen av positioneringar tycks vara särskilt viktiga för högstatusinstitutioner som Moderna Museet, trots att man kunde förvänta sig att detta statliga museum i sin roll som myndighet skulle representera hela bredden av det samtida konstsverige. I landsorten är bredden ofta större, men inte alltid.

Moderna Museet har i kraft av sitt nationella uppdrag som ansvarsmuseum, sina överlägsna ekonomiska resurser och sin historia en tongivande roll för kanonformationer. Museet får också mer

Dahl worked figuratively, but without significant recourse to quotes, references and photographic models. Instead, he attempted to use life painting as the basis on which to paint his way towards greater freedom. Often, he would let the image emerge from whatever he saw in randomly applied paint. Dahl writes about what he considered to be the unfortunate departure from the tradition of studying life drawing that took place in the Sixties: ‘Systematic life drawing studies form the very basis of the professional understanding of composition in the whole of Western art history. Without this grounding, students become derivative and completely dependent on temporary changes in fashion.’²² The quote expresses a desire to preserve tradition and craftsmanship, whereas the trend in international contemporary art was to move away from that tradition.

The comparison with Ola Billgren shows that two artists can be firmly rooted in the canon yet still have access to different platforms. Moderna Museet does not concern itself too much with traditional painting. At Waldemarsudde, however, it has been shown repeatedly.

MUSEUMS AND PRESTIGE

Institutions raise their profile by showing different types of artistic expression. Those that have a more wide-ranging, traditionally oriented approach make different choices compared to institutions that position themselves as conceptual. This type of positioning seems to be particularly important for high-status institutions such as Moderna Museet, even though one might expect this state-owned museum, given its role as an authority, to reflect the full gamut of contemporary Swedish art. In the provinces, the range is often wider, but not always.

Moderna Museet plays, by virtue of its national mission as a ‘museum with responsibilities’ (*ansvarsmuseum*), its superior financial resources and its history, a key role in shaping the canon. The museum also gets more media attention than other institutions. Consequently, Moderna Museet shapes the norm that others must abide by. But since the museum has clearly established its profile mainly by showing art expressions that are in line with international trends that it deems to be relevant to our time,

medial uppmärksamhet än andra institutioner. På detta sätt bildar Moderna Museet en norm som andra måste förhålla sig till. Men då museet tydligt profilerat sig genom att främst visa konstuttryck som ligger i linje med internationella trender, vilka för Moderna Museet förefaller relevanta för samtiden, lämnar det samtidigt fältet fritt för andra institutioner att göra ett annat urval. På detta sätt kan konstnärer ingå i en svensk kanon utan att ha någon framträdande plats på Moderna Museet. Museet förefaller dessutom har prioriterat det internationella framför det nationella. Därför spelar andra institutioner en viktig roll för etableringen av en svensk kanon som inte nödvändigtvis baseras på internationell framgång.

Om Moderna Museet trots allt visat måleri av traditionellt snitt så har det handlat om äldre, sedan länge kanoniserade konstnärer (Karl Isakson 2004, Evert Lundquist 2010). Fokus ligger istället på en mer distanserad konst med konceptuell inriktning som deltar i modernismens och postmodernismens rörelse mot upplösning av det traditionella konstbegreppet. Museets identitet ligger i hög grad i sextioalets neo-avantgarde. När Moderna Museet visat samtida måleri har det som regel varit konstnärer förknippade med abstraktionen, avantgardet, konceptkonsten eller postmodernismen. Peter Dahl kvalar inte in i denna definition av samtidskonst eller samtidsrelevans. Att de postmoderna teorierna tappat i aktualitet förefaller inte ha stärkt Dahls position. En utställning på Moderna Museet ter sig fortsatt avlägsen.

Ett begrepp som kan förklara dessa statushierarkier är prestige. Konstvärlden opererar nämligen i hög grad utifrån prestige. Exklusivitet är nödvändig för att upprätthålla prestige och det som är lättillgängligt och populärt innebär ett problem för den kulturella eliten, ett hot mot dess prestige. Detta är något som Timothy van Laar och Leonard Diepeveen undersökt i boken *Artworld Prestige. Arguing Cultural Value* (2013).²³ När konstvärlden talar varmt om publikdeltagande, inkludering och mätkritik är det på villkoret att detta inte inkräktar på exklusiviteten.

Med utgångspunkt i olika fallstudier beskriver van Laar och Diepeveen hur konstvärlden bygger prestige eller raserar densamma. Ett exempel är den nonfigurative färgfältsmålaren Jules Olitski, som på 1960-talet fick en kometkarriär. Hans status byggde nästan uteslutande på kritikern Clement Greenbergs stöd. När Greenberg och hans modernistiska konstsyn attackerades följde därför Olitski med i fallet.²⁴

it has left the way open for other institutions to make a different choice. This means that Swedish artists can be part of a Swedish canon without occupying a prominent position at Moderna Museet. Moreover, the museum appears to have prioritized the international over the national, with the result that other institutions play an important role in establishing a Swedish canon that is not necessarily based on any international success.

Although Moderna Museet has nevertheless exhibited traditional types of painting, it has tended to be works by older, long-canonicalized artists (Karl Isakson 2004, Evert Lundquist 2010), whereas the focus has been on a more distanced, conceptually-oriented art that is part of the modernist and postmodernist movement towards the dissolution of the traditional concept of art. The museum's identity is strongly associated with the avantgarde of the Sixties. When Moderna Museet has shown contemporary painting, it has generally been by artists associated with abstraction, the avant-garde, conceptual art or postmodernism. Peter Dahl does not qualify for this definition of contemporary art or contemporary relevance. The fact that postmodern theories have lost some ground does not appear to have strengthened Dahl's position, and an exhibition of his work at Moderna Museet continues to appear to be some way off.

One of the reasons for these status hierarchies is prestige. Indeed, the art world operates largely on the basis of prestige, and exclusivity is required in order to maintain it; anything that is easily accessible and popular poses a problem for the cultural elite, which sees it as a threat to its own prestige. This is something that Timothy Van Laar and Leonard Diepeveen investigated in their book *Artworld Prestige: Arguing Cultural Value* (2013).²³ When the art world sympathetically talks about audience participation, inclusion and criticism of power, these issues must not be allowed to encroach upon this exclusivity.

Using various case studies, Van Laar and Diepeveen describe how the art world builds prestige or destroys it. One of the examples they give is the nonfigurative colour field painter Jules Olitski, whose career enjoyed a meteoric rise in the 1960s. His status was underpinned almost exclusively by the support of the critic Clement Greenberg. When Greenberg and his modernist vision of art came under attack, Olitski fell from grace accordingly.²⁴

With postmodernism, irony became a strategy to preserve exclusivity and prestige. Only those who are part of the discourse can understand

Med postmodernismen blev ironi en strategi för att upprätthålla exklusivitet och prestige. Endast de som är insatta i diskursen förstår meningens med verk som till det yttre kan framstå som banalt enkla eller obegripliga. Autenticitet förknippas numera med amatörism medan ironi signalerar medvetenhet. Van Laar och Diepeveen skriver:

In the artworld, the meta-position is always the prestigious position. Irony, as a specific form of meta-reflection, is the ultimate prestige assertion of the art professional – it's always the trump card. [...] Opposing a meta-reflective position will always be understood as an attempt to regain sincerity, authenticity, simplicity, all of which are understood as the trappings of amateurism.²⁵

För att kunna erövra och upprätthålla prestige i konstvärlden krävs en metareflekterande distans som signalerar professionalism och där till kritisk och teoretisk uppbackning, där konstnärskap lyfts fram som betydelsefulla utifrån ett visst narrativ, men samtidigt kan avskärma sig från det alltför folliga och populära.

Moderna Museet gör anspråk på att vara en spelare i den internationella konstvärlden. Detta medför att det lokala och nationella, liksom allt som kan förbindas med amatörism, relativiseras i betydelsen läses utifrån en internationell blick. Samtidigt har konstvärlden makt att utnämna föremål av amatörer och outsiders till konst, men då sker detta, som van Laar och Diepeveen visar, utifrån en tydlig makthierarki där konstvärlden vet något som konstnären inte vet.²⁶ Konstvärldens medvetna betraktare väljer ut och ramar in omedvetna outsiderkonstnärers alster till konst. Men därigenom visar konstvärlden samtidigt sin egen makt.

Konstvärlden tillhandahåller en diskurs och det är diskursen som gör artefakter till konst. Institutionen behåller sin makt att tillskriva objekt mening som konst. Ett av de tydligaste exemplen på detta under senare tid är Moderna Museets internationella lansering av Hilma af Klint som en abstrakt pionjär, där de verk som lanseras ursprungligen inte var avsedda som konst, utan som nedteckningar av andlig diktamen under seanser.

Skulle Moderna Museet på samma sätt kunna lansera Peter Dahl internationellt? Det är inte troligt. Dahl är inte tillräckligt medveten, det vill säga ironisk och teoretisk, för att ge museet prestige, men inte

the meaning of works that, outwardly, might appear trivially simple or incomprehensible. Authenticity is now associated with amateurism, whereas irony signals consciousness. Van Laar and Diepeveen write:

In the artworld, the meta-position is always the prestigious position. Irony, as a specific form of meta-reflection, is the ultimate prestige assertion of the art professional – it's always the trump card. [...] Opposing a meta-reflective position will always be understood as an attempt to regain sincerity, authenticity, simplicity, all of which are understood as the trappings of amateurism.²⁵

Meta-reflective distance that signals professionalism, and in addition critical and theoretical backing, is essential to achieving and maintaining prestige in the art world, where artists are highlighted as an important part of a certain narrative but can also shield themselves from anything that is overly popular with the public.

Moderna Museet claims to be a player on the international art scene. This means that the local and the national, as well as anything that can be linked to amateurism, is relativized and its importance assessed from an international perspective. At the same time, the art world has the power to raise items produced by amateurs and outsiders to the ranks of art, but – as Van Laar and Diepeveen show – when this does happen it is subject to a clear hierarchy of power in which the art world knows something that the artist does not.²⁶ The art world's conscious viewers select and bring the artefacts of unself-conscious outsider artists within the framework of art. But in doing so, the art world also reveals its own power.

The art world provides this discourse and it is the discourse itself that turns artefacts into art. The institution retains its authority to assign artistic meaning to the object. One of the clearest examples of this in recent times is Moderna Museet's international launch of Hilma af Klint as an abstract pioneer. The works shown were not originally intended as art, but as a record of 'spiritual dictation' received during séances.

Could Moderna Museet similarly launch Peter Dahl internationally? This seems unlikely. Dahl is not sufficiently conscious – that is to say, ironic and theoretical enough – to bring the museum prestige, but also not unself-conscious enough to enable the museum to demonstrate its authority to select, elevate and contextualize the peripheral, as in the case of af Klint. In the eyes of the contemporary art world, Dahl is an amateur, despite his training and status.

heller tillräckligt omedveten för att låta museet demonstrera sin makt att välja ut, upphöja och kontextualisera det perifera, som i fallet af Klint. I samtidskonstens ögon är Dahl en amatör, trots sin utbildning och ställning.

Denna vilja att upprätthålla internationell status och prestige har alltid varit mer framträdande på Moderna Museet än hos andra svenska konstmuseer, vilka inte har samma förutsättningar och resurser att delta i den internationella konkurrensen. I den nya hängningen 2019 är det tydligare än någonsin hur museet följer internationella trender och diskussioner, snarare än är lojala med en etablerad svensk konsthistorisk kanon. Dessa trender och diskussioner handlar idag om konstlivets globalisering, distans och konceptualism, politisk aktivism, feminism, hbtq-rättigheter och att ge plats åt minoriteter.

Mycket av det som uppfattats som klassiker i svensk (och även internationell) konsthistoria har nu fått maka på sig för nya prioriteringar. Fler kvinnliga konstnärer, fler så kallade ”icke-vita” och utom-europeiska konstnärer samt mer av konstnärliga praktiker utanför den tidigare mittfåran, visas nu jämfört med tidigare. Så breder Siri Derkert (23 verk) och Hilma af Klint (15 verk) ut sig medan inga verk av vare sig Ola Billgren eller Peter Dahl visas. Båda dessa konstnärer har märkbart sjunkit i status, då de inte passar in i den samtida internationella agendan, medan tidigare förbisedda konstnärer som textilkonstnären och datorkonstpionären Charlotte Johannesson (4 verk) och den samiska textilkonstnären Britta Marakatt-Labba (1 verk) har stärkt sin ställning.

Den gamla berättelsen om svensk konst, med givna klassiker, ersätts av en framställning som i högre grad fogar in svenska verk i en global konsthistoria, där det konceptuella och politiska står i fokus snarare än konsthistoriska stilriktnings. De verk och konstnärskap som kan komma ifråga är förstås de som passar in i den nu gällande internationella diskursen: metarefleterande, konceptuella, politiska, skapade av kvinnor och marginaliserade grupper samt outsiderkonst. Dokumentärfotografi, politiska affischer, textilkonst och andra uttryck, som inte nödvändigtvis skapades för ett konstsammanhang, lyfts in i kanon medan en konstnär som Dahl ter sig förlegad och irrelevant.

Därmed tillfredsställer museet krav både utifrån och inifrån på en mer inkluderande berättelse vad gäller representation, medier och

This desire to maintain international status and prestige has always been more prominent at Moderna Museet than in other Swedish art museums, which do not enjoy the same treatment or have the resources to compete internationally. Its new 2019 hanging, however, shows more clearly than ever how the museum follows international trends and discussions, rather than being loyal to an established Swedish art history canon. These trends and discussions currently focus on the globalization of the art world, distance and conceptualism, political activism, feminism, LGBTQ rights and making room for minorities.

Much of what has been regarded as the classics in Swedish (and also international) art history has now had to make way for new priorities. More female artists, more non-white and non-European artists and more artistic practices from outside what used to be the mainstream are now shown. This means that Siri Derkert (23 works) and Hilma af Klint (15 works) can extend their reach, whereas no works by either Ola Billgren or Peter Dahl are shown. The status of both these artists has declined considerably as they do not fit in with the contemporary international agenda, while previously overlooked artists such as the textile artist and computer art pioneer Charlotte Johannesson (4 works) and the Sami textile artist Britta Marakatt-Labba (1 work) have strengthened their position.

The old narrative of Swedish art with its established classics is being replaced by a type of representation that increasingly inserts Swedish works into a global approach to art history, in which the focus is on the conceptual and the political rather than on art-historical stylistic movements. The works and artists that may be considered for inclusion are, of course, those that fit into the current international discourse: meta-reflexive, conceptual, political, created by women and minorities, and outsider art. Documentary photography, political posters, textile art and other expressions that were not necessarily created for an artistic context are raised into the canon, while an artist like Dahl appears outdated and irrelevant.

In this way, museums satisfy calls both from without and within for a more inclusive narrative in terms of representation and theme. At the same time, of course, they are becoming exclusive in their treatment of other artists and traditions, since the very aim for the establishment of the canon is to be exclusive. Reshaping the canon requires something to be thrown overboard. This happens undramatically, as part of a natural process; if art is not displayed and written about, it sinks imperceptibly into oblivion.

tematik. Samtidigt blir den förstås exkluderande i relation till andra konstnärskap och traditioner, eftersom det är kanonformeringens syfte att vara just exkluderande. Att omforma kanon kräver att något kastas överbord. Detta sker i en naturlig process utan dramatik; om konst inte visas och omskrivs sjunker den omärkligt in i glömska.

MODERNA GENOMBrott – EN STYRANDE BERÄTTELSE

Från att ha behandlat Peter Dahl och Moderna Museet som exempel, vill jag här vidga diskussionen till det traditionella figurativa måleriets plats i de berättelser som styr kanonformationer i stort.

Medan kanoniserade modernister är föremål för ständigt nya utställningar och böcker, faller många andra konstnärer i glömska, trots kvaliteten på deras arbete och trots att vissa av dem under sin livstid hade en grundmurad ställning i konstlivet. Det gäller inte minst figurativa målare som Karl Andersson, Stina Forsell, Axel Fridell, Greta Gerell, Kalle Hedberg, Bengt Hillgrund, Alvar Jansson, Torsten Jovinge, Akke Kumlien, Sixten Lundbohm, Sten Teodorsson, Ellen Trotzig, Gunnar Zilo, Hugo Zuhr och Olof Ågren, för att nu bara nämna några som av olika skäl befinner sig i utkanten av modernismen som den förstås idag.

Om man skulle lyfta in dem mer i centrum av kanon, istället för den periferi där de nu återfinns, skulle bilden av svensk konsthistoria också förändras.²⁷ Den avantgardistiska berättelsen om att ligga i framkant av eller före samtiden skulle bli mindre relevant. Beroendet av utländska förebilder från centrum skulle framstå som besvärande om konstverken tolkas utifrån deras egna meriter. Vidare skulle den samtida konsten också kunna uppfattas stå i en dialogisk relation till traditionen, där kronologin delvis bryts upp, där det moderna inte alltid ersätter, överskrider eller bryter med det traditionella, utan där samtida uttryck kan kommunicera mer jämbördigt med äldre.

Genom den feministiska konstvetenskapens fokus på kvinnliga konstnärer har inte bara kvinnliga modernister, utan också mer traditionella figurativa konstnärer fått en uppvärdning, som exem-

Having used Peter Dahl and Moderna Museet as examples, I would now like to move on to the role of traditional figurative painting in the narratives responsible for shaping the canon more generally.

While canonized modernists continue to be the subject of new exhibitions and books, many other artists have fallen into obscurity, despite the quality of their work and the fact that some of them were established members of the art scene during their lifetime. This applies in particular to figurative painters such as Karl Andersson, Stina Forsell, Axel Fridell, Greta Gerell, Kalle Hedberg, Bengt Hillgrund, Alvar Jansson, Torsten Jovinge, Akke Kumlien, Sixten Lundbohm, Sten Teodorsson, Ellen Trotzig, Gunnar Zilo, Hugo Zuhr and Olof Ågren, to name only a few who, for various reasons, find themselves on the fringes of modernism as it is understood today. If we were to shift them from their current peripheral position towards the centre of the canon, the picture of Swedish art history would also change.²⁷ The avant-garde narrative of being at the cutting edge of our time, or even ahead of it, would become less relevant. The dependence on foreign role models from the centre would appear troubling if art were interpreted on its own terms. Furthermore, it would also be possible to see art as being involved in a dialogue with tradition; a dialogue in which chronology is partially fragmented and the modern does not always replace, transcend or break with the traditional, but rather one that enables contemporary artistic expressions to communicate with older ones on a more equal footing.

Feminist art history's focus on female artists has not just raised the profile of female modernists, but also that of more traditional figurative artists such as Ester Almqvist, Agda Holst, Tyra Kleen, Lotte Laserstein, Tyra Lundgren and Alice Nordin.²⁸ This has helped to expand the canon, although its structure has remained relatively intact.

It is probably difficult to achieve any real shift in emphasis in the Swedish art canon through this type of observation, since the canon is so heavily dependent on powerful narrative. An artist's work will only be given an established place in the canon if it can be inserted into a key narrative, thereby fulfilling a function in the present.

pelvis Ester Almqvist, Agda Holst, Tyra Kleen, Lotte Laserstein, Tyra Lundgren och Alice Nordin.²⁸ Det bidrar till en vidgning av kanon, även om den i sin struktur förblivit relativt intakt.

Någon verkelig förskjutning av tyngdpunkten i svensk konsthistorisk kanon är nog svår att åstadkomma genom den typen av uppmärksammanden av det skälet att kanon i så hög grad upprättas med utgångspunkt i starka berättelser. Bara om konstnärskapet kan fogas in i något sådant tongivande narrativ, och därigenom fyller en funktion i nuet, får det en stabil plats i kanon.

Där finns berättelsen om hur opponenterna mot Konstakademien reste till Paris på 1880-talet, tog med sig friluftsmåleriet hem, reformerade konstlivet och bildade Konstnärsförbundet. Men generationen konstnärer mellan Konstnärsförbundet och De Unga fick inte samma genomslag. De förvaltade friluftsmåleri och nationalromantik, utvecklade dessa till ett stämningsmåleri med delvis andra förtecken. Till dessa konstnärer kan räknas målarna Axel Fahlcrantz, Oscar Hullgren, Stefan Johansson, Gottfrid Kallstenius, Fritz Kärfve, Herman Norrman, Bror Lindh och Pelle Swedlund. När de framträddes var scenen redan intagen av Konstnärsförbundet. Snart blev deras konst dessutom omodern när modernisterna i De Unga och Falangen fick sitt genombrott.

Denna generation reste till Paris och studerade för Henri Matisse, Fernand Léger och André Lhote i början av 1900-talet och förde med sig modernismen hem till Sverige.²⁹ Berättelsen om Parissvenskarna är stark, rent av dominant. Den sätter ramen och tolkningsperspektivet för allt annat. I förhållande till den framstår andra konstnärer som provinsiella, vilket i modernismens berättelse är något negativt. Den döljer även andra kontakter, relationer och centra, exempelvis Berlin med *Der Sturm* (Nell och Herwarth Wallden), Wiking Eggeling och Gösta Adrian-Nilsson, Dachau-kolonin där Hanna Borrie, Tora Vega Holmström, Ernst Norlind, Ebba Orstadius, Carl Olof Petersen, Axel Törneman, Adelheid von Schmiederlöw och Harriet Sundström ingick.³⁰ Man kan också notera hur svenska konstnärer som under lång tid varit verksamma utomlands, som Tyra Kleen, Waldemar Sjölander och Gunnar Widforss, tenderar att förbises i den nationella konsthistorieskrivningen.

En annan grupp som hamnade lite i skuggan är den andra generationens kolorister i Göteborg, efter de mer berömda så kallade

The story goes that the opponents of the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm travelled to Paris in the 1880s and brought *plein air* painting back home with them, subsequently overhauling the art scene and establishing the Artists' Association. But the generation of artists that emerged between the Artists' Association and the group of artists known as *De Unga* (the Young Ones) did not have the same impact. They built on *plein air* painting and romantic nationalism and developed it into a kind of mood painting, but with slightly different overtones. These artists include the painters Axel Fahlcrantz, Oscar Hullgren, Stefan Johansson, Gottfrid Kallstenius, Fritz Kärfve, Herman Norrman, Bror Lindh and Pelle Swedlund. When they emerged, the art scene was already occupied by the Artists' Association, and their art soon became outdated once the modernists of *De Unga* and *Falangen* (The Phalanx) had made their breakthrough.

This generation travelled to Paris to study with Henri Matisse, Fernand Léger and André Lhote in the early twentieth century and brought modernism home to Sweden.²⁹ The 'Parisian Swedes' narrative is strong and utterly dominant inasmuch as it establishes the framework and perspective for interpreting everything else. Other artists appear provincial in comparison, which the narrative of modernism sees as somewhat negative. It also conceals other contacts, relationships and centres, such as Berlin with *Der Sturm* (Nell and Herwarth Wallden), Wiking Eggeling and Gösta Adrian-Nilsson, and the Dachau art colony that included Hanna Borrie, Tora Vega Holmström, Ernst Norlind, Ebba Orstadius, Carl Olof Petersen, Axel Törneman, Adelheid von Schmiederlöw and Harriet Sundström.³⁰ One can also note how Swedish artists who have been active abroad for a long time, such as Tyra Kleen, Waldemar Sjölander and Gunnar Widforss, tend to be overlooked in the national canon of art history.

Another group that ended up being slightly overshadowed is the second generation of colourists in Gothenburg that followed on from the more famous group of painters known as the 'Gothenburg Colourists'. This second generation includes Maj Arnell, Alf Lindberg, Wilgot Olson, Olle Petterson, Folke Persson and Olle Skagerfors.

From the artists' perspective, the modernist narrative means that they need to be linked to a breakthrough if they are to be counted. Artists who have organized themselves into groups and managed to create the image that they stand for something new have a better chance of being included in the canon.

Ur konstnärernas perspektiv innebär det modernistiska narrativet att man måste förknippas med genombrott för att räknas. Konstnärer som organiserat sig i grupper och lyckats skapa bilden av att de står för något nytt har större chans att också inkluderas i kanon.

I svenska konstliv finns ett antal sådana grupperingar.³¹ Det är tydligt att vissa av dessa konstnärsgrupper genom sammanslutningar, manifest, utställningar, tidskrifter, skolor, egna museer med mera lyckats få ett stort genomslag i konstlivet, däribland Konstnärsförbundet, De Unga, Falangen, Halmstadgruppen, imaginisterna och konkretisterna. Göteborgskoloristerna är ett exempel på ett framgångsrikt begrepp som etikett på konstnärer som aldrig bildade någon grupp. Dessa gruppbezeichnungen blir viktiga i konsthistorieskrivningens kronologi och dramaturgi. När de väl fått sitt genombrott blir de självklara beståndsdelar i berättelsen om svensk konsthistoria.

I svensk konsthistorieskrivning har efterföljare till internationella trender ofta värderats högre än mer självständiga konstnärer i en mer provinsiell eller traditionell stil. (Periodvis har det dock funnits ett intresse för särlingar och provinsiella konstnärer, främst inom naïvismen.) Konstnären Torsten Andersson går så långt som att kalla det svenska konstlivet för en kleptomankultur av hälare som saluför stöldgods.³² Även om det är väl tillspetsat, sätter uttalandet fingret på ett komplex av dåligt självförtroende i relation till centrum.

Ett intressant exempel i detta sammanhang är den tidigare omnämnda Stina Forssell (1906–1970), en produktiv konstnär som i en långt driven och saklig realism målade porträtt, stilleben, interiörer, arkitektur och landskap med stor precision och nyansrikedom som gör henne unik i svensk konst. Trots detta och trots den feministiska konsthistorieskrivningen har hon förblivit bortglömd. Huvudförklaringen till detta är att hon under sitt liv inte gjorde en enda separatutställning, samt att hon hittills enbart varit representerad i ett enda museum, Bohusläns museum.³³ (Forssell var uppväxt i Uddevalla, om än född i Skellefteå, och under merparten av sitt liv bosatt i Stockholm.) 2019 förvärvade Göteborgs konstmuseum ett porträtt av Forssell, ett av få verk som varit ute på marknaden, så kanske är hennes ställning på väg att förändras.

There are a number of such groupings in the Swedish art scene.³¹ And clearly, thanks to their associations, manifestos, exhibitions, magazines, schools, artist-run museums et cetera, some of these groups have managed to make a major impact on the art scene, including the Artists' Association, De Unga, the Falang, the Halmstad Group, the Imaginists and the Concretists. The Gothenburg Colourists are an example of a successful label for artists who never actually formed a group. These group designations are important in the chronology and dramaturgy of art history. Once they have made their breakthrough, they become an accepted component of the narrative of Swedish art history.

Swedish art history has always rated followers of international trends more highly than more independent artists working in a more provincial or traditional style. (Occasionally, however, there has been an interest in outliers and provincial artists, mainly in the field of naïvism.) The artist Torsten Andersson even goes so far as to describe the Swedish art world as a kleptomaniac culture of fences marketing stolen goods.³² Although exaggerated, the statement highlights a complex of poor self-confidence in relation to the center.

An interesting example in this context is the aforementioned Stina Forssell (1906–1970), a prolific artist who painted portraits, still lifes, interiors, architecture and landscapes in an objective realism with great precision and richness of nuance that makes her unique in Swedish art. Despite this and despite feminist art history she has remained forgotten. The main explanation for this is that during her life she did not hold a single one man show, and until now she has only been represented in a single museum, Bohusläns museum. (Forssell was raised in Uddevalla, although born in Skellefteå, and lived in Stockholm for most of her life.³³) In 2019, the Gothenburg Museum of Art acquired a portrait painted by Forssell, one of the few works that has been on the market, so maybe her position is about to change.

If the large collection, which was bequeathed to Bohusläns museum, instead existed at Moderna Museet, Forssell had in all probability taken a more prominent position in Swedish art history. Forssell does not fit into the dominant story of Swedish modernism, where colourism, cubism, expressionism, naïvism, surrealism and concretism are the leading styles. But should she not have a place in the story of New Objectivity, which is, after all, one of the styles of Swedish modernism? No doubt, if we look at her work. But art history is now not primarily written on the basis of

FIG. 74

Om den stora samlingen, som testamenterades till Bohusläns museum, istället funnits på Moderna Museet, hade Forssell med all sannolikhet intagit en mer prominent position i svensk konsthistorie-skrivning. Forssell passar förvisso inte in i den dominerande berättelsen om svensk modernism, där kolorism, kubism, expressionism, naivism, surrealism och konkretism är tongivande. Men borde hon inte ha en given plats i berättelsen om nysakligheten, som trots allt är en av stilarna i den svenska modernismen? Utan tvekan, om man tittar på hennes verk. Men konsthistorien skrivs nu inte i första hand med utgångspunkt i verk, utan snarare karriärer. Var konstnären ställt ut och i vilka samlingar han eller hon blivit representerad, vilka grupperingar och stilar han eller hon associeras med är avgörande. Forssell stod utanför allt detta.

Peter Dahl ingick inte heller i någon tydlig grupp men lyckades likvälv upprepade gånger ställa sig i centrum av konstdiskussionen, inte bara genom Sibylla-skandalen. Han var en flitig och frispråkig debattör som stack ut med både sina åsikter och sin konst. Till slut blev det ändå uppenbart hur dåligt denna passade in i den segrande berättelsen om den samtida konsten.

Förutom att ingå i grupper och aktuella stilrikningar påverkas konstnärers position i kanon av deras förmåga att navigera på konstfältet, deras nätverk men också arten av deras produktion, om den håller en genomgående hög kvalitet, om den är stilistiskt konsekvent och samtidigt följer med sin tid, om den är lagom omfattande.

Man kan också notera att vissa tekniker varit dominerande – under modernismen främst oljemåleri och i viss mån skulptur, medan andra medier som akvarell, teckning och grafik inte lika tydligt stått i fokus. Textilkonstnärer räknades tidigare inte ens in i den fria konsten, utan betraktades som konsthantverkare. Deras arbeten har därför samlats av konstslöjdsmuseer snarare än konstmuseer. Sedan 1990-talet har måleriet ifrågasatts medan fotografi, video och installationer blivit alltmer centrala medier i konsten. Grafiken har däremot märkbart marginaliseras.

Geografiskt finns också en tydlig hierarki där Stockholm utgör det självklara centralt. Konstnärer som lyckas i Stockholm blir kända i hela landet medan konstnärer som är kända i andra delar av landet tenderar att bli osynliga nationellt. Modernismens och senare postmodernismens narrativ och normssystem styr alltså vad som uppfattas

works, but rather careers. Where the artist has exhibited and in which collections he or she is represented, which groupings and styles he or she is associated with are crucial. Forssell stood outside all this.

Peter Dahl was not part of any specific group but he still managed to place himself at the centre of the artistic debate, and not just because of the Sibylla scandal. He was a diligent and outspoken debater who stood out on account of both his opinions and his art. But in the end it became clear how badly he fitted in with the triumphant narrative of contemporary art.

In addition to being part of a group and following current stylistic trends, an artist's position in the canon is influenced by their ability to navigate the art field and their networks, but also the nature of their artistic production – whether it is of a consistently high quality, whether it is stylistically consistent and still a reflection of its time, and whether it is substantial enough.

It should also be noted that certain techniques have been dominant – under modernism it was mainly oil painting and to some extent sculpture, while other media such as watercolour, drawing and prints were not given the same focus. In the past, textile artists were not even counted as part of the free art scene, but were treated as craftsmen, with the result that their work has been collected by craft museums rather than art museums. Since the 1990s, painting has been called into question while photography, video and installations have increasingly become key media in the arts. Graphic printing, on the other hand, has clearly been marginalized.

Geographically, there is also a clear hierarchy in which Stockholm is the natural centre. Artists who succeed in Stockholm become famous throughout the country, whereas artists that are well known in other parts of the country tend to be invisible nationally.

The narrative and normative systems of modernism and, later, postmodernism thus govern what is perceived to be of key importance in art, regardless of the artist's popularity. These dominant narratives and interpretative perspectives continue to provide the framework for art history, long after they lost their importance to the present. But stylistic trends can also be excluded and treated as suspect for reasons that have nothing to do with art and that are primarily political.

äga central betydelse i konsten, oberoende av konstnärens popularitet. Dessa tongivande berättelser och tolkningsperspektiv fortsätter att ange ramen när konsthistorien skrivas, långt efter att de förlorat sin betydelse i samtiden. Men stilrikningar kan också utesättas och misstänkliggöras på grunder utanför konsten, främst politiska.

KONTROVERSIELL FIGURATION

När jag inledder denna undersökning antog jag att det traditionella figurativa måleriet skulle vara frånvarande i modernismen. Vid närmare undersökning av översöksverk i svensk konsthistoria och några museers utställningshistorik (Göteborgs konstmuseum, Malmö Konstmuseum, Moderna Museet och Norrköpings Konstmuseum) kan jag konstatera att realistiska uttryck inte saknas. Realistiskt måleri skapades inom rörelser som nysaklighet och nyrealism, vilka har en plats i svensk konsthistorisk kanon.

Även om nysaklig konst samlats av de ledande institutionerna har den inte visats i någon större utställning, med ett undantag: *Den nya sakligheten* (Malmö Museum 1983 och Norrköpings Konstmuseum 1984). Som Frans Carlsson påtalar i katalogförfordet, hamnade riktningen snart i skuggan av naivism, expressionism och senare konkretism.³⁴ Nyrealismen fick dock ett brett genomslag i både utställningar och förvärv.

Figurativ realistisk konst saknas alltså inte i svenska konstmuseer. Snarare är det en viss form av realism som blev problematisk med modernismen och som fortsatt är det. Närmare bestämt rör det sig om ett figurativt måleri som är romantiskt och tillbakablickande i motsats till nyrealismens distanserade metamåleri.

Med tanke på att realistiskt måleri är närvarande i utställningshistorik och samlingar vid svenska museer, är det anmärkningsvärt att denna specifika form av traditionell realism fortsatt väcker så uppörda känslor. I Sverige aktualiseras det traditionella figurativa måleriets ställning i samband med utställningen *Figurationer* på Edsvik Konsthall 2009 och en medföljande bok.³⁵ Detta måleri av främst

When I embarked upon this study, I assumed that traditional figurative painting would be absent from modernism, but having conducted a more in-depth analysis of Swedish art history reference works and the exhibition history of some museums (the Gothenburg Museum of Art, Malmö Art Museum, Moderna Museet and Norrköpings Konstmuseum), I can say that traditional figurative expressions are not lacking. Traditionally realistic painting was created within movements such as New Objectivity and neorealism, which both have a place in the Swedish canon of art history.

Although New Objectivity art has been collected by the leading institutions, it has not been shown in any major exhibition, with one exception: *Den nya sakligheten* (The New Objectivity) at Malmö Museum in 1983 and Norrköpings Konstmuseum in 1984. As Frans Carlsson points out in the foreword to the exhibition catalogue, the movement was soon overshadowed by naïvism, expressionism and, later, concretism.³⁴ Neorealism, on the other hand, had a wide impact in terms of both exhibitions and acquisitions.

So while figurative realistic art is not absent from Swedish art museums, it is true to say that a certain form of realism became problematic for modernism and continues to be so. More specifically, this concerns a figurative type of painting that is both romantic and retrospective, as opposed to the distanced metapainting of neorealism.

Given that figurative painting is present in the exhibition history and collections of Swedish art museums, it is remarkable that it continues to arouse such indignation. In Sweden, the status of traditional figurative painting was updated in connection with the exhibition *Figurationer* (Figurations) at Edsvik Konsthall in 2009 and an accompanying book.³⁵ These paintings – mainly by Norwegian artists, several of whom studied under the Norwegian traditionalist and provocateur Odd Nerdrum – were condemned by the critics, and in some cases likened to Nazism.

Its classical figuration with elements of the romantic idealization of nature prompted critics such as Eva Ström to compare it to a Nazi-esque aesthetic.³⁶ She writes: ‘On the whole, the similarities between the ideals of the Norwegian retrogradists and the aesthetics of Nazi art are so

norska konstnärer, varav flera studerat för den norske traditionalisten och provokatören Odd Nerdrum, dömdes ut av kritikerkåren, i några fall med analogier till nazism.

Att det rörde sig om en klassisk figuruation med inslag av naturromantik fick kritiker som Eva Ström att tala om nazianstrukten estetik.³⁶ Hon skriver: ”Överhuvudtaget är likheterna mellan de norska retrogardisternas ideal och nazikonstens estetik så påfallande, att detta borde ha diskuterats och problematiserats i boken.”³⁷

Även konstkritikern Jessica Kempe gick hårt åt den retrogardistiska estetiken och anklagade författarna till *Figurationer* för att vilja ersätta konstlivets sjudande mångfald med en tillrättalagd traditionalism.³⁸

Trots det mångförgrenade konstlivet får traditionellt figurativt måleri sällan ta plats på museer och konsthallar, och om det sker ofta åtföljt av skarp kritik och förlöjligande. Ofta tolkas konsten som politiskt reaktionär enligt ett bekant mönster. Detta gäller förutom *Figurationer* också *Alexander Klingspor – Resenär* (Waldemarsudde 2018) och *Urban Larsson. Landskap, stilleben och porträtt* (Sven-Harrys konstmuseum 2017), konstnärer som odalar en i det första fallet teatral och i det andra klassisk estetik.³⁹ Odd Nerdrum har i Sverige delvis fått mer positiv kritik men har i hemlandet mött hård opposition.

Svenska motsvarigheter till de konstnärer som tas upp i *Figurationer* finns knappast alls representerade vid museerna. Det gäller till exempel konstnärer utbildade vid skolor med traditionell inriktning som Florence Academy of Art (Sweden) i Mölndal och The Swedish Academy of Realist Art.⁴⁰

I Göteborgs konstmuseum finns en stor målning och ett grafiskt blad av Odd Nerdrum samt en målning och ett grafiskt blad av Christopher Rådlund. Inga av dessa konstnärer är representerade i Moderna Museet. Nerdrum har exponerats separat på Göteborgs konstmuseum 1991 och 1999. I övrigt har han och andra traditionella figurativa målare främst visats på andra institutioner än ledande museer: Kulturhuset Stockholm, Edsvik Konsthall, Vasa Konsthall, Göteborg och Sven-Harrys Konstmuseum, Stockholm. Det verkar alltså som att det föreligger en liknande skillnad mellan samtidskonstens högstatusinstitutioner och andra mer traditionella arenor vad gäller Nerdrum, som vi såg i exemplet Peter Dahl.⁴¹

Berättelsen om pluralismen är stark. Konst kan idag se ut på så många olika sätt, här finns både performance och målad realism. Det

striking, that this should have been discussed and problematized in the book.³⁷

The art critic Jessica Kempe also had harsh words for the retrogardist aesthetic and accused the authors of *Figurationer* of wanting to replace the seething diversity of the art scene with a revisited version of traditionalism.³⁸

Despite the multi-branched art scene, traditional figurative painting is rarely given space in museums and art galleries and, when it is allowed in, it is often accompanied by harsh criticism and ridicule, frequently being interpreted as politically reactionary, according to a familiar pattern. In addition to *Figurationer*, this also applies to *Alexander Klingspor – Traveller* (Waldemarsudde 2018) and *Urban Larsson; Landscapes, Still-Lifes and Portraits* (Sven-Harry's Art Museum 2017), artists who cultivate a theatrical and a classical aesthetic respectively.³⁹ Odd Nerdrum has received more positive reviews in Sweden, but has been fiercely criticized in his home country.

Swedish counterparts of the artists included in *Figurationer* are hardly represented in museums at all. This is the case, for example, for artists who trained at schools with a traditional focus such as The Florence Academy of Art (Sweden) in Mölndal and The Swedish Academy of Realist Art.⁴⁰

The Gothenburg Museum of Art collection includes a large painting and a print by Odd Nerdrum as well as a painting and a print by Christopher Rådlund. Neither of these artists is represented in Moderna Museet. Nerdrum was exhibited separately at the Gothenburg Museum of Art in 1991 and 1999. Furthermore, he and other traditional figurative painters have mainly been shown in institutions outside the leading museums: Kulturhuset in Stockholm, Edsvik Konsthall, Vasa Konsthall, Gothenburg and Sven-Harry's Art Museum, Stockholm. There would therefore appear to be a similar difference between the high-status institutions of contemporary art and other more traditional arenas, as we saw in the example of Peter Dahl.⁴¹

The pluralist narrative is a strong one: today's art can, of course, come in many different guises, including both performance and painted realism. There are many figurative artists who can fairly easily be included under the contemporary art umbrella (Karin Mamma Andersson, Cecilia Edefalk, Sara-Vide Ericson, Jens Fänge, Carl Hammoud, Gunnar Wählstrand, Kristoffer Zetterstrand, et cetera). But if contemporary figurative painting claims to depict reality without the intermediary of photography, conveying experiences and impressions without references or a

finns många figurativa konstnärer som inkluderas i samtidskonsten (Karin Mamma Andersson, Cecilia Edefalk, Sara-Vide Ericson, Jens Fänge, Carl Hammoud, Gunnel Wählstrand, Kristoffer Zetterstrand med flera). Men om ett samtida figurativt måleri har anspråk på att skildra verkligheten utan fotografiets mellanhand, förmedla upplevelser och intryck utan referenser och distansskapande grepp, då anses det vara anakronistiskt, en passerad stil och därför problematiskt. Har måleriet dessutom romantiska drag kan det misstänkliggöras på politiska grunder.

Det finns gränser, vissa saker är inte accepterade. Den pluralism Kempe talar om är alltså skenbar. Men å andra sidan finns det olika arenor med olika spelregler. Inga uttryck direkt förbjudna. Men om vissa konstrikningar konsekvent nekas tillträde till institutionerna så blir det i praktiken liktydigt med uteslutning ur kanon. Konsthistorien blir mer endimensionell, det som inte passar in bevaras inte i arkiven och har då också svårare att i en senare tid bli föremål för omvärdning.

Peter Dahl har inte utsatts för denna sammanblandning med nazism, uttalad vänsterradikal som han var. Däremot görs det ibland invändningar mot hans estetik och motivval, som båda uppfattas som störande romantiska. Dan Backman skriver: "Vi är nog många som haft problem med Peter Dahl. Hans 80-tal har liksom stått i vägen. Alla dessa frustande frodiga Bellman-bilder, alla dessa målningar från krogen med konstnären själv i rollen av manlig livsnjutare."⁴² Inte minst uppfattar det nutida svenska konstlivet, som i hög grad tagit till sig feministiska teorier, hans gestaltande av könsroller som stereotypa och antikverade.⁴³

Även fasthållandet av den traditionella stilen ter sig närmast obegriplig i postmodernismens utvidgade konstbegrepp. Hans popularitet i de breda folklagren har dessutom legat honom i fatet då det gäller inkluderingen i finkulturen.⁴⁴ Eller som Hans Henrik Brummer skriver i katalogförordet till Dahls retrospektiva utställning på Prins Eugens Waldemarsudde 1999: "Att som bildkonstnär bli föremål för folkets hyllning är inte utan komplikationer."⁴⁵

distance-building approach, it is considered an anachronistic, *passé* style, and therefore problematic. If it also includes romantic traits, it can be seen as suspect on political grounds.

There are limits and certain things cannot be accepted, so the pluralism Kempe refers to is illusory. But, on the other hand, there are different arenas where different rules of the game apply. No expressions are banned outright, but if certain artistic trends are consistently denied access to the institutions, it will in practice be tantamount to excluding them from the canon. Art history becomes more one-dimensional; anything that does not fit in is not preserved in the archives, which also makes it more unlikely that it will be reassessed at a later stage.

Peter Dahl, being a declared radical leftist, escaped this confusion with Nazism. However, objections were sometimes made to his aesthetics and choice of motifs, both of which are perceived as disturbingly romantic. Dan Backman writes: 'There are probably many of us who have had problems with Peter Dahl. His 1980s period has sort of stood in the way. All these lavish, rampant Bellman images, all these paintings of a pub scene with the artist himself in the role of manly *bon vivant*'.⁴² In particular, the contemporary Swedish art world, which has largely embraced feminist theories, perceives his depiction of gender roles as stereotypical and antiquated.⁴³

His retention of the traditional style also seems almost incomprehensible in postmodernism's extended conception of art, and his popularity with the public at large also counted against him as far as his inclusion in the canons of high culture is concerned.⁴⁴ Or, as Hans Henrik Brummer puts it in his foreword to the catalogue for Dahl's retrospective at Prince Eugen's Waldemarsudde in 1999: 'For a visual artist to be acclaimed by the people is not without its complications'.⁴⁵

HISTORICAL EXPLANATIONS FOR THE DISCREDITING OF REALISM

How should we understand the reactions to *Figurationer*? The conservative context seems to have coloured the interpretation of the artworks. If we look beyond Sweden and back in time, it would appear that this mistrust of traditional figurative painting has a long history.

Hur ska man förstå reaktionerna mot *Figurationer*? Det kulturkonservativa sammanhanget verkar ha färgat tolkningen av verken. Om man blickar utanför Sverige och tillbaka i tiden, framgår att denna typ av misstänkliggörande av traditionellt figurativt måleri har en längre historia.

Mot Ströms naziststämpling av estetiken på *Figurationer* kan man invända att nazisterna inte var ensamma i sin smak för figurativ klassicism och en romantiskt idealisering estetik; den fanns i romantiken, hos prerafaeliterna, i nationalromantiken, symbolismen och inte minst i den socialistiska realismen. ”Nazisterna talade aldrig om en nazistisk konst”, skriver Anders Nodin i en studie av nazismens konstpolitik, ”utan om tysk, nordisk eller germansk konst”.⁴⁶ Konsten i tredje riket byggde på olika traditioner som nyklassicism, nysaklighet och romantik. Det fanns också ett traditionellt och konservativt drag. Nodin sammanfattar: ”Det finns alltså ingen särpräglad nazistisk konst. Dels är konststilen äldre än nazismen, dels fanns liknande konst även i icke-fascistiska länder. Det som är mest karaktäristiskt är motiven.”⁴⁷

Den kompromitterande associationen mellan traditionell realism och en totalitär ideologi som nazismen har en lång historia men anklagelsen har historiskt lika gärna kunnat handla om socialism.⁴⁸ Traditionellt figurativt måleri väcker misstänksamhet och provocerar ett etablissemang som har svårt att hantera det inom modernismens, postmodernismens och samtidskonstens ramverk. Där samtidskonsten markerar distans, är ironisk och kritisk till traditionen, ägnar sig traditionella figurativa målare åt verklighetsstudier men också drömmar och romantisk skönheteskult.

I detta sammanhang har Odd Nerdrum tagit avstånd från konstbegreppet och istället valt att kalla sig kitschmålare. Han omfamnar det nedsättande begreppet kitsch, som i modernismen användes för att peka ut konstens motsats, bland andra av Greenberg.⁴⁹ I kitschen finns den äkta känsla och det djup som samtidskonsten avvisar, hävdar Nerdrum. Kitsch är beröring och allvar, medan konst kommit att stå för ironi och distans.⁵⁰

One could object to Ström’s categorization of the aesthetics of *Figurationer* as Nazi-esque on the grounds that the Nazis were not the only ones to have a taste for figurative classicism and a romantically idealizing aesthetic; it was also there in Romanticism, the Pre-Raphaelites, in Romantic Nationalism, Symbolism and in Socialist Realism in particular. ‘The Nazis never talked about Nazi art,’ writes Anders Nodin in a study of the Nazi artistic policy, ‘but about German, Nordic or Germanic art.’⁴⁶ The art of the Third Reich was underpinned by different traditions such as Neo-classicism, New Objectivity and Romanticism. There was also a traditional, conservative undercurrent. Nodin concludes: ‘So there is no specifically Nazi art as such. On the one hand, the artistic style is older than Nazism and, on the other, there was similar art in non-Fascist countries, too. The most distinctive feature is the motif’.⁴⁷

This incriminating association between traditional realism and a totalitarian ideology such as Nazism has a long history, but historically the accusation could just as easily have been made about socialism.⁴⁸ Traditionally figurative painting arouses suspicion and is provocative for an establishment that finds it difficult to deal with it within the framework of modernism, postmodernism and contemporary art. Where contemporary art marks its distance and takes an ironic, critical approach to tradition, traditional figurative painting focuses on studying reality, as well as dreams and the romantic cult of beauty.

In this context, Odd Nerdrum has distanced himself from the notion of art and chosen instead to call himself a kitsch painter. He embraces the derogatory concept of kitsch, which was used by modernists to highlight the opposite of art, including Greenberg.⁴⁹ Nerdrum argues that kitsch contains the genuine feeling and depth that contemporary art rejects. Kitsch is moving and serious, whereas art has come to stand for irony and distance.⁵⁰

In the avant-garde there is a connection between dissolving the traditional concept of art and progressive political radicalism. Failure to follow the avant-garde line is perceived as surrendering to market forces, a flattering of power or, worse still, a preparation for a fascist and Nazi society.⁵¹

This thinking can be traced back to the aesthetic philosophy of the playwright Bertolt Brecht and his belief in the need for a *Verfremdungseffekt* – making the means of expression visible in order to break the illusion, which is perceived as misleading and dangerous. On the

I avantgarden finns en sammankoppling mellan upplösning av det traditionella konstbegreppet och progressiv politisk radikalism. Att inte följa avantgardets linje uppfattas som en kapitulation inför marknadskrafterna, ett smickrande av makten eller ännu värre, en förberedelse för ett fascistiskt och nazistiskt samhälle.⁵¹

Tankegodset kan spåras tillbaka till dramatikern Bertolt Brechts estetiska filosofi, hans tanke om behovet av en *Verfremdungseffekt* – ett synliggörande av uttrycksmedlen för att bryta illusionen. Illusionen uppfattas nämligen som vilseledande och farlig. Det traditionella figurativa måleriet arbetar tvärtom just med att skapa illusion, drama och rumslighet. Modernismen och den så kallade samtidskonsten vill istället medvetandegöra betraktarna, störa dem i deras invanda normer och konstuppfattning.

I ljuset av detta uppfattas abstrakt konst, men också nutida konceptuell konst, som mera sann än figurativ realism. Den abstrakta eller konkreta konsten utger sig inte för att vara något annat än den är: färg på en yta. Trots frånvaron av motiv kan därför en monokrom konceptuell målare som Robert Ryman betecknas som mer politiskt relevant, eftersom han synliggör materialet, än en figurativ traditionalist som förför oss med sin illusionskonst. Tankegången känns igen från Platon som ville förvisa konstnärerna ur idealstaten eftersom de torgförde illusioner, kopior av sinnesintryckens i sin tur ofullkomliga avtryck av de eviga och sanna idéerna.⁵² I samtidskonsten misstänkliggörs sinnliga uttryck till förmån för så kallade kritiska operationer. Märkt nog inkluderas inte fotografiet i denna kompromettering, kanske därför att det i högre grad uppfattas som ett kritiskt instrument, inte lika belastat av romantiska föreställningar och historia som måleriet.⁵³

Traditionell figurativ realism förbinds alltså med politisk konserватism eller totalitarism medan modernismen och postmodernismen ser sig som progressiva. Inte heller detta är hela sanningen. Avantgardets många kopplingar till totalitära ideologier är väl belagda. 1800-talsrealismen var politiskt radikal och ville visa sociala förhållanden. Olika former av arbetarkonst, socialrealism och socialistisk realism, i Sovjetunionen såväl som i väst, använde ett realistiskt bildspråk. Försöket att kompromittera just föreställande måleri på politiska grunder är därför inte trovärdigt. Som Linda Nochlin påtalar i sin bok om rörelsen, *Realism. Style and Civilization* (1971), är realismen i sig varken konservativ eller socialistisk.⁵⁴

contrary, traditional figurative painting works precisely by creating illusion, drama and spatiality. Modernism and contemporary art aim to heighten the viewer's awareness, disturbing their accepted norms and perceptions of art.

Consequently, abstract art, but also contemporary art, are perceived as more true than figurative realism. Abstract or concrete art does not purport to be anything other than what it is: paint on a surface. This is why, despite the absence of motifs, a monochrome conceptual painter such as Robert Ryman can be described as more politically relevant, since he makes the material visible, than a figurative traditionalist who seduces us with his illusion art. This line of thought is inspired by Plato, who wanted to banish artists from the ideal state because they peddled illusions, copies of the mind's impressions of what were, in turn, merely imperfect reflections of eternal and true ideas.⁵² In contemporary art, sensuous expressions become suspect, to the benefit of so-called critical operations. Curiously, photography is not similarly compromised, perhaps because it is perceived as a more critical instrument that does not carry the same burden of romantic notions and history as painting does.⁵³

Traditional figurative realism is thus connected to political conservatism or Totalitarianism, while modernism and postmodernism see themselves as progressive. But this is not the whole truth either: nineteenth century realism was politically radical and aimed to shine a light on social conditions. Various forms of workers' art, social realism and socialist realism, in the Soviet Union as well as in the West, used realistic imagery. The attempt to discredit figurative painting on political grounds is therefore not credible. As Linda Nochlin points out in her book, *Realism: Style and Civilization* (1971), realism is neither conservative nor socialist.⁵⁴

From very different ideological standpoints, realism has been dismissed or embraced and attributed to different values, such as socialism and National Socialism. But here, according to Nochlin, it is actually a question of idealized classicism rather than realism. Behind realism's focus on the contemporaneous and sincerity, there is radical, democratic motivation. But reality can be portrayed in realistic language from different ideological starting points.

New Objectivity was accused of being a reactionary preparation for fascism (Benjamin Buchloh) in an attack on the neo-expressionism of the 1980s, which was similarly said to be preparing for a repressive political climate.⁵⁵ But realistic language was also used by critics of Nazism, such

Från vitt skilda ideologiska horisonter har realismen avfärdats eller omfamnats och tillskrivits olika värden, som i socialismen och nationalsocialismen, men då är det enligt Nochlin egentligen fråga om en idealiserad klassicism snarare än realism. Bakom realismens inriktning mot samtidighet och ärlighet finns en radikal, demokratisk motivation. Men verkligheten kan skildras på ett realistiskt språk utifrån olika ideologiska utgångspunkter.

Nysakligheten har framkallat anklagelser om reaktionär förberedelse för fascismen (Benjamin Buchloh), detta i ett angrepp på 1980-talets nyexpressionism som på samma sätt sägs förbereda för ett represivt politiskt klimat.⁵⁵ Men det realistiska språket användes också av nazismens kritiker, som Georg Grosz och Otto Dix. Slutssatsen att all konst som inte sluter upp bakom det modernistiska avantgardet är politiskt reaktionär kan inte beläggas. Denna associationsskuld faller på sin egen orimlighet om man beaktar att totalitärna idéer frodats både bland figurativa och avantgardistiska konstnärer, och tvärtom, att såväl realismen som avantgardet påståtts representera demokratiska värden. Hur är det möjligt? Det är möjligt eftersom ideologin inte ligger i det estetiska uttrycket utan tillskrivs det.

Kritiken mot realismen och ett traditionellt figurativt måleri påminner om filosoferna Theodor W. Adornos och Max Horkheimers kritik av populärkulturen, vad de benämnde kulturindustrin; Adorno avfärdade bland annat jazzen.⁵⁶ De förordade en avancerad modernistisk konst som skulle göra mänsklig medvetna, medan de såg masskulturens uttryck som manipulativ kitsch.

Greenberg betraktade på ett liknande sätt modernismens utveckling som en självkritik av det egna mediet i Immanuel Kants anda, där allt utom färgen och ytan uteslöts i en process för att vinna större herravälde över uttrycksmedlen. Mot modernismen stod kitschen. All konst som inte var abstrakt riskerade att hänföras till denna kategori.⁵⁷ Greenberg var formalist – vilket antyder något ickepolitiskt – men betecknade sig under trettioalet som trotskist. Såväl marxistiska som formalistiska kritiker pekade ut ett allt smalare område för progressiv konst som efterhand tedde sig alltmer hämmande. Abstraktionens norm ersattes av konceptualismens, men kompromitteringen av ett traditionellt figurativt måleri fortsatte.

as Georg Grosz and Otto Dix. The conclusion that any art that does not get behind the modernist avant-garde is politically reactionary cannot be substantiated. This accusation of guilt by association collapses under the weight of its own absurdity when we remember that totalitarian ideas flourished both among figurative and avant-garde artists and, vice versa, that both realism and the avant-garde have been claimed to represent democratic values. How is that possible? It is possible because the ideology does not lie in the aesthetic expression but is attributed to it.

The criticism of realism and traditional figurative painting is reminiscent of the philosophers Theodor W. Adornos and Max Horkheimer's criticism of popular culture, as they referred to the cultural industry; Adorno also dismissed, among other things, jazz.⁵⁶ They advocated an advanced modernist art that would make people aware, while they saw the expression of mass culture as manipulative kitsch.

Similarly, Greenberg regarded the development of modernism as a self-criticism of its own medium in the spirit of Immanuel Kant, in which everything but the paint and the surface were excluded in an effort to exercise greater control over the means of expression. The opposite of modernism was kitsch and all non-abstract art risked being assigned to that category.⁵⁷ Greenberg was a formalist – which suggests something non-political – but described himself as a Trotskyist in the 1930s. Both Marxist and formalist critics highlighted the increasingly narrow field for progressive art, which gradually became more and more restrictive. The norm of abstraction was replaced by that of conceptualism, but traditional figurative painting continued to be discredited.

A BROADER NARRATIVE

The disparaging view of nineteenth-century academic art has, to some extent, been recently revised. Researchers have begun to approach academic art with less prejudiced eyes, being less influenced by the ideals of modernism. But the traditional figurative art that was created in parallel with the avant-garde throughout the twentieth century has not been afforded the same rehabilitation, although some signs of reassessment can be discerned.

Den nedvärderande uppfattningen om 1800-talets akademiska konst har under senare tid i viss utsträckning omprövats. Forskare har börjat nära sig den med mindre fördomsfull blick, inte lika färgad av modernismens ideal. Men den traditionella figurativa konst som parallellt med avantgardet skapades under hela 1900-talet har inte fått samma upprättelse, även om vissa tecken på omvärdering kan skönjas.

Endast i vissa former under vissa skeden accepterades detta måleri som verkligt relevant i samtiden, under nysaklighetens korta parentes under 1920- och 1930-talet, med surrealismens ”fotografier” av drömmar vid samma tid samt under 1960- och 1970-talet med nyrealismen.

Denna selektiva historieskrivning gör att en konstnär som Peter Dahl framstår som mer solitär än vad han i själva verket är. Om urvalet vidgas, framgår hur det traditionella figurativa måleriet inte är begränsat till något decennium eller enskilda konstnärskap, utan istället utgör en tradition som sträcker sig fram till nutid.

En aspekt är att modernismen och postmodernismen är urbana fenomen, vars självbild är knuten till modernitet, det kosmopolitiska, framåtskridande, rörelse och dynamik, medan det traditionella figurativa måleriet ofta förknippas med landsbygden, stillastående och tradition.

Realistisk konst avfärdas ibland också som illustrativ, och illustration är inte konst, heter det. Särskilt under modernismen fanns ett behov av att markera avstånd mot illustrationen genom abstraktion. Detta signalerar förvisso en fördomsfull inställning till illustrationskonsten, som blomstrade under första halvan av 1900-talet och vars bilder idag i vissa fall kan te sig konstnärligt intressantare än stora delar av den avantgardism som i sin tid värderades som nyskapande men som i efterhand framstår som konform.

Kritiken mot realismen som alltför illustrativ går ut på att den passivt registrerar verkligheten istället för att medvetet gestalta genom formarbete. Men som Nochlin påtalar är realismen inte mer passiv i förhållande till verkligheten än någon annan stil:

It was only in certain forms and during certain periods of time that this type of painting was acknowledged to have contemporary relevance: during New Objectivity's brief parenthesis in the 1920s and 1930s; with surrealism's ‘photographs’ of dreams from the same period; and, in the 1960s and 1970s, with neorealism.

This selective historiography makes an artist like Peter Dahl appear to be a more solitary figure than he actually is. If the selection is widened, it becomes clear that traditional figurative painting is not confined to any particular decade or specific artist, but instead constitutes a tradition that extends up to the present day.

One factor is that modernism and postmodernism are urban phenomena, whose self-image is tied to modernity, the cosmopolitan, progress, motion and dynamism, whereas traditional figurative painting is often associated with rural areas, immobility and tradition.

Realistic art is also sometimes dismissed as illustrative, and illustration is not art, as they say. During modernism in particular, abstraction provided a way of marking a distance from illustration. This certainly indicates a prejudiced approach towards the art of illustration, which flourished in the first half of the twentieth century and whose images may in some cases now seem more interesting artistically than a lot of the avant-garde art that was deemed to be innovative at the time, but which in retrospect appears conformist.

The criticism levelled at illustrative realism is that it passively records reality instead of consciously working to create something. But as Nohlin points out, realism's relationship with reality is no more passive than that of any other style:

The commonplace notion that Realism is a ‘styleless’ or transparent style, a mere simulacrum or mirror image of visual reality, is another barrier to its understanding as an historical and stylistic phenomenon. This is gross simplification, for Realism was no more a mere mirror of reality than any other style.⁵⁸

Traditional figurative realistic expressions are thus potentially just as actively created as abstract or conceptual ones. Another factor in the downgrading of traditional figurative painting in relation to avant-garde expressions is the notion that craft-based art is less intellectual than conceptual art, with the latter being more highly valued. In this respect, Plato's mindset still maintains a strong hold over the art world.⁵⁹ The

The commonplace notion that Realism is a 'styleless' or transparent style, a mere simulacrum or mirror image of visual reality, is another barrier to its understanding as an historical and stylistic phenomenon. This is gross simplification, for Realism was no more a mere mirror of reality than any other style.⁵⁸

Traditionella figurativa realistiska uttryck är alltså potentiellt lika aktivt gestaltande som abstrakta eller konceptuella. En annan faktor i nedvärderingen av traditionellt figurativt måleri i relation till avantgardistiska uttryck är idén att hantverksbaserad konst är mindre intellektuell än konceptuell konst, där den senare värderas högre. Platons föreställningsvärld har i detta avseende fortfarande ett starkt grepp om konstvärlden.⁵⁹ Det gamla föraket för handens arbete, kroppen och verkligheten återkommer i modernismens betoning av idéer framför hantverk som också ekar i dagens konceptualism.⁶⁰ Fölkaktligen accepteras nyrealism med konceptuell inriktning som samtida medan en mer direkt och sinnlig målare som Peter Dahl uppfattas som otidsenlig.

Kanske är modernismen inte det upphävande av traditionen som vi föreställt oss utan en fas i konstens historia. Samtidigt går modernismen inte att tänka bort och dess inflytande kommer att bli bestående. Det modernistiska avantgardets genomslag på konstinstitutionerna är så genomgripande att det blivit svårt att föreställa sig något utanför det. Problem uppstår när modernismens utvecklingsberättelse inte överensstämmer med verkligheten. Då måste antingen verklighetens mångfald förnekas eller berättelsen skrivas om. Den modernistiska berättelsen fortsätter att förvaltas men dess anspråk på hegemoni har idag förlorat i trovärdighet.

Medför det att historien om den period i konsthistorien som vi kallat modernism, omkring 1860–1960, måste skrivas om, att urvalet måste vidgas från den modernistiska konst som påstods leda utvecklingen till att också inkludera sådant som avvek från den enda vägen, som förvaltade en tradition eller skapades i periferin?

Ett försök i den riktningen är Robert Storrs *Modern Art despite Modernism* (2000), en utställning och bok där Storr lyfter fram figurativa och delvis mer traditionella uttryck som en betydande del av den moderna konsten.⁶¹ Men man skulle kunna gå djupare och också titta utanför Västeuropa för att spåra andra traditioner vid sidan av det modernistiska avantgarden. I Öst- och Centraleuropa fanns

longstanding disdain for the work of the hand, the body and reality resurface in modernism's emphasis of ideas over craftsmanship, which also has echoes in the conceptualism of today.⁶⁰ Consequently, neorealism with a conceptual focus is accepted as contemporary, while a more direct and sensual painter such as Peter Dahl is portrayed as outmoded.

Perhaps modernism is not the obliteration of tradition that we imagined, but just a phase in the history of art. At the same time, modernism cannot be wished away and its influence will be permanent. The modernist avant-garde's impact on art institutions is so profound that it is now difficult to imagine anything beyond it. Problems arise when the narrative of the development of modernism does not conform to reality. Then either the diversity of reality must be denied, or the story rewritten. The modernist narrative continues to be upheld but its claim to hegemony has lost credibility.

Does this mean that the story of the art history period we know as modernism, stretching from circa 1860 to 1960, needs to be rewritten and that its scope must be extended from the modernist art that purported to be in the vanguard to also include things that deviated from the one true path, that kept a tradition alive or was created on the periphery?

A nod in this direction comes from Robert Storr's *Modern Art despite Modernism* (2000), an exhibition and a book in which Storr highlights figurative and some more traditional expressions as a significant part of modern art.⁶¹ But we could go further and look beyond Western Europe to track down other traditions on the sidelines of the modernist avant-garde. In Eastern and Central Europe there was a rich figurative tradition with artists such as Alexander Dejneka, Willi Sitte and Werner Tübke. After the fall of the Berlin Wall, their works were hidden away. Interest in them in the West was almost non-existent. This was an art that belonged to the losers of the Cold War and had no place in the narrative of modernism or postmodernism, nor in the canon. Recently, however, numerous attempts have been made to broaden the narrative of modernism, not so much in terms of the type of expression as in terms of representation and geography.

One might think that, in the wake of postmodernist criticism, the narrative of modernism as the only true expression of its time would have ceased to hold sway. And yet, on the contrary, it seems to continue to be retold in art history reference works, exhibitions and art museum displays. This is probably linked to the fact that the modernist narrative is such a strong one, and that it has already conquered the museums and

en rik figurativ tradition med konstnärer som Alexander Dejneka, Willi Sitte och Werner Tübke. Efter murens fall gömdes deras verk undan. Intresset i väst var närmast obefintligt. Denna konst tillhörde det kalla krigets förlorare och hade ingen plats i modernismens eller postmodernismens berättelse och därfor inte heller i kanon. På senare tid har det dock gjorts ett flertal försök att vidga berättelsen om modernismen, inte så mycket med avseende på typen av uttryck som vad gäller representation och geografisk spridning.

Man skulle kunna tro att berättelsen om modernismen som det enda sanna uttrycket för sin tid efter postmodernismens kritik upphört att utöva makt. Tvärtom tycks den fortsätta att återberättas i konsthistoriska översiksverk, utställningar och museihängningar. Detta hänger sannolikt samman med att det är en så stark berättelse, liksom med att modernismens berättelse redan erövrat museerna och finns representerad i samlingarna. Då finns det starka incitament till att fortsätta att förvalta den.

Vår bild av 1900-talet har därfor inte nämnvärt komplicerats, även om den håller på att bli mer inkluderande med hänsyn till genus och etnicitet. Med modernismens genombrott kom däremot 1800-talets bild av sin samtid – där historiemåleriet värderades allra högst – att ställas på ända. Helt andra värderingar blev gällande. Eftervärlden ”korrigrade” 1800-talsmänniskans ”felaktiga” bild av sin samtid.

Eftervärlden kommer kanske att på samma sätt betrakta 1900-talet på ett radikalt annat sätt än vi hittills har gjort, där den avantgardistiska modernismen uppfattas som parallell med andra strömningar. Modernismen kan då inte längre ensam representera bilden av 1900-talet. (Mot detta talar som sagt museernas redan gjorda investeringar men också att konsthistoriker ur varje epok gärna lyfter fram det som är mest särskiljande för densamma.)

En kanon som inte på något sätt inkluderar i alla fall delar av den konst som ligger utanför tidens huvudfära riskerar att bli fragmentarisk och därmed på sikt förlora i trovärdighet. Från den figurativa tradition som löper vid sidan av modernismen hämtar även nutida konstnärer inspiration. Varifrån Peter Dahl hämtade källorna till sitt måleriska uttryck går inte att begripa om man enbart inkluderar en konkretist som Lennart Rodhe, men inte en figurativ och berättande målare som Alvar Jansson, som Dahl beundrade.⁶²

FIG. 75

is represented in their collections. As a result, there is a strong incentive to continue to uphold it.

Our picture of the twentieth century has therefore not been muddied to any significant degree, even though it is becoming more inclusive with regard to gender and ethnicity. With the breakthrough of modernism, however, the nineteenth century picture of its times – in which history painting were highly valued – came to an end and completely different values asserted themselves. Posterity corrected the nineteenth century artist's ‘inaccurate’ picture of his times.

Similarly, perhaps posterity's view of the twentieth century will be radically different to the view we have taken thus far, in which avant-garde modernism is perceived as existing in parallel with other currents. Modernism would then no longer be entitled to represent the image of the twentieth century alone. (Although, as we have seen, the investments museums have already made militate against this, but also because art history writing tends to highlight what is most distinctive for each era.)

A canon that does not include at least some of the art that lies outside the mainstream of its time risks becoming fragmentary and eventually losing its credibility. Contemporary artists also draw inspiration from the figurative tradition that runs on the sidelines of modernism. It is not possible to understand where Peter Dahl got the sources of his painterly expression from if the canon only includes a concrete artist such as Lennart Rodhe but not a figurative, narrative painter such as Alvar Jansson, whom Dahl admired.⁶²

As Anna Brzyski writes in the introduction to the anthology *Partisan Canons* (2007), there is something of the self-validating in the canon. Art is good because it has already been approved. We are psychologically affected by what we are exposed to. We are trained to perceive canonized art as good.⁶³ But that does not mean the narrative cannot be changed. Art historians should not just focus on art that has survived contemporary or later-era judgments, but also on diversity in every era, in order to better understand the period they are studying. In an art history of this type, an artist such as Peter Dahl would not be seen as a peculiar anomaly, but rather as a meeting point for tradition and modernism.

TRANSLATED FROM SWEDISH BY KEVIN HALLIWELL

Som Anna Brzyski skriver i inledningen till antologin *Partisan Canons* (2007) finns det något självbekräfande i kanon. Konst är bra för att den redan är godkänd. Vi påverkas psykologiskt av det vi exponeras för. Vi är tränade att uppfatta den kanoniserade konsten som bra.⁶³ Men det betyder inte att berättelsen inte kan ändras. Konsthistorikern bör intressera sig, inte bara för det som överlevt samtidiga eller senare tiders domar, utan också för mångfalden i varje epok för att på detta sätt bättre förstå perioden i fråga. I en sådan konsthistoria skulle en konstnär som Peter Dahl inte framstå som en apart anomali, utan snarare som en korspunkt för tradition och modernism.

NOTES

1. Kristoffer Arvidsson, *Skiascope 9. The Universal Language: Post-War Abstract Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2018.
 2. Linda Nochlin defines nineteenth century realism as follows: 'Its aim was to give a truthful, objective and impartial representation of the real world, based on meticulous observation of contemporary life.' Linda Nochlin, *Realism: Style and Civilization*, Penguin Books, Harmondsworth and New York (1971) 1981, p. 13.
 3. Anita Silvers, 'The Story of Art is the Test of Time', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 49 1991, p. 222.
 4. In his criticism of grand narrative, the philosopher Jean-François Lyotard argues that it has increasingly been replaced by what he calls local language games. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* 1979), trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester 1984.
 5. Peter Bürger has criticized this disarmament of the radical claims of the modernist avant-garde: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
 6. Pierre Bourdieu and Alain Darbel with Dominique Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (*L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* 1969), trans. Caroline Beattie and Nick Merriman, Cambridge and Malden 1991.
 7. For examples of artists who are not included in the canon, see: Kelvin Sommer, *Underbara 'okända' målare*, Eskilstuna Museums, Eskilstuna 2001; *De berömda och de glömda : Kvinnliga modernister 1900–1930*, eds. Barbro Werkmäster, Karolina Peterson and Hanna Rosengren, Mjellby Art Museum, Halmstad 2006 (also shown at Norrköpings Konstmuseum); *Moderna män 1900–1930*, eds. Karolina Peterson, Annelie Tuveros, Karin Ekdahl and Jennie Idoffsson, Mjellby Art Museum, Halmstad 2016.
 8. Folke Edwards, *Peter Dahl : Kejsare och revolter*, Bonnier Alba, Stockholm 1996, p. 50.
 9. Edwards 1996, p. 54.
 10. Maj-Brit Wadell, *Critical Realism: A Case Study*, Aris, Lund 1974.
 11. Wadell 1974, p. 3.
 12. Dahl describes his failed attempt to defend life drawing in: Peter Dahl, *Konstnären som magister: Glimtar från ateljéer, akademier och gallerier under ett decennium*, Atlantis, Stockholm 1980. See also: Peter Dahl, 'Modell och KFML(r)', *Valand: Från ritskola till konsthögskola*, ed. Irja Bergström, University of Gothenburg, Gothenburg 1991.
 13. Artfacts, <http://artfacts.net/exhibition/the-path-of-resistance-moma-meets-moderna-1960-2000/61361>, accessed 12 September 2019.
 14. Pontus Kyander, 'Briljant, burlesk, levande', *Sydsvenskan* 11 September 1995.
 15. Olle Granath, *Another Light: Swedish Art since 1945*, Swedish Institute, Stockholm 1975.
 16. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000, p. 201.
 17. Folke Edwards, 'Ett försök – ett kejserligt försök – ett kejsarsnitt', *Peter Dahl: Se tillbaka och blicka framåt*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 1999, p. 11.
 18. Lars O Ericsson, 'Virtuost spel i annan ände av klaviaturen', *Dagens Nyheter* 28 August 1988; Peter Dahl, 'Kritikernas mordförsök', *Dagens Nyheter* 1 September 1988.
 19. Lars O Ericsson, 'Ett utdraget farväl', *Konstnären* no. 2 1989, p 9; Peter Dahl, 'Kritikernas kris', *Konstnären* no. 3 1989.
 20. Dahl 1989, p. 9.
 21. The ranking for both artists has weakened since the 1990s. The current ranking for Ola Billgren is 35 780, whereas for Peter Dahl no figure is available. On the international art rankings website, it would seem that Billgren's position has weakened steadily. Artfacts, <https://artfacts.net/artist/ola-billgren/2908>, accessed 12 September 2019.
 22. Peter Dahl, from a compendium of life model studies 1971, quoted in: Dahl 1991, p. 189.
 23. Timothy Van Laar and Leonard Diepeveen, *Artworld Prestige: Arguing Cultural Value*, Oxford University Press, New York 2013.
-

1. Kristoffer Arvidsson, *Skiascope 9. Det universella språket. Efterkrigstidens abstrakta konst*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2018.
2. Linda Nochlin definierar 1800-talsrealismen på följande sätt: "Its aim was to give a truthful, objective and impartial representation of the real world, based on meticulous observation of contemporary life." Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, Penguin Books, Harmondsworth och New York (1971) 1981, s. 13.
3. Anita Silvers, "The Story of Art Is the Test of Time", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* nr 49 1991, s. 222.
4. Kritiken mot stora allmäfattande berättelser formulerades av filosofen Jean-François Lyotard, som hävdade att de alltmer kommit att ersättas av vad han kallade lokala språkspel. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris (1979) 1994.
5. Peter Bürger har kritisrat denna avväpning av det modernistiska avantgardets radikala anspråk: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
6. Pierre Bourdieu och Alain Darbel med Dominique Schnapper, *The Love of Art. European Art Museums and their Public (L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public 1969)*, övers. Caroline Beattie och Nick Merriam, Cambridge och Malden 1991.
7. Som exempel på konstnärer som inte inkluderas i kanon, se: Kelvin Sommer, *Underbara "okända" målare*, Eskilstuna Museer, Eskilstuna 2001; *De berömda och de glömda. Kvinnliga modernister 1900–1930*, red. Barbro Werkmäster, Karolina Peterson och Hanna Rosengren, Mjellby konstmuseum, Halmstad 2006 (visades även på Norrköpings Konstmuseum); *Moderna män 1900–1930*, red. Karolina Peterson, Annelie Tuveros, Karin Ekdahl och Jennie Idoffsson, Mjellby konstmuseum, Halmstad 2016.
8. Folke Edwards, *Peter Dahl. Kejsare och revoltör*, Bonnier Alba, Stockholm 1996, s. 50.
9. Edwards 1996, s. 54.
10. Maj-Brit Wadell, *Kritisk realism. En studie av ett rättsfall*, Aris, Lund 1974.
11. Wadell 1974, s. 3.
12. Sitt misslyckade försök att försvara modellteckningen skildrar Dahl i: Peter Dahl, *Konstnären som magister. Glimtar från ateljéer, akademier och gallerier under ett decennium*, Atlantis, Stockholm 1980. Se även: Peter Dahl, "Modell och KFML(r)", *Valand. Från ritskola till konsthögskola*, red. Irja Bergström, Göteborgs universitet, Göteborg 1991.
13. Artfacts, <http://artfacts.net/exhibition/the-path-of-resistance-moma-meets-moderna-1960-2000/> 61361, hämtad 2019-09-12.
14. Pontus Kyander, "Briljant, burlesk, levande", *Sydsvenskan* 1995-09-11.
15. Olle Granath, *Ett annat ljus. Svensk konst efter 1945*, Carlsson, Stockholm 1986; Olle Granath, *Svensk konst efter 1945*, Bonnier, Stockholm 1975.
16. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000, s. 201.
17. Folke Edwards, "Ett försök – ett kejsertligt försök – ett kejsarsnitt", *Peter Dahl. Se tillbaka och blicka framåt*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 1999, s. 11.
18. Lars O Ericsson, "Virtuöst spel i annan ände av klaviaturen", *Dagens Nyheter* 1988-08-28; Peter Dahl, "Kritikernas mordförsök", *Dagens Nyheter* 1988-09-01.
19. Lars O Ericsson, "Ett utdraget farväl", *Konstnären* nr 2 1989, s. 9; Peter Dahl, "Kritikernas kris", *Konstnären* nr 3 1989.
20. Dahl 1989, s. 9.
21. Båda konstnärernas position har försvagats sedan 1990-talet. Nuvarande position för Ola Billgren är 35 780, för Peter Dahl finns ingen siffra. På den internationella konstrankningsidan framgår att Billgrens position stadigt försvagats. Artfacts, <https://artfacts.net/artist/ola-billgren/2908>, hämtad 2019-09-12.
22. Peter Dahl, ur kompendium om modellstudier 1971, citerat i: Dahl 1991, s. 189.
23. Timothy van Laar och Leonard Diepeveen, *Artworld Prestige. Arguing Cultural Value*, Oxford University press, New York 2013.
24. van Laar och Diepeveen 2013, s. vii–viii.
25. van Laar och Diepeveen 2013, s. 172.
26. van Laar och Diepeveen 2013, s. 159–174.
24. Van Laar and Diepeveen 2013, pp. vii–viii.
25. Van Laar and Diepeveen 2013, p. 172.
26. Van Laar and Diepeveen 2013, pp. 159–174.
27. Some of these names were included in Mjellby Art Museum's inspirational attempts to discuss the Swedish canon in terms of modernism: *De berömda och de glömda: Kvinnliga modernister 1900–1930* (2006) and *Moderna män 1900–1930* (2016).
28. Birgit Rausing, *Ester Almqvist och hennes krets*, Signum, Lund 1998; Birgit Rausing, *Agda Holst: Livet, konsten*, Carlsson, Stockholm 2010; Marika Bogren, *Tyra Lundgren: Målare, tecknare, keramiker, skulptör, glaskonstnär, textilformgivare, grafiker, konstkritiker, författare*, Carlsson, Stockholm 2011; Fredrik Sjöberg, *Ge upp idag – imorgon kan det vara för sent*, Bonniers, Stockholm 2013; Lotte Laserstein: *Face to Face*, eds. Alexander Eiling and Elena Schroll, Prestel, Munich 2018; Ester Almqvist: *jag lever i två världar*, ed. Cecilia Widenheim, Art and Theory Publishing, Stockholm 2019; Irja Bergström, *Skulptriserna: Alice Nordin och hennes samtidia 1890–1940*, Makadam Förlag, Gothenburg and Stockholm 2012; *Tyra Kleen (1874–1951): Konstnär, vagabond, äventyrare*, Thielska Galleriet 2018.
29. 'Students of Matisse' is an established concept in Swedish art. The following works deal with students of Léger and Lhote: *Léger och Norden*, eds. Christian Derouet, Margareta Helleberg and Nina Öhman, Moderna Museet, Stockholm 1992; *Form och färg: André Lhote och svensk kubism*, eds. Anna Meister, Karin Sidén and Daniel Prytz, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 2017.
30. Karin Schuff, *Svenska konstnärer i konstnärskolonin Dachau: 1880–1914*, Bachelor dissertation, Uppsala University, Disciplinary Domain of Humanities and Social Sciences, Faculty of History and Philosophy, Department of Art History, Uppsala 2014; Ernst Norlind, *Unga konstnärer i Dachau och Paris*, Gleerups, Lund 1943.
31. Examples of Swedish artist groupings include the rebels who formed the Artists' Association, the Varberg School, the Tyresö Group, the Rackstad artist colony, *De Unga* (The Young Ones, also known as the Men of 1909), *De åtta* (The Eight), *De Tolv* (The Twelve), the Association of Swedish Women Artists, *Optimisterna* (The Optimists), *Falangen* (The Phalanx), *Nio Unga* (The Nine Young Ones), The Aura Art Association, *Färg och Form* (Colour and Form), the Gothenburg Colourists, the Halmstad Group, The Imaginists, The Concretists (the Men of 1947), the Saltsjö-Duvnäs Group, *Björnligan*, (the Beagle Boys), *Drakabygget* (the Dragon's Lair), *6 aspekter* (6 aspects), *Verkligheten sätter spår* (Reality leaves its mark), the Wallda Group, *Phauss* and *Unfucked Pussy*.
32. Tor Billgren, 'Det är därför jag har isolerat mig här ute – ett program om konstnären Torsten Andersson', *Sveriges Radio P1*, 1 June 2009, <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=767&artikel=711730>, retrieved 14 March 2019.
33. Stina Forssell's biography can be found at Digitalt museum, Bohusläns museum, <https://digitalmuseum.org/011044501657/ros-stilleben>, accessed 25 June 2020.
34. Frans Carlsson, 'Förord', *Den nya sakligheten*, Malmö Art Museum and Norrköpings Konstmuseum, Malmö and Norrköping 1983, p. 3.
35. *Figurationer: Romantik och realism i norskt samtidsmåleri*, eds. Johan Lundberg and Christopher Rådlund, Atlantis, Stockholm 2009.
36. Eva Ström, 'Målariet med bruna toner', *Sydsvenskan* 25 July 2009a. See also: Eva Ström, 'Naziestetiken är uppenbar', *Sydsvenskan* 30 July 2009b.
37. Ström 2009a.
38. Kempe writes: 'Against a dehierarchized Swedish art scene that is teeming with all manner of life, conservative values and conservative culture are now joining forces in a cultural battle – an Axess TV concept – to champion the belief in a utopia of fine art that is free of ideologies. Instead of welcoming a multi-branched field of art that portrays all aspects of contemporary life, they want to saw off the branches and preserve the trunk that was the original intention. The more open the art scene is, the darker the image of "contemporary

27. Några av namnen fanns med i Mjellby konstmuseums inspirerande försök till diskussion av svensk kanon över modernismen: *De berömda och de glömda. Kvinnliga modernister 1900–1930* (2006) och *Moderna män 1900–1930* (2016).
28. Birgit Rausing, *Ester Almqvist och hennes krets*, Signum, Lund 1998; Birgit Rausing, *Agda Holst. Livet, konsten*, Carlsson, Stockholm 2010; Marika Bogren, *Tyra Lundgren. Målare, tecknare, keramiker, skulptör, glaskonstnär, textilförmägivare, grafiker, konstkritiker, författare*, Carlsson, Stockholm 2011; Fredrik Sjöberg, *Ge upp idag – inborgon kan det vara för sent*, Bonniers, Stockholm 2013; Lotte Laserstein, *Face to Face*, red. Alexander Eiling och Elena Schroll, Prestel, Munich 2018; *Ester Almqvist: jag lever i två världar*, red. Cecilia Widenheim, Art and Theory Publishing, Stockholm 2019; Irja Bergström, *Skulpriserna. Alice Nordin och hennes samtid 1890–1940*, Makadam Förlag, Göteborg och Stockholm 2012; *Tyra Kleen (1874–1951). Konstnär, vagabond, äventyrare*, Thielska Galleriet 2018.
29. Matisseelever är ett begrepp i svensk konst. Om elever till Léger och Lhote finns följande arbeten: *Léger och Norden*, red. Christian Derouet, Margareta Helleberg och Nina Öhman, Moderna Museet, Stockholm 1992; *Form och färg. André Lhote och svensk kubism*, red. Anna Meister, Karin Sidén och Daniel Prytz, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 2017.
30. Karin Schuff, *Svenska konstnärer i konstnärskolonin Dachau: 1880–1914*, C-uppsats, Uppsala universitet, Humanistisk-samhällsvetenskapliga vetenskapsområdet, Historisk-filosofiska fakulteten, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala 2014; Ernst Norlind, *Unga konstnärsår i Dachau och Paris*, Gleerups, Lund 1943.
31. Exempel på svenska konstnärsgrupperingar är opponenterna som bildade Konstnärsförbundet, Varbergsskolan, Tyresögruppen, Rackstadkolonin, De Unga (1909 års män), De åtta, De tolv, Föreningen Svenska Konstnärinnor, Optimisterna, Falangen, Nio Unga, Konstföreningen Aura, Färg och Form, Göteborgskoloristerna, Halmstadgruppen, imaginisterna, konkretisterna (1947 års män), Saltsjö-Duvnäs-gruppen, Björnligan, Drakabygget, 6 aspekter, Verkligheten sätter spår, Walldaggruppen, Phauss, Unfuckd Pussy med flera.
32. Tor Billgren, "Det är därför jag har isolerat mig här ute – ett program om konstnären Torsten Andersson", *Sveriges Radio P1* 2009-06-01, <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=767&artikel=711730>, hämtad 2019-03-14.
33. Stina Forssells biografi finns på Digitalt museum, Bohusläns museum, <https://digitaltmuseum.org/011044501657/ros-stilleben>, hämtad 2020-06-25.
34. Frans Carlsson, "Förord", *Den nya sakligheten*, Malmö Museum och Norrköpings Konstmuseum, Malmö och Norrköping 1983, s. 3.
35. *Figurationer. Romantik och realism i norskt samtidsmåleri*, red. Johan Lundberg och Christopher Rådlund, Atlantis, Stockholm 2009.
36. Eva Ström, "Måleriet med bruna toner", *Sydsvenskan* 2009-07-25 a. Se även: Eva Ström, "Naziestetiken är uppenbar", *Sydsvenskan* 2009-07-30 b.
37. Ström 2009a.
38. Kempe skriver: "Mot ett avhierarkiserat svenska konstliv som sjunder av alla sorter mobiliseras sig nu de värde- och kulturmässiga till gemensam kulturmässig utopin om en skön konst fri från ideologier. I stället för att välkomna ett mångförgrenat konstfält som gestaltar samtidens alla frågor vill man såga av grenarna och bevara den tänkta stammen. Ju öppnar konstliv desto svartare bild av 'nuförståndningen' och en modernism 'som slagit sönder alla broar'" (Peter Lüdersson i SVD 7/8)." Jessica Kempe, "Kulturmässigt dröm. Konsten ska vara fri från ideologier", *Dagens Nyheter* 2009-09-22. Se även Stig-Åke Stålnackes inlägg där han skriver: "För att vara tydlig (från mitt perspektiv) så har det handlat om att en självvald elit i kulturlivet har slagit en kraftig röd stämpel på en viss sorts konst, en stämpel som haft orden 'FÖRBUDEN, EJ TILLÄTEN' som djupaste betydelse." Stig-Åke Stålnacke, "Figurativ konst – det förbjudna måleriet", *Fria Tidningen, Lästarnas Fria* 2009-10-12.
39. Kritiken mot dessa utställningar var massiv, med något undantag. Dan Backman, "Pinsamt, Waldemarsudde har tappat omdömet", *Svenska Dagbladet* 2018-03-09; Dan Backman, "Högoktanigt ögongodis", *Svenska Dagbladet* 2017-02-23; Gunnar Bolin, "Duktig virtuos blir lätt tråkig", *P1 Kultur, Sveriges Radio* 2017-03-12; <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6649599>, hämtad 2019-09-12; Jessica Kempe, "Hovmålare. Konst som blickar bakåt är knappast helt oförarglig", *Dagens Nyheter* 2017-04-04.
40. Några exempel är Nick Alm, Andreas Birath, Zachariah Kramer, Stephanie Kullberg, Britta Norresten, Urban Larsson, John Patricny, Christopher Rådlund och Stanislaw Zoladz.
41. Dessa figurativa traditionalister är dessutom i hög grad utestängda från stipendiesystemet, då

- poisoning" and of a modernism "that has torn down all the bridges" (Peter Lüdersson in SVD 7/8). Jessica Kempe, 'Kulturmässigt dröm: Konsten ska vara fri från ideologier', *Dagens Nyheter* 22 September 2009. See also Stig-Åke Stålnacke's contribution to the debate, in which he writes: 'To be clear (from my perspective), it has been about the fact that a self-selected cultural elite has slapped a powerful red stamp on a certain kind of art, a stamp that essentially says "FORBIDDEN, NOT ALLOWED".' Stig-Åke Stålnacke, 'Figurativ konst – det förbjudna måleriet', *Fria Tidningen, Lästarnas Fria* 12 October 2009.
39. Criticism of these exhibitions was huge, without exception. Dan Backman, 'Pinsamt, Waldemarsudde har tappat omdömet', *Svenska Dagbladet* 9 March 2018; Dan Backman, 'Högoktanigt ögongodis', *Svenska Dagbladet* 23 February 2017; Gunnar Bolin, 'Duktig virtuos blir lätt tråkig', *P1 Kultur, Sveriges Radio* 12 March. <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6649599>, retrieved 12 September 2019; Jessica Kempe, 'Hovmålare: Konst som blickar bakåt är knappast helt oförarglig', *Dagens Nyheter* 4 April 2017.
40. Examples include Nick Alm, Andreas Birath, Zachariah Kramer, Stephanie Kullberg, Britta Norresten, Urban Larsson, John Patricny, Christopher Rådlund and Stanislaw Zoladz.
41. Moreover, these figurative traditionalists are largely excluded from the scholarship systems, since the latter are based on a university degree (the figurative schools are not universities). Furthermore, it can be assumed that they are not in a particularly strong position when scholarships are allocated, since the board members tend to come from a different background, and they are hardly ever considered for public commissions or services.
42. Dan Backman, 'Peter Dahls låtsasvärldar värdar att (åter)upptäcka', *Svenska Dagbladet* 13 May 2018.
43. For example, Ulrika Stahre writes of *Dreams in the Sofa Corner*: 'The slightly odd role distribution, in which she dreams crappy dreams of status and luxury while he dreams of justice and revolution, can perhaps be seen as typical of its time.' Ulrika Stahre, 'Tiden upphävs i Dahls universum', *Aftonbladet* 10 May 2018.
44. The artist's widow spoke out when Peter Dahl's death was announced: 'He reached out to people in a way that the critics didn't always see positively. He wasn't, I wouldn't say stigmatized, but he wasn't really acclaimed as a fine artist. And everything that's popular has always been looked down on by so-called higher culture. So when the Bellman suite came out in 1984 with all the Bellman paintings, there was a slightly mixed reaction from the critics. Those who hadn't been positive about him before probably appreciated the Bellman when it came out, which means that Peter then got some appreciation from groups that had previously been a bit critical; but in any case, that's the way it is with everything, the elite doesn't always want to embrace what the people like, and Peter wasn't counted as high culture.' Tina Hamrin Dahl, audio interview, TT, from: Gustaf Tronarp, 'Folkkäre konstnären Peter Dahl är död', *Aftonbladet* 18 May 2019, <https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/dOMaLo/folkkare-konstnaren-peter-dahl-ar-dod>, retrieved 27 August 2019.
45. Hans Henrik Brummer, 'Förord', *Peter Dahl: Se tillbaka och blicka framåt*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 1999, p. 9.
46. Anders Nordin, *Kampen om konsten: Om betydelsen av utställningen "Entartete Kunst" i nazismens konstpolitik*, Arachne, texts from the Department of History of Ideas and Learning at the University of Gothenburg no. 3, Gothenburg 1987, p. 34.
47. Nordin 1987, p. 34.
48. During the Cold War, abstract art was promoted as a symbol of a free, democratic Western society, with the United States leading the way, as opposed to the Soviet Union's repressive art policy and officially sanctioned ideological socialist realism. Earlier, realism had been perceived as American and abstract modernism, which was associated with European Marxism, met with cautious suspicion in the United States.
49. Clement Greenberg, 'Avantgarde and Kitsch', *Partisan Review* Fall 1939.
50. Odd Nerdrum, *Hva er kitsch?*, Kagge, Oslo 2000.

dessa bygger på en examen från en högskoleutbildning (de figurativa skolorna är inte högskolor). Dessutom kan man anta att de inte ligger så bra till i tilldelningar av det slaget, då nämnderna är sammansatta av aktörer med annan bakgrund. De kommer heller knappast ifråga för offentliga uppdrag eller tjänster.

42. Dan Backman, "Peter Dahls låtsasvärldar värdar att (åter)upptäcka", *Svenska Dagbladet* 2018-05-13.
43. Ulrika Stahre skriver exempelvis om *Drömmar i soffhörnet*: "Den lite märkliga rollfördelningen, där hon drömmar skitdrömmar om status och lyx, och han drömmar om rättvisa och revolt, kan vi kanske skriva på det tidstypiska kontot." Ulrika Stahre, "Tiden upphävs i Dahls universum", *Aftonbladet* 2018-05-10.
44. Konstnärens ånka uttalade sig i samband med beskedet om Peter Dahls bortgång: "Han har nått ut till folk på ett sätt som kritiker inte alltid varit så positivt inställda till. Han har väl inte varit, jag skulle inte säga stigmatiserad, men har inte varit direkt hyllad som en finkonstnär. Och allt som är folkligt har ju alltid setts ner på av den så kallade finkulturen. Så då när Bellmansvitens kom '84 med alla Bellmannålningar så blev det en lite kluven inställning bland kritiker. Så de som inte hade varit positiva innan uppskattade nog Bellman när det kom, så då fick Peter även en uppskattning i grupper som tidigare har varit lite kritisca men hur det än är, så är det med allt, det som folket tycker om vill inte eliten alltid ta till sig och Peter har väl inte räknats till högkulturen." Tina Hamrin Dahl, Ijudintervju, TT, ur: Gustaf Tronarp, "Folkkäre konstnären Peter Dahl är död", *Aftonbladet* 2019-05-18, <https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/dOMaLo/folkkare-konstnaren-peter-dahl-ar-dod>, hämtad 2019-08-27.
45. Hans Henrik Brummer, "Förord", *Peter Dahl. Se tillbaka och blicka framåt*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 1999, s. 9.
46. Anders Nordin, *Kampen om konsten. Om betydelsen av utställningen "Entartete Kunst" i nazismens konstpolitik*, Arachne, texter från institutionen för idé- och lärdomshistoria vid Göteborgs universitet nr 3, Göteborg 1987, s. 34.
47. Nordin 1987, s. 34.
48. Under det kalla kriget kom den abstrakta konsten att lanseras som symbol för det demokratiska och fria västerländska samhällssystemet, med USA som banérörare, mot Sovjetunionens representativa konstpolitik och officiellt sanktionerade ideologiska socialistiska realism. Tidigare hade realismen uppfattats som amerikansk och den abstrakta modernismen, förknippad med europeisk marxism, bemöttes med avvaktande misstänksamhet i USA.
49. Clement Greenberg, "Avantgarde och kitsch" ("Avantgarde and Kitsch", *Partisan Review* 1939), övers. Tom Sandqvist, *Avantgarden. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000.
50. Odd Nerdrum, *Hva er kitsch?*, Kagge, Oslo 2000.
51. Denna tanke uttrycks inom Frankfurtskolan, främst av Theodor W. Adorno men dras till sin spets av Benjamin Buchloh, en marxistisk kritiker kring den amerikanska tidskriften *October*. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory (Ästhetische Theorie 1970)*, red. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann, övers. Robert Hullot-Kentor, Continuum, London 2002. Benjamin H. D. Buchloh, "Maktens figurationer, regressionens chiffer. Anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet" ("Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", *October* nr 16 1981), övers. Eva-Lotta Holm, *Från 60-tal till cyberspace*, red. Tom Sandqvist, m.fl., Skriftserien Kairos nr 3, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1997.
52. Platon, *Skräfter Bok 3. Staten*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm 2003.
53. Denna typ av politiskt motiverade tolkningar som är kritiska mot illusion och traditionella uttryck har framförts av kritiker knutna till den amerikanska tidskriften *October*.
54. Nochlin 1981, s. 226.
55. Buchloh 1981 1997.
56. Theodor W. Adorno och Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark, Röda bokförlaget, Göteborg 1981.
57. Clement Greenberg, "Det modernistiska måleriet" ("Modernist Painting", *Voice of America* 1960), övers. Erik van der Heeg, *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 1996.
58. Nochlin 1981, s. 14.
59. Platon gav i sina resonerande dialoger uttryck åt uppfattningen att sinnevärldens föremål bara är ofullkomliga kopior av de perfekta idéerna. Konstnärliga avbilder är ännu ett steg lägre i hierarkien, då de är att beteckna som kopior av kopior. De är vilseledande, rent av farliga, varför konstnärerna bör förvisas från idealstaten. Platon 2003.
- 451

60. När Leonardo argumenterade för att måleriet skulle tas upp bland de sköna konsterna, så hänvisade han till dess intellektuella sida. Han ansåg att det var mer intellektuellt än skulpturkonsten. Leonardo da Vinci, "Paragonen", *Målarkoden*. Citat och referat av Woldemar von Seidlitz, bearbetning och översättning till svenska av Per Wählström, 2. uppl., Kalejdoskop, Åhus 2012, s. 5–17.
61. Robert Storr, *Modern Art despite Modernism*, Museum of Modern Art, New York 2000.
62. Peter Dahl, i *Alvar Jansson*, red. Lena Boëthius, Raster Förlag, Stockholm 1993; Kristoffer Arvidsson, "'Skönhet i konsten är liv' Målaren Alvar Jansson", *Alvar Jansson*, red. Lena Boëthius, Konstakademien, Stockholm 2017, s. 8 och 15.
63. Anna Brzyski, "Introduction: Canons and Art History", *Partisan Canons*, Duke University Press, Durham 2007, s. 9–10.

Tidigare nummer av
Göteborgs konstmuseums skriftserie
Skiascope

Skiascope 1
Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum/Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2009, 384 sidor/pages.
ISBN 91-87968-64-9.

Skiascope 2
Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet/Open the Shades! Art in Gothenburg During the 1960s and 1970s, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2009, 382 sidor/pages.
ISBN 91-87968-65-7.

Skiascope 3
Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet/A Disarranged Playing Board: Art in Gothenburg During the 1980s and 1990s, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2010, 310 sidor/pages.
ISBN 91-87968-70-3.

Skiascope 4
Konstpedagogik/Art Education, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2011, 287 sidor/pages.
ISBN 91-87968-73-8.

Skiascope 5
Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum/Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2012, 583 sidor/pages.
ISBN 978-91-87968-79-2.

Previous issues of
Gothenburg Museum of Art Publication Series
Skiascope

Skiascope 6
Blond och blåögd. Vithet, svenskhet och visuell kultur/Blond and Blue-eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2014, 393 sidor/pages.
ISBN 978-91-87968-87-7.

Skiascope 7
Konstmuseiarkitektur/Art Museum Architecture, red./ed. Kristoffer Arvidsson, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2015, 392 sidor/pages.
ISBN 978-91-87968-92-1.

Skiascope 8
Gränslöst. 1700-tal speglat i nuet/Unbounded: The Eighteenth Century Mirrored by the Present, red./ed. Kristoffer Arvidsson, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2016, 376 sidor/pages.
ISBN 978-91-87968-969

Skiascope 9
Det universella språket. Efterkrigstidens abstrakta konst/The Universal Language: Post-War Abstract Art, red./ed. Kristoffer Arvidsson, Göteborgs konstmuseums skriftserie/Gothenburg Museum of Art Publication Series, Göteborg/Gothenburg 2018, 592 sidor/pages.
ISBN 978-91-87968-99-0.

Skiascope 10
Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning/The Canon: Perspectives on Swedish Art Historiography, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Martin Sundberg, Göteborgs konstmuseums skriftserie/Gothenburg Museum of Art Publication Series, Göteborg/Gothenburg 2021.
ISBN 978-91-984601-5-5.

Demonstration av ett skiascope

Demonstration of a skiascope



ur Benjamin Ives Gilmans,
Museum Ideals of Purpose and Methods,
Cambridge 1918, s. 238.

*

from Benjamin Ives Gilman's,
Museum Ideals of Purpose and Methods,
Cambridge 1918, p. 238.