



Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 6

Historiografi

Hans Hayden
Inledning

Sonya Petersson
Konster och vetenskaper

Dan Karlholm
Mångfalden, massan
och myllret

Anna Ingemark
Konstruktionen av ett
arkitekturhistoriskt
narrativ

Peter Gillgren
De svenska konst-
historikerna och
nazismen

Carina Rech
"Missbrukad kvinnokraft"

Andrea Kollnitz
En annan syn på
verkligheten

Hans Hayden
Essentiella kopior

Redaktör: Hans Hayden



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Historiografi

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 6

Hans Hayden (red.)



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

Published by
Stockholm University Press
Stockholm University Library
Universitetsvägen 10
SE-106 91 Stockholm, Sweden
www.stockholmuniversitypress.se

Text © The Author 2026
License CC BY

Supporting Agency (funding): Sven och Dagmar Saléns stiftelse
och Olle Engkvists stiftelse

First published 2026

Cover Illustration: Detalj av Benoît-Louis Prévost
efter Charles Nicolas Cochin. Frontespisen (1772) till
*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des
arts et des métiers, par une société de gens de lettres* (Paris,
1751–72), etsning och kopparstick, 37 × 24 cm. Fotografi:
Stockholms universitetsbibliotek. Boken ingår i Kungliga
vetenskapsakademiens samlingar på universitetsbiblioteket.
License: CC BY 4.0.

Cover designed by Christina Lenz, Stockholm University Press

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA)
ISSN: 2002-6463

ISBN (Paperback): 978-91-7635-279-3

ISBN (PDF): 978-91-7635-280-9

ISBN (EPUB): 978-91-7635-281-6

ISBN (Mobi): 978-91-7635-282-3

DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy>

This work is licensed under the Creative Commons Attribution
4.0 Unported License. To view a copy of this license, visit
creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to
Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain
View, California, 94041, USA. This license allows for copying
any part of the work for personal and commercial use,
providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Hayden, Hans (red.) 2026. *Historiografi: Teoretiska
tillämpningar i konstvetenskap* 6. Stockholm: Stockholm
University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy>.
License: CC BY 4.0



To read the free, open access version of this book
online, visit <https://doi.org/10.16993/bcy> or scan
this QR code with your mobile device.

Basic Readings in Culture and Aesthetics

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA) (ISSN 2002-6463) is a peer-reviewed series of monographs and edited volumes published by Stockholm University Press. BaRCA provides a publishing platform for academic textbooks built on high-quality research mainly within the disciplines of Art History, Heritage Studies, Curating Art, History of Ideas, Literary Studies, Musicology, and Performance and Dance Studies.

It is the ambition of BaRCA to place equally high demands on the academic quality of the manuscripts it accepts as those applied by international academic publishers of a similar orientation. BaRCA accepts manuscripts in English and Swedish

The Editorial Advisory Board of the Department of Culture and Aesthetics

The Editorial Advisory Board of the Department of Culture and Aesthetics are responsible for the following Book Series: *Stockholm Studies in Culture and Aesthetics*, *Basic Readings in Culture and Aesthetics* (which includes the sub-series *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*), and *Critical Editions in Culture and Aesthetics*.

- Frida Beckman, Professor of Comparative Literature at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, frida.beckman@littvet.su.se

- Linn Holmberg, Associate Professor of History of Ideas at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, linn.holmberg@idehist.su.se
- Rikard Hoogland, Associate Professor of Theatre Studies at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, rikard.hoogland@teater.su.se
- Jacob Lund, Associate Professor of Aesthetics and Culture at School of Communication and Culture – Aesthetics and Culture, Aarhus University, jacoblund@cc.au.dk
- Sonya Petersson, (chairperson, coordination and communication), Associate Professor of Art History, Research Officer at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, sonya.petersson@arthistory.su.se
- Beate Schirmacher, Associate Professor of Comparative Literature at the Department of Film and Literature, Linnaeus University, beate.schirmacher@lnu.se
- Jessica Sjöholm Skrubbe, Associate Professor of Art History at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, jessica.skrubbe@arthistory.su.se
- Joakim Tillman, Professor of Musicology at the Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, joakim.tillman@music.su.se

Titles in the series

1. Hedlin Hayden, Malin & Snickare, Mårten (red.) 2017. *Performativitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal>. License: CC BY 4.0

2. Hayden, Hans (red.) 2019. *Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw>. License: CC BY 4.0
3. Bergwik, Staffan, Holmberg, Linn & Dirke, Karin (red.) 2022. *Konsten att kontextualisera: Om historisk förståelse och meningsskapande*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbt>. License: CC BY 4.0
4. Petersson, Sonya & Hedlin Hayden, Malin (red.) 2022. *Semiotik. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>. License: CC BY 4.0
5. Manker, Elin & Snickare, Mårten (red.) 2023. *Materialitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch>. License: CC BY-NC 4.0
6. Anna-Maria Hällgren och Anna Näslund (red.) 2023. *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bck>. License: CC BY-NC 4.0
7. Hans Hayden (red.) 2026. *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 6*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy>. License: CC BY 4.0

Inledning till bokserien *Teoretiska tillämpningar i konsvetenskap*

Malin Hedlin Hayden (serieredaktör)

Teoretiska tillämpningar i konsvetenskap är en läroboksserie som vänder sig till dig som studerar konsvetenskap eller andra närliggande vetenskaper. Seriens syfte är att visa hur teorier också är metoder för att förstå och tolka den mångfald av bildfunktioner och estetiska uttryck som studier i konsvetenskap inkluderar. Därför innehåller varje volym texter som lyfter fram *hur* man kan tillämpa teoretiska begrepp i konkreta tolkningssituationer. Medan inledningskapitlen presenterar det aktuella teoretiska fältet, tidigare forskning, nyckeltexter samt volymens syfte och innehåll, utgör sedan varje enskilt kapitel en kortare fallstudie av till exempel konstverk, byggnader, föremål och olika bildfunktioner. Därmed är det själva tillämpningen av de teorier och metoder som generellt ingår i konsvetenskapliga kunskapsprocesser som fokuseras. Därför spänner också valen av studieobjekt över olika historiska epoker och vitt skilda visuella uttryck. Med dessa kombinationer av analysobjekt och specifika begrepp vill vi tydliggöra hur teoretiska begrepp aktiveras som tolkningsverktyg. Serien syftar till att vara ett pedagogiskt komplement till teoretiska och metodologiska handböcker och originaltexter som introducerar de olika metoder och teoretiska fält som vi inom ämnet ofta använder oss av. Vi som skriver är alla forskare och lärare i konsvetenskap och våra fallstudier har sin utgångspunkt i vår egen forskning.

I serien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* (som är en underserie i bokserien *Basic Readings in Culture and Aesthetics*) har tidigare utkommit:

Malin Hedlin Hayden & Mårten Snickare (red.),
Performativitet: Teoretiska tillämpningar i -konstvetenskap 1, Stockholm, Stockholm University Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal>.
Licens: CC BY 4.0

Hans Hayden (red.), *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*, Stockholm, Stockholm University Press, 2019. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw>. Licens: CC BY 4.0

Sonya Petersson & Malin Hedlin Hayden (red.),
Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3, Stockholm, Stockholm University Press, 2022. DOI: <https://doi.org/10.16993/bbv>.
Licens: CC BY 4.0

Elin Manker & Mårten Snickare (red.),
Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch>.
Licens: CC BY-NC 4.0

Anna-Maria Hällgren och Anna Näslund (red.)
2023. *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://doi.org/10.16993/bck>. License: CC BY-NC 4.0

Hans Hayden (red.) 2026. *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 6*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy>. License: CC BY 4.0

Riktlinjer för sakkunniggranskning

Böcker som är publicerade med Stockholm University Press är sakkunniggranskade. Varje bokförslag skickas till ett redaktionsråd av experter inom ämnesområdet för en första bedömning. Om redaktionsrådet och förlagskommittén anser att förslaget är av god kvalitet, accepteras detta för vidare hantering. Det fullständiga bokmanuset granskas i sin helhet av minst två oberoende experter.

För denna antologi, där ordföranden i redaktionsrådet Sonya Petersson deltar som författare, har redaktionsrådsledamoten Jessica Sjöholm Skrubbe hanterat granskningsprocessen. För att undvika intressekonflikter under granskningsprocessen har Sonya Petersson inte varit delaktig i beslut eller rekommendationer som rör boken.

En utförlig beskrivning av förlagets riktlinjer för sakkunniggranskning finns på webbplatsen: <https://www.stockholmuniversitypress.se/peer-review-policies>

Redaktionsrådet för *Basic Readings in Culture and Aesthetics* tillämpar enkel sakkunniggranskning för manuskript, vilket innebär att granskarna varit anonyma för författarna under granskningsprocessen.

Tack till granskare

Ett stort tack riktas till dem som har sakkunniggranskat manuset till den här boken.

Innehåll

Inledning 1

Hans Hayden

Konster och vetenskaper: En bildbaserad kritik av det autonoma konstbegreppets historiografi 51

Sonya Petersson

Mångfalden, massan och myllret: Konstnärgruppen

Nio unga och den svenska konsthistoriografen 93

Dan Karlholm

Konstruktionen av ett arkitekturhistoriskt narrativ:
En historiografisk studie av det offentliga samtalet
om Liljevalchs konsthall 127

Anna Ingemark

De svenska konsthistorikerna och nazismen:

Åsikter, argument, aktiviteter (1933–1945) 157

Peter Gillgren

”Missbrukad kvinnokraft”: Legenden om konstnären

Eva Bonnier 205

Carina Rech

En annan syn på verkligheten: Surrealism i svensk
diskurs och konsthistorieskrivning 1930–1970 237

Andrea Kollnitz

Essentiella kopior: Om Marcel Duchamps historiografi
och problemet med alla försvunna readymades 277

Hans Hayden

Författarpresentationer 321

Inledning

Hans Hayden

Vetenskaplig historieskrivning handlar i första hand om att dokumentera och tolka händelser, situationer och artefakter i det förflutna. Men en viktig aspekt handlar också om att reflektera över och synliggöra själva den historieskrivande processen: *hur* det förflutna har studerats, tolkats och kommunicerats – eller med andra ord att utföra *ett historiografiskt studium*.

Historiografi kan betyda både ”att skriva historia” och ”att skriva historia om historieskrivning”. Antingen syftar det på själva görandet, eller så reflekterar det över detta görande. På ett plan är historiografi alltid en del av alla vetenskapliga studier, eftersom forskaren måste utgå från vad som tidigare skrivits i ämnet. Oftast innebär dock historiografi en form av metahistoriska, mer eller mindre kritiska, studier av annan, tidigare eller samtida historieskrivning.

Bidragen i denna antologi vänder sig till studenter i konstvetenskap och näraliggande ämnen. Syftet är att ge pedagogiska exempel på hur historiografiska perspektiv kan tillämpas och visa varför sådana perspektiv är väsentliga. En viktig

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hayden, Hans, ”Inledning”, *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 1–49. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.a>. License: CC BY 4.0

aspekt är att i varje bidrag demonstrera hur konstvetenskapens studieobjekt – implicit eller explicit – alltid är tillgängliga för analys i relation till en historieskrivning om dem. Varje artefakt, bild, idé eller händelse finns alltid i både en historisk och samtida kontext. Rembrandts självporträtt representerar både ett *där-och-då* och ett *här-och-nu*, där båda aspekterna skriver in bilden i decennier av historieskrivning, tolkning och mediering – båda är på ett avgörande sätt relevanta för tolkningen av självporträtten. Dagsaktuella, digitalt publicerade fotografier av krig och katastrofer vävs på nätet in i politiska diskurser av information, tolkning, cirkulation och manipulation. Att alls tränga igenom alla lager av traditionella tolkningar och samtida ideologiska bruk, kräver både gedigen kunskap om de sammanhang som bilder och föremål existerar i och om de sammanhang där de historiseras, tolkas och tillskrivs specifik betydelse. Kort sagt: en teoretisk, social, politisk, historisk – och *historiografisk* – kunskap.

Historiografi som specifikt forskningsfält finns representerat inom samtliga humanistiska vetenskaper och speglar flera olika intressen. Ett kan vara att undersöka tidigare traditioner och riktningar som funnits inom tvetenskapen och vilka som varit tongivande gestalter. Här kan fokus också vara en analys av hur historieskrivning upprättas, upprätthålls och ändras över tid som en produkt av såväl vetenskapliga som kulturella, sociala och politiska intressen. Ett annat intresse kan vara att utföra kritiska läsningar av befintlig historieskrivning för att undersöka vad som uppfattas som problematiska förhållningssätt i tidigare historieskrivning – till

exempel ensidiga eller partiska urval, eurocentriska perspektiv, könsblindhet eller nationella agendor. Här kan ett syfte vara att etablera alternativa historier utifrån en kritisk läsning av befintlig historia.

Det finns alltså en rad olika syften med historiografiska studier. Man skulle förenklat kunna beskriva det som behovet av att förstå den tradition man själv är del av (*kartläggande historiografi*) och behovet av att förstå traditionen i perioder av vetenskaplig omprövning och nödvändiga förändringar (*historiografi som kritiskt redskap*). Ingen av dessa kategorier är renodlade och de ska inte heller förstås som en tudelning av begreppet historiografi. De går snarare att förstå som två olika funktioner av historiografi, där båda är vitala delar av historiografiska studier, vilka alla i högre eller lägre grad innehåller moment av kartläggning och kritisk tillämpning. Men i denna inledning kommer vi att separera dem för att skapa en tydligare överblick.

Kartläggande historiografi

För hundra år sedan kunde den konsthistoriska forskningen kartläggas och presenteras i en enda bok, idag skulle det behövas ett bibliotek. Den konsthistoriska vetenskapen uppstod i Tyskland och spred sig initialt i den tyskspråkiga världen. Därför är det inte förvånande att de första historiografiska studierna var publicerade på tyska. Wilhelm Waetzoldt publicerade ett tvåbandsverk om *Deutsche Kunsthistoriker* (1921/1924) och i Österrike hade Otto Benesch redan tidigare publicerat "Die Wiener kunsthistorische Schule" (1920). Ett annat tidigt exempel på ett kartläggande

intresse är Julius von Schlossers *Die Kunstliteratur* (1924), som är en omfattande genomgång av källtexter som på olika sätt behandlar konst, från medeltiden fram till 1700-talet.¹ Senare publicerade Schlosser också en artikel som beskrev den egna akademiska miljön i "Die Wiener Schule der Kunstgeschichte" (1934). Benesch och Schlosser var båda knutna till universitetet i Wien. I nämnda texter manifesterade de idén om en särskild konstvetenskaplig tradition med många facetter, alltifrån en filologisk och föremålsbaserad inriktning till en avancerad, teoretiskt orienterad, formalistisk och/eller strukturalistisk forskning.²

Kartläggningar av publiceringsmönster visar att den idag så uppburna Wienskolan till en början inte var den tydligt sammanhållna enhet som vi idag föreställer oss. Centrala texter av förgrundsgestalter som Franz Wickhoff, Alois Riegl och Max Dvořák publicerades i tidskrifter och årsskrifter som inte sällan var svårtillgängliga och som studerades av få, men som på 1910–1930-talet gavs ut som böcker – och som då verkligen blev lästa.³ Därtill följde ett behov av att förklara det större institutionella sammanhang som dessa texter tillkommit i, ett behov av att kartlägga och beskriva den egna traditionen för en ny generation. Nazisternas maktövertagande i Tyskland 1933, Österrikes *Anschluss* 1938 och den omfattande flykten av forskare, konstnärer och intellektuella från den tyskspråkiga världen till England och USA, förändrade i grunden den internationella konstvetenskapens karaktär.

Knappt tjugo år efter von Schlossers artikel kartlade *The Burlington Magazine* (1952–1975) under rubriken "Art History Reviewed" ett urval av texter

som ansågs centrala för konstvetenskapens utveckling. Denna serie återupptogs 2009–2011 med ett antal texter som analyserade alltifrån Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) till Hans Beltings *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990).⁴ Dessa ansatser inspirerade Richard Stone och John-Paul Stonard att sammanställa antologin *The Books that Shaped Art History* (2013). En biprodukt av dessa aktiviteter var också att man bidrog till att etablera och kodifiera en kanon av konstvetenskapliga texter. Genom att publicera boken i Storbritannien på engelska och i urvalet betona den anglo-amerikanska forskarvärlden gentemot den tyska omorienterades den tidigare tyska konsthistoriska dominansen. Spänningen mellan språken hade också en politisk innebörd.

Före kriget var tyska det självklara språket för den internationella konsthistoriska världen, inte minst i Sverige. Detta kom att förändras efter krigsslutet och gedigna kunskaper i tyska var inte längre en självklarhet för yngre generationer studenter och akademiker. Därmed uppstod ett växande behov av översättningar av det som uppfattas som klassiska konsthistoriska texter på tyska.⁵ Här etableras också en kanon inom ämnet som etableras vid tiden före andra världskriget och sedermera förmedlas till efterkrigstidens konsthistoriska diskurs. Man kan säga att det etablerades ett visst institutionellt minne inom den internationella konstvetenskapen efter nazisternas maktövertagande och utrensningar. Men denna kanon har aldrig varit en statisk enhet, utan något som förändrats över tid.

Heinrich Wölfflins historiografiska liv är ett exempel på denna föränderlighet. Hans centrala text

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915) fanns relativt tidigt översatt både till engelska och svenska, troligen därför att den i sin samtid uppfattades som så central för konstvetenskapens utveckling.⁶

Men intresset för honom gick från *presens* (ett viktigt teoretiskt inflytande i nuet) till *imperfekt* (ett fenomen värt att studera men ohjälpligt fast i det förgångna). Det vore dock helt fel att beteckna Wölfflin som helt förlegad; hans iakttagelseförmåga, språkkänsla och viljan att använda sin tids teknologiska landvinningar gör honom historiskt sett fortfarande intressant.⁷ Ett annat och delvis annorlunda exempel är Erwin Panofskys texter. Han var verksam vid Aby Warburgs Kulturwissenschaftliche Bibliothek i Hamburg, som även fungerade som ett forskningsinstitut. Efter nazisternas maktövertagande tvingades Panofsky till landsflykt, först till Storbritannien och sedan till USA, där han kom att verka som professor vid The Institute for Advanced Study vid Princetonuniversitetet. Panofsky övergick själv till att enbart skriva på engelska efter landsflykten och det var där som han slog igenom internationellt då han lanserade ikonografi och ikonologi som metod (något han vidareutvecklade från Warburg). Detta innebar att Panofskys skrifter från 1910- och 1920-talen med något undantag endast fanns i svårtillgängliga publikationer, vilket gav en något skev bild av hans intellektuella utveckling. Idag existerar dock fler av hans tidiga texter i engelsk översättning och det finns även ett par vetenskapliga studier om Panofsky, som befäster bilden av att den stundom osäkra, omprövande och infallsrika unga forskaren är minst lika intressant och betydelsefull som efterkrigstidens konsthistoriska gigant.⁸

TVå andra av de stora namnen inom tyskspråkig konstvetenskap, Alois Riegl och Aby Warburg, hamnade mer i skymundan på grund av språkförbistringen. Intresset för dessa båda blev dock allt större från och med 1980-talet och framåt, då exempelvis flera av Riegls centrala verk gavs ut i översättningar till engelska. Under denna period blev Riegl som konsthistoriker även föremål för vetenskapliga studier.⁹ En av de centrala aspekterna av hans forskning var hans intresse för material som inte alltid fanns i mittfåran av konstvetenskapens mest självskrivna kanon. Riegl skrev om orientaliska mattor, om senromersk konst och utsmyckning, liksom om holländska grupporträtt. Det var långt ifrån den klassiska konst som Wölfflin och de flesta andra konsthistoriker vid tiden intresserade sig för. Warburg är den av de äldre tyska konst- och kulturhistorikerna som förmodligen ägnats störst intresse de senaste decennierna, särskilt med utgångspunkt i hans monumentala *Bilderatlas Mnemosyne*. Warburg arbetade med detta verk, som en kartläggning av visuella bilders, artefaktens och konstverks ikonografiska förändringar från antiken och framåt, fram till sin död 1929. *Bilderatlas* dokumenterades tidigt i fotografi, men publicerades på engelska först 2020. Ändå har arbetet givit upphov till nya studier i en omfattning som ingen annan av de klassiska konsthistoriska pionjörerna är i närheten av.¹⁰

Bilderatlas representerar ett fullständigt annorlunda förhållningssätt till konstens historia:

He predominantly used photographs, but also included illustration from books and or picture files, original graphics, and newspaper clippings. /.../ As a matter of course he made use of modern



Bild 1. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, 2020, installation i Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2020. Fotografi Silke Briel. © Silke Briel / HKW, CC BY-NC-ND. Skärmarna visade 63 paneler som är reproduktioner av Warburgs ursprungliga och numera förkomna installation.

techniques of reproduction in order to develop an “instrument” of knowledge on this basis. To the present-day viewer the work may well call to mind an Internet search engine’s flood of images, but Warburg’s panels are constructed with great deliberation and comprise a repository that condenses memory into complex constellations.¹¹

Warburg arbetade med associativa men vetenskapliga kopplingar mellan bilder och epoker bortom strikta tidslinjer och avgränsade nationella skolbildningar, i gränslandet mellan konstvetenskap, kulturhistoria och antropologi.

Den viktigaste förklaringen till detta förnyade intresse för Riegl och Warburg är förändringar i konstvetenskapens metodologiska förhållningssätt.

De har lyfts fram som föregångare, vilka i sina historiska kontexter av dagens läsare har uppfattats relatera till många av vår samtids frågeställningar. Warburgs forskning kan ses som en tidig variant av vad vi idag skulle kalla visuella kulturstudier – givetvis utifrån en helt annan teoretisk horisont, men kanske just därför så suggestiv i sin på samma gång visade aktualitet och historiska annorlunda i relation till dagens vidgade konstvetenskap.

James Elkins har gjort en högst ovetenskaplig graf som visar antalet citeringar av några av 1900-talets centrala konsthistoriker över tid (där Wölfflin tyvärr inte är med).¹² Där visas hur Erwin Panofsky och Ernst Gombrich fullständigt dominerar citeringarna ungefär 1950–1980 men hur deras kurvor därefter dyker. Riegl och Warburg har aldrig varit i närheten av deras inflytande hittills, men av alla de klassiska namnen är Warburgs kurva den enda fortsätter att stiga in på 2000-talet. Vad vi har här är fyra på olika sätt och i olika tider inflytelserika konsthistoriker. Det är också fyra tyskspråkiga män.

Här framgår inte bara att det tyska språket länge har dominerat konstvetenskapen, utan också att ämnet länge har varit och inte sällan fortfarande är manligt dominerat. En central person i kretsen kring Warburg och sedermera i etableringen av Warburgbiblioteket i London var dock Gertrud Bing. Hon kom att få ett stort inflytande på Warburginstitutets framtida utveckling och var 1944–55 dess assisterande chef och 1955–59 institutets chef. Tillsammans med Fritz Saxel var hon den som översåg och organiserade evakueringen av Warburgs bibliotek från Hamburg till London. Bing kom att få ett betydelsefullt inflytande över

institutets fortsatta verksamhet och på ett personligt plan också i rollen som mentor och handledare för generationer av yngre konsthistoriker.¹³ Bing är ett av få exempel på kvinnor som trots allt institutionellt motstånd ändå skapade sig en viktig position i en konsthistorisk miljö vid 1900-talets mitt. Ett svenskt exempel på en kvinnlig akademiker som med tiden fick en viktig position i svensk konsthistoria är Gerda Boëthius. Hon var den första kvinna som disputerade i konsthistoria i Sverige vid Stockholms högskola 1921. Samma år blev hon docent och 1938 fick hon professors namn (en hederstitel tilldelad av regeringen för viktiga akademiska, kulturella eller folkbildande insatser). Boëthius gjorde ingen akademisk karriär utan blev knuten till Zornmuseet i Mora där hon utnämndes till dess första chef.¹⁴ Både Bing och Boëthius verkade dock i miljöer som i det närmaste helt befolkades och dominerades av manliga kollegor.

Efter andra världskrigets slut fanns också bland tyskspråkiga konsthistoriker ett behov av att återknyta till tidigare traditioner. Man kan se Udo Kultermanns *Geschichte der Kunstgeschichte* från 1966 som ett svar på detta behov. Här presenterades för första gången en övergripande exposé över en föränderlig konsthistorisk diskurs från antiken till den egna samtiden, med betoning på grundläggandet av konsthistoria som en akademisk disciplin i den tyskspråkiga världen vid 1800-talets mitt och därefter internationellt fram till den egna samtiden.¹⁵ Denna bok har publicerats i flera omarbetade upplagor på såväl tyska som engelska och har varit en viktig källa till kunskap om konstvetenskapens utveckling. En nutida engelskspråkig översikt över

konstvetenskapens historia är Christopher S. Woods *A History of Art History* (2019). Woods text skiljer sig från Kultermanns genom att det förvisso kronologiska upplägget, från 800-talet till i dag, ändå är mer dynamisk. Framställningen är inriktad på olika typer av konsthistoria och dess föränderliga diskursiva formationer snarare än att upprätta en rätlinjig utveckling. Här ryms utomeuropeisk historiografi, kristen värdering av icke-kristen konst, konstiturism och publiceringen av guideböcker, framväxten av en konstmarknad och av offentliga konstmuseer, etableringen av konstvetenskap som en universitetsdisciplin, problemet för konstvetenskapen att förstå och acceptera samtida konst och så vidare.¹⁶ Woods bok är ett tydligt exempel på hur de kartläggande och kritiska funktionerna sammansmälter.

Ett annat historiografiskt syfte och upplägg kan man finna i Michael Podros *The Critical Historians of Art* (1982). Ambitionen här är att presentera utvecklingen av en systematisk och teoretiskt grundad konstvetenskap, med rötter i en filosofisk tradition från Kant och Hegel, fram till 1900-talets tongivande riktningar och ämnesföreträdare som de ovan omnämnda Riegl, Wölfflin, Warburg och Panofsky.¹⁷ Studiens originalitet ligger i utpekan- det av en ”kritisk konstvetenskap”, enligt Podro en tradition inom konstvetenskapens historia som alltid har varit nära förbunden med filosofi och estetik. Bortom tidsramarna och ämnet för Podros studie, har fortsatt nya kritiska perspektiv utvecklats in i vår tid inom det som i en anglosaxisk kontext kallas ”critical theory”, med till exempel socialhistoria, genusteori, postkoloniala perspektiv, intersektionalitet etcetera.

Svensk konsthistorieskrivning saknar den typ av sammanfattande översikter som har exemplifierats med Kultermans och Woods böcker. I äldre tider publicerades däremot ett par olikartade översikter över tillståndet inom den då samtida internationella konstvetenskapen, Henrik Cornells *Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen* (1928) och Gregor Paulssons *Konsthistoriens föremål* (1943).¹⁸ Fram till 1990-talet fanns dock ingen samlad studie om den svenska konsthistoriens historia, även om sporadisk information om ämnets utveckling utspridd i tidskrifter, årsböcker, festskrifter och liknande.

Av den anledningen påbörjades ett projekt vid Konstvetenskapliga institutionen i Uppsala 1994 för att utföra en mer sammanhängande om än rapsodisk studie över den svenska konstvetenskapens historia med rubriken *8 kapitel om svensk konsthistorias historia* (2000).¹⁹ Studien publicerades i samband med att Uppsala universitet arrangerade den återkommande nordiska ämneskonferensen *Nordik* samma år, med temat ”Konstvetenskapens historiografi”.²⁰ Som ett slags pendang till *8 kapitel* kan man betrakta antologin *Swedish Art Historiography* (2022), vilken består av bidrag från en nationell konferens i Uppsala 2019. Båda dessa publikationer visar hur ämnet ett vid svenska universitet från 1990-talet och framåt etablerat intresse för konstvetenskapens historiografi. Och är därmed väsentliga inslag i konsthistorieskrivningens historiografi.²¹

De ovannämnda översiktsverken, antologierna, konferensrapporterna, avhandlingarna och monografierna tjänar syftet att i text synliggöra för nya generationer vad som tidigare traderats som tyst

kunskap om förflutna riktningar och traditioner inom konsthistorieämnet. Därutöver kodifierar de på olika sätt det som kommit att bli en kanoniserad historia över konstvetenskapens grunder – en historia som har varit både nödvändig att lyfta fram och analysera som kunskapsgrund och att kritiskt granska och ifrågasätta.

Historiografi som kritiskt redskap

Historiografiska resonemang har många gånger fungerat som ett kritiskt redskap som svarar mot ett behov av vetenskaplig förändring. Detta framträder inte minst i perioder av vetenskaplig kris och/eller nyorientering, där det historiografiska studiet antingen har tjänat till att knyta an till specifika äldre traditioner och teoretiska riktningar – eller till att ta avstamp från synsätt man vill fjärma sig från för att etablera nya perspektiv. En vanlig forskningsöversikt i en vetenskaplig avhandling tjänar ju oftast samma syfte, att positionera den egna studien i relation till tidigare forskning. Men historiografi som kritiskt redskap syftar till en målsättning som är betydligt mer djupgående, i syfte att peka ut en möjlig ny inriktning inom ett helt forskningsfält, att introducera nytt teoretiskt förhållningssätt inom den egna vetenskapliga traditionen, eller att argumentera för behovet av att utveckla en helt ny disciplin.

Som ovan nämnt finns det inte någon klar skiljelinje mellan detta förhållningssätt och den kartläggande ambitionen. Återblickar på den egna institutionella historien innehåller vanligtvis någon form av nyorientering och distans mot det som uppfattas som inte längre vetenskapligt relevant eller

önskvärt – helt enkelt kritik. Men icke desto mindre kan man urskilja perioder av ökad historiografisk aktivitet på grund av ett uttalat behov av nyformulering i ämnet: Erwin Panofsky på 1910-talet, Max Dvořák på 1920-talet, Hans Sedlmayer på 1930-talet, Gregor Paulsson på 1940-talet, Arnold Hausser på 1950-talet, Meyer Schapiro på 1960-talet, T.J. Clark på 1970-talet, och så vidare.

Ett tydligt exempel på ett sådant förhållnings-sätt finns i Donald Preziosis *Rethinking Art History* (1989). Preziosi hävdar behovet av en ny teoretisk medvetenhet och ett kritiskt historiografiskt studium som många delade vid tiden.²² En studie som var av central betydelse för Preziosi och alla former av kritisk historiografi, var den amerikanska historikern Hayden Whites *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (1973). Huvudargumentet är att historia aldrig skrivs utifrån en neutral utsiktspunkt från vilken historikern samlar in ett material som undersöks källkritiskt och presenteras i en neutral och till synes objektiv framställning. I varje historisk framställning organiseras materialet till en berättelse, till ett narrativ som alltid vilar på en specifik ideologisk grund.²³ Whites studie blev givetvis omdiskuterad och av många avfärdad inom det akademiska fältet, men den kom också att öppna upp mot en nyorientering i synen historiografi – i ordets båda betydelser – och blev också en viktig exponent för det som har kallats både en ”en narrativ vändning” inom det historiska fältet och fått stor betydelse för andra humanistiska vetenskaper.

En risk med detta synsätt är det principiella likställandet av historiska narrativ med fiktion – en

risk som framstår som än tydligare i vår tid av florerande konspirationsteorier och alternativa fakta. Detta var något som White var fullt medveten om och han betonade själv nödvändigheten av rigorös behandling av insamlade data och källkritik i historikerns skrivprocess. Men likväl menar White att även historieskrivandet utgör en process, där historikern – liksom författaren – ger framställningen av händelser och fakta formen av en berättelse. En variant av narrativt anslag finns i James Elkins utforskande av olika typer av berättelser i konstvetenskaplig praxis i *Stories of Art* (2002), dock utan att nämna den omfattande diskussion som förekommit inom andra discipliner. Hans fokus ligger inte på principer utan på en förändring i synsätt och praxis, där det som tidigare kunde framställas som en singular, sammanhållen berättelse ("the story of art") numera måste förstås som empiriskt gränsöverskridande, geografiskt vidsträckt, teoretiskt divergerande – och alltid i plural ("stories of art").²⁴

Vad Hayden Whites studie signalerar är dock inte bara en vetenskapsteoretisk diskussion om berättelsens roll i historieskrivning, utan nödvändigheten av att ifrågasätta tidigare etablerade synsätt och praktiker, något som skapade ett nytt behov av kritiska historiografiska reflexioner. Låt oss fokusera på ett exempel, som utgår från kritiska frågeställningar på 1970-talet och som ledde till en radikal nyorientering inom konstvetenskapen och i förlängningen till etableringen av en ny akademisk disciplin.

För konstvetenskapen, liksom för det intellektuella och akademiska livet i stort, innebar det sena 1960-talet och 1970-talet en tid av politisk, empirisk och teoretisk förändring och radikalisering.

Olika former av historiematerialistiska perspektiv blev i allt högre grad närvarande, vilket till en del knöt an till äldre marxistisk konstvetenskap hos föregångare som Arnold Hauser, Frederick Antal och Meyer Shapiro.²⁵ En fråga som blev alltmer aktuell handlade om betydelsen och frånvaron av kvinnliga konstnärer i den allmänna konstvetenskapliga diskursen. Ett i senare tid ofta utpekat exempel var publiceringen av H.W. Jansons spridda och inflytelserika översiktsverk *The History of Art* (1962) där närmare 950 konstnärer omnämndes, men ingen kvinna.²⁶ För 1970-talets konsthistoriker framträdde därmed ett skriande behov av historisk kartläggning: vilka kvinnliga konstnärer har funnits och under vilka betingelser var de verksamma? Till detta fogades en kritisk historiografisk fråga: varför har kvinnliga konstnärer blivit bortglömda och exkluderade ur historieskrivningen – och hur ska vi gå till väga för att åter synliggöra dem?

Ett mycket uppmärksammat bidrag till denna diskussion var Linda Nochlins artikel ”Why Have There Been No Great Women Artists?” i den ledande amerikanska konsttidskriften *Art News* (1971). Frågan kan tyckas provokativ och snarast bakåtsträvande, eftersom den tar för givet att det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer. Men hennes syfte var inte att befästa en reaktionär uppfattning utan att påvisa de *institutionella* hinder som funnits för kvinnliga konstnärer genom historien.

Snarare än att fokusera på förment individuell förmåga argumenterade Nochlin för att begrepp som kvalitet, storhet och genialitet redan från början är maskulint kodade. Problemet, menar hon, är strukturellt och ligger inbäddat i för-givet-tagna



Bild 2. Linda Nochlin undervisar i konsthistoria, Vassar College, Poughkeepsie, New York 1959, © Archives and Special Collections, Vassar College Library (Photo File 5.2), CC BY-NC-ND

värderingar som reglerar det normala (och naturaliserade) i den konsthistoriska diskursen:

In revealing the failure of much academic art history, and a great deal of history in general, to take account of the unacknowledged value system, the very presence of an intruding subject in historical investigation, the feminist critique at the same time lays bares its conceptual smugness, its meta-historical naiveté.²⁷

Här beskrivs en situation där det konsthistoriska narrativet inte bara behöver utvidgas och kompletteras, utan omformuleras i grunden.

Det här var en fråga som en framväxande feministisk och aktivistisk konstvetenskap adresserade. Griselda Pollock efterfrågade utifrån ett marxistiskt och feministiskt perspektiv ett grundläggande

paradigmskifte: ”A feminist historical materialism does not merely substitute gender for class but deciphers the intricate interdependence of class and gender, as well as race, in all forms of historical practice”.²⁸ Hennes mål var att bryta med alla ansatser till särartsfeminism genom att definiera könsskillnader som sociala konstruktioner och belysa den roll som kulturella – och visuella – representationer spelat i etableringen och vidmakthållandet av sådana konstruktioner.

Ett viktigt led i detta projekt var för Pollock att argumentera utifrån och genom en grundläggande kritik av den intellektuella miljö hon själv kom från, där T.J. Clark var en ledande gestalt i förnyelsen av en marxistisk konstvetenskap.²⁹ Clark hade tidigare lyft fram Alois Riegl och Max Dvořák som de verkligt viktiga föregångarna, vars betydande insatser i försöken att förstå bilder i termer av representationer av kulturellt och socialt medvetande, enligt Clark hade förfuskats av den samtida akademiska konstvetenskapen. Den hade i stället omvandlat de grundläggande frågeställningarna hos föregångarna till grå och själlös ”metod” – en metod som något som kunde tillämpas och läras ut, men som saknade relation till de ursprungliga frågeställningarna.³⁰

Pollock var enig med Clark att ett nytt social-historiskt perspektiv utgjorde en nödvändig och radikal förändring av konstvetenskapens kunskaps-teori. Detta perspektiv skulle fokusera på historiska omständigheter liksom på sociala och ekonomiska förhållanden i analysen av konst. Problemet var dock vad Pollock uppfattade som Clarks och den marxistiska traditionens blinda fläck: dess oförmåga att relatera frågan om klass till den om kön

och ras. Därför fanns ett uppenbart behov att införliva ett feministiskt perspektiv i den socialhistoriska analysen. För Pollock var målet inte ett mer allmänt pluralistiskt och inkluderande förhållningssätt, utan att formulera ett nytt kunskapsteoretiskt och samtidigt politiskt alternativ:

Feminist art history should see itself as part of the political initiative of the woman's movement, not just as a novel art historical perspective, aiming to improve existing, but inadequate, art history. Feminist art history must engage in a politics of knowledge.³¹

På ett informerat och polemiskt sätt argumenterar Pollock såväl mot självklara ”motståndare” inom den etablerade konstvetenskapen (vilka i många fall onekligen kunde – och kan – vara trångsynta, ideologisk blinda och reaktionära) som mot blinda fläckar hos den politiska och kunskapsteoretiska tradition hon själv tillhörde.

Pollocks engagemang i dessa frågor går tillbaka till 1970-talet, men efter att *Vision and Difference* publicerades 1988 har hon kommit att förknippas med den nya inriktning som framför allt den anglosaxiska konstvetenskapen tog under 1980-talet. En konferens med rubriken ”The New Art History?” organiserades vid Middlesex Polytechnic i London 1982 i syfte att samla olika initiativ för en nyorientering. Själva rubriken – fastän utan frågetecken – kom att bli en övergripande beteckning för dessa initiativ.³² Tidskriften *Block*, som existerade 1979–1989, kom att bli en central plattform för ”The New Art History”.³³ I centrum för denna rörelse fanns till lika delar frustrationen över traditionell, idealistisk akademisk konsthistoria som insikten

om behovet av en analys där både konst och olika former av visuell kultur kunde förstås som representationer formade av sociala, ekonomiska och ideologiska aspekter.

Internationellt kom kritiken mot den traditionella konstvetenskapen vid denna tid även från andra håll. I inledningen till antologin *Calligram. Essays in New Art History from France* (1988) dristar sig Norman Bryson till att hävda att denna akademiska disciplin är en av de mest bakåtsträvande, som genom sin oförmåga att tänka nytt och intressera sig för den akademiska omvärldens teoretiska och empiriska förändringar, med några väsentliga undantag, ohjälpligt halkat efter angränsande ämnen som kulturstudier, mediastudier, litteraturvetenskap och filmvetenskap. Som viktiga nya bidrag till konstvetenskaplig förnyelse lyfter antologin fram tolkningar av kulturteoretiker som Julia Kristeva, Roland Barthes och Michel Foucault. I Brysons uppfattning hade dessa gemensamt att de inte bara ägnade ett förstrött intresse åt bilder som illustrationer utan placerade tolkningar av visuella representationer i centrum av sina mest banbrytande studier.³⁴

För alla bidrag som omnämns här, från Linda Nochlin och framåt, var motståndet stundom massivt från delar av det konstvetenskapliga etablissemanget. En aspekt av konstvetenskapen som tradition är att den till vissa delar varit och förblivit en av de mest konservativa humanistiska disciplinerna från 1800-talet och framåt till idag, vilket har många orsaker – institutionella, ideologiska och individuella. Samtidigt innebar, som vi har sett, det sena 1980-talet också ett allt större intresse inom

den akademiska konstvetenskapen för förändring, både beträffande teoretiska förhållningssätt och möjliga empirier. Detta banade under 1990-talet väg för etableringen av det vetenskapliga fältet som initialt kallades ”visuella kultur”.³⁵ Från sin horisont 2002 beskriver James Elkins utförligt framväxten av visuella kulturstudier genom etableringen av tidskrifter, av universitetskurser och program, konferenser, specialstudier, antologier, introduktioner och översiktswerk.³⁶ Till dessa fältkonstituerande publikationer och aktiviteter kommer inte minst etableringen av institutioner på universitet runt om i västvärlden.

En central aspekt i formuleringen av fältet visuella kulturstudier är skillnaden mellan ”konst” och vad som skulle kunna benämnas ”det visuella”. Gränsen mellan dessa båda kategorier har aldrig varit glasklar inom konstvetenskapen. Man kan till exempel tänka på Warburgs metod, Michael Baxandalls teori om ”the period eye”, eller John Bergers epokgörande TV-program *Whays of Seeing* som visades på BBC 1972, där han inte bara introducerar olika visuella kategorier utan också olika socialt konstruerade sätt att se inom konsten och genom historien – där seendet kan förstås och studeras som en social och stundom genuskodad konstruktion.³⁷ Detta fungerade som en av många utgångspunkter för Laura Mulvey att utveckla det epokgörande analytiska konceptet om ”the male gaze”, det vill säga att det finns sociala koder inom till exempel konst och film hur kvinnor och män representeras: kvinnor agerar inom ramen för en socialt kodad manlig blick.³⁸

Den empiriska expansionen var något som pågått länge inom konstvetenskapen, inte

minst i Västtyskland inom det som benämndes ”Bildwissenschaft”.³⁹ Också i Sverige kan man se en empirisk expansion och teoretisk förändring i slutet av 1960-talet, bland annat i etableringen av ett andra spår i grundutbildningen som fokuserade på konst under de senaste två hundra åren och som utgick från samtida sociologiska och psykologiska teoribildningar.⁴⁰ Vid samma tid förändrades formellt ämnesbeteckningen ”konsthistoria” till ”konstvetenskap” i den svenska universitetsvärlden. Ändå måste man förstå utvecklingen av visuella kulturstudier som någonting bortom dessa typer av teoretisk och empirisk expansion.

Ytterst handlade utvecklingen av visuella kulturstudier om en annan typ av teoretisk medvetenhet och framför allt ett betydligt större tvärvetenskapligt förhållningssätt. Visuella kulturstudier syftar på studiet av hur bilder, medier och visuella representationer formar, påverkar och speglar samhälle, identitet och kultur. Detta har beskrivits av Norman Bryson, Michael Ann Holly och Keith Moxey som en övergång från en konst-historia (Art History) till en ny form av bild-historia (Visual Studies) utifrån förändrade teoretiska perspektiv:

[R]ather than being shaped by tradition, the discipline will consist of those interpretations of images that are most effective in exploring the potential meaning of the cultural creations of the past for the circumstances in which we find ourselves today. In some sense, this commitment corresponds with past practice, if not past theory.⁴¹

Här suddas gränsen mellan ”högt” och ”lågt” ut: det är bildkulturer i stort som är intressanta, i historien och i samtiden, inte det som uppfattas som de

estetiskt mest excellenta representationerna. Men det går fortfarande att relatera denna förnyelse till tidigare konstvetenskap, inte minst genom författarnas noggranna historiografiska studier, som en tvärvetenskaplig teoretisk och empirisk expansion. Även Nicholas Mirzoeff, en central aktör i arbetet för att etablera visuella kulturstudier som en autonom vetenskaplig disciplin i USA, beskriver ett tvärvetenskapligt fält där ett brett spektrum av visuella händelser studeras utifrån frågeställningar från filmvetenskap, medievetenskap, kommunikation och media, grafisk design, sociologi, queerstudier, postkoloniala studier och många andra inriktningar och discipliner.⁴²

Av dessa exempel framgår hur nya vetenskapliga discipliner etableras bortom traditionella akademiska gränser, discipliner som också har påverkat utvecklingen inom konstvetenskapen i snävare mening. Gemensamt för "New Art History" och visuella kulturstudier är dessutom att de har formulerat sina respektive vetenskapliga orienteringar i relation till en i deras mening otillräcklig konstshistoria. I ett bredare perspektiv kan man säga att de senaste decenniernas historiografiska debatter har skapat förutsättningar för en omprövande inomvetenskaplig reflexion såväl som incitament för genomgripande förändringar påverkade av perspektiv från andra discipliner och traditioner.

Man kan avslutningsvis nämna hur historiografi internationellt blivit ett forskningsfält i sin egen rätt, genom ett stort antal studier av framstående forskare och inte minst genom etableringen av tidskriften *Journal of Art Historiography*, som sedan 2009 publiceras digitalt vid The University of

Birmingham. Och som de skriver på sin hemsida: ”It will be the first contemporary journal dedicated specifically to the study of art historiography and its ambition is to make it the point of first call for scholars and students interested in that area”.⁴³

Innehåll och disposition

Ser man till de läromedel som behandlar historiografi så är den absolut största majoriteten exempel på en kartläggande ambition, till exempel Michael Hatts & Charlotte Klonks *Art History. A Critical Introduction to its Methods* (2006), och antologin *The Art of Art History. A Critical Anthology* (1998/2009) redigerad av Donald Preziosi.⁴⁴ Båda är kvalificerade exempel som redogör för ett antal teman, metodologiska skolor och nyckelgestalter i konsthistoriens historia, den förra i högre grad trogen ämnets metodologiska utveckling, den senare med ett bredare anslag där företrädare för angränsande fält och discipliner också ryms. Förvisso pekar de ut frågeställningar som de olika traditionerna givit upphov till och erbjuder kritiska reflexioner över deras möjligheter och tillkortakommanden, men de ger inga exempel på direkta tillämpningar eller tolkningar. Och det är just sådana tillämpningar som utgör fokus och den röda tråden i den föreliggande antologin.

Den ovan nämnda distinktionen mellan en kartläggande och en kritisk funktion sammansmälter här, men med en tydlig betoning på konkreta tillämpningar av valda empiriska material och historiografiska perspektiv. Liksom i övriga böcker i serien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*, utgår denna volym från respektive författares

forskningsområden. Som nämndes inledningsvis är syftet att demonstrera olika former av historiografiska tillämpningar utifrån olika teorier, metoder och empiriska material.

Sonya Peterssons kapitel undersöker historieskrivningen kring det som ofta kallats ”det autonoma konstbegreppet”, kännetecknat av en förment separation från bland annat vetenskap och hantverk. Detta begrepps historieskrivning formulerades och populariserades av Paul Oskar Kristeller i början 1950-talet och har sedan dess utgjort ett fast postulat i förståelsen av konstbegreppets utveckling i det moderna västerländska samhället sedan slutet av 1700-talet. Kapitlet problematiserar denna begreppshistoria genom att med nya historiografiska utgångspunkter återvända till det material Kristeller lutar sig mot. Som utgångspunkt och exempel analyseras frontespisen (1772) till Denis Diderots och Jean d’Alemberts berömda uppslagsverk den franska encyklopedin. Petersson visar hur det i denna bild finns en annan historia inbäddad, nämligen en djupgående sammanflätning av konsterna och vetenskaperna. Denna studie är också ett exempel på hur historiografi kan vara ett aktivt förhållningssätt i olika typer av verksanalys.

Dan Karlholm utgår från konstnärgruppen *Nio unga* (1925–32), som fick uppmärksamhet i sin samtid men sedermera fallit i närmast totalt glömska i 1900-talets historieskrivning om svensk konst. Utifrån detta exempel undersöker Karlholm etableringen av en historisk kanon och frågan om vad som får vara med och på vilka premisser inkluderingar och exkluderingar sker. Undersökningen

diskuterar den modernistiska konsthistorieskrivningens kanonorientering, manifesterad bland annat i begrepp som "avantgarde" och en linjär utvecklingsmodell. Detta är en konsthistoria med svag förankring i det empiriska materialet från det svenska 1920- och 1930-talet. Utifrån detta partikulära och lokala exempel förespråkar Karlholm att den lineära och estetiskt baserade historiografin bör ersättas med andra, nätverksbaserade historiska modeller.

Anna Ingemark visar hur man kan göra en historiografisk studie med Liljevalchs konsthall som belysande exempel. Vid såväl invigningen 1916 som tillbyggnadens tillkomst drygt hundra år senare uppstod en livlig debatt kring byggnadens utformning och formspråk. Kapitlet gör en analys av hur arkitekturkritikens urval och estetiska utgångspunkter har etablerat centrala troper i konstruktionen av en arkitekturhistorisk kanon, formulerad och cirkulerad i mängder av artiklar, specialstudier och översiktsverk. I studien är således relationen mellan den samtida kritiken och (efterkommande) historieskrivning i fokus.

Peter Gillgren undersöker hur fem svenska professorer i konsthistoria förhöll sig till Nazityskland. Enligt den tidens universitetssystem fanns endast fem lärostolar och därmed professorer i ämnet. Gillgren använder sig av både officiella dokument från den tyska delegationen i Sverige och professorernas konsthistoriska texter för att besvara frågan om hur deras respektive syn på konsthistorieskrivning var ideologiska påverkade. En aspekt av detta handlar om vad ideologi innebar för deras syn på projektet att skriva en nationell svensk konsthistoria. Gillgren visar hur samtliga professorer utom en

tydligt tog avstånd från nazistregimen – vilket inte innebar att deras konsthistorieskrivande saknade ideologiska tendenser – och hur relationen till nazi-regimen var och förblev en tyst kunskap som aldrig dryftades offentligt.

Carina Rech undersöker hur historieskrivningen kring konstnären Eva Bonnier, en nyckelfigur för den svenska feministiska konsthistorieskrivningen som tog fart på 1970-talet, har överskuggats av ett psyko-biografiskt perspektiv som etablerats redan vid konstnärens död 1909. Detta perspektiv relateras till en återkommande historiografisk trop i den andra vågens feministiska konsthistorieskrivning: hur studiet av kvinnliga konstnärer så som marginaliserade offer har stått i vägen för andra tänkbara sätt att undersöka deras verk.

Andrea Kollnitz visar hur surrealismbegreppet i en utvidgad svensk konsthistoriografi (innefattande konstkritik och konsthistorieskrivning men också debatt och utställningskataloger) från 1930- till 1970-talet inte bara har innehaft olika betydelser men också varit föremål för ifrågasättande som lett till en marginalisering av surrealismen i den svenska konsthistorieskrivningen. Kollnitz' diskursanalyser synliggör hur surrealismen har skavt mot förväntningar på en mer verklighetsförankrad konst och mer lätt definierade samt kontrollerade konstnärliga uttryckssätt under 1930-talet, hur surrealismens fortsatta relevans inom konst och samhälle ifrågasattes under 1940-talet och hur dess visionära kraft lyftes fram av enstaka aktörer långt in i 1900-talet.

Hans Hayden undersöker hur myterna kring Marcel Duchamps konstnärskap och readymades (med tonvikt på det avantgardistiska, provokativa

och nyskapande) i hög grad etablerades av konstnären själv, i utställningskataloger, genom muntlig trading och produktionen av kopior i början av 1960-talet. Från att ha varit en konstnär omnämnd i periferin framför allt i kretsen kring Andre Breton och de franska surrealisterna blir han ett namn centralt för amerikanska och europiska konstnärer, kritiker och gallerister vilket leder till hans första retrospektiva utställning i Pasadena 1963. Hayden visar hur den i konsthistorieskrivningen återkommande tropen att han valde ut ett massproducerat objekt, en flasktorkare, och ställde ut det i ett konstgalleri, var en händelse som aldrig inträffade. Inte desto mindre har den blivit till hörnstenen i en myt som spelat en viktig roll i etableringen av den institutionella konstteorin och som återkommit särskilt i konsthistoriska översiktsverk. Duchamp var själv aktiv i etableringen av detta narrativ, vilket alltså i hög grad har präglat den moderna konstens historieskrivning sedan 1960-talet och framåt.

Kapitlen har det historiografiska gemensamt och bygger undersökningarna runt en övergripande historiografisk fråga eller infallsvinkel, men skiljer sig åt när det gäller teoretiska och metodologiska utgångspunkter. I boken ingår till exempel diskursteoretisk analys, receptionsanalys, kritisk analys av traderade utsagor och troper, begreppshistoria och aktör-nätverksteori, vilket presenteras närmare i varje kapitel. Men oavsett de skiftande teoretiska och metodologiska utgångspunkterna har kapitlen gemensamt att de tydliggör trianguleringen och den ömsesidiga anpassningen mellan ett empiriskt material, en historiografiskt driven fråga och valda teoretiska och metodologiska grepp.

Kapitlen hänger också ihop med varandra på andra sätt. Karlholm och Hayden ger kritiska perspektiv på modernismens historieskrivning, vars kategorier (avantgarde, utveckling, konstnärskapets narrativ) alltför ofta okommenterat har tillämpats på konst och kulturella artefakter från andra tider och sammanhang. Rech och Hayden delar intresset för konstnärskapet som en av modernismens givna kategorier, men Rech undersöker frågan så som den har förbundits med det psyko-biografiska perspektivet i feministisk konsthistoria. Ingemark och Gillgren visar historieskrivningens beroende av utomvetenskapliga faktorer eller hur dess utsagor produceras i ett politiskt, socialt och kulturellt historiskt rum. Kollnitz och Petersson tar sig an kategorier som traditionellt har använts för att upprätta gränser mot annat och för att pedagogiskt ordna konsthistorien, det vill säga konst- och ismbegrepp. Båda visar hur sådana begrepps egen historia är långt mer komplex än vad som framgår när de i konstvetenskaplig översiktslitteratur används som givna kategorier, som om de vore historiskt oföränderliga.

Kapitlen lyfter fram och problematiserar vissa centrala inslag i historieskrivningen, vilket betingar urvalet. Samtidigt är det givet att sju kapitel inte kan adressera allt som är relevant i konsthistoriografisk forskning. Kapitlen täcker till exempel i tidsperspektiv perioden 1700-talet till 2000-talet, med en dominans för 1900-talet. Det är därför värt att betona att historiografiska perspektiv mycket väl kan tillämpas på material från andra perioder och sammanhang. Det väsentliga i urvalet är att kapitlen hanterar olika typer av fall (konstnärsgupperingar, arkitekturdebatt, akademisk konsthistoria,

för-givet-tagna uppfattningar om konstnärskap, visuella kulturer utanför den traditionella konst-historien o.s.v.) och på så sätt ger både en bild av konstvetenskapen så som den praktiseras i dag och en motsvarande bild av vad historiografiska tillämpningar är och kan vara – och varför det fortsatt är ett område som är så angeläget att studera.

Noter

1. Julius von Schlosser, *The Literature of Art. A Manual for Source Work in the History of Early Modern European Art Theory*, (övers. Karl Johns, red. Karl Johns and Barbara Gable), Riverside (Cal.), Ariadne Press, 2023 (1924). I det följande hänvisas till engelska översättningar där sådana finns.

2. Otto Benesch, "Die Wiener kunsthistorische Schule", *Österreichische Rundschau*. Bd. 62 (1920), s. 174–178, och Julius von Schlosser, "Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich", *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 13, Heft 2, Innsbruck, Wagner, 1934. Se även Meyer Schapiro, "The New Viennese School", *The Art Bulletin*. vol. 18, 1936:2, s. 258–266; Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013.

3. Se t.ex. Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (1895/1912), Alios Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (1901/1927) och "Das holländische Gruppenporträt" (1902/1931), samt Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* (1924). För en

introduktion till till Wienskolan, i synnerhet dess utveckling efter 1920-talet, se Christopher S. Wood, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, Zone Books, 2000.

4. Se ”Editorial”, *The Burlington Magazine*, vol. 151, June 2009, no. 1275. Hans Beltings bok finns översatt till engelska, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, (övers. Edmund Jephcott), Chicago, University of Chicago Press, 1994.

5. Detta är en problematik som Matthew Rampley tar upp i inledningen av *The Vienna School of Art History. Empire and Politics of Scholarship, 1847–1918*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2013, s. 1–2.

6. Wölfflins epokgörande *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915) översattes som *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, (övers. M. D. Hottinger), New York, Dover Publications, 1932. På svenska publicerades den som *Konsthistoriska grundbegrepp. Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, (övers. Bengt G. Söderberg, med förord av Ragnar Josephson), Stockholm, Nordstedts, 1957. Det finns två doktorsavhandlingar som behandlar Wölfflin: Joan Goldhammer Hart, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*, (Diss.) Berkeley, University of California, 1981 (ej publicerad, kan läsas via University Microfilms USA), och Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, (Diss.) Universität Heidelberg, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1981.

7. Se t.ex. Dan Karlholm, ”Developing the Picture: Wölfflin’s Performance Art”, *Photography and Culture*, vol. 3, 2010:2, s. 207–215.

8. Två viktiga exempel på översatta texter av Panofsky är *Idea. A Concept in Art Theory*, (övers. Joseph J.S. Peake), Columbia, University of South Carolina Press, 1968 (1924), och *Perspective as Symbolic Form*, (övers. Christopher S. Wood), New York, Zoon Books, 1991. Två ganska olikartade vetenskapliga verk som behandlar Panofsky och den intellektuella krets han var del av, är Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca och London, Cornell University Press, 1984, och Silvia Feretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and Art History*, (övers. Richard Pierce), New Haven och London, Yale University Press, 1989 (1984).

9. Tre av Riegls centrala verk finns översatta till engelska: *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) som *Late Roman Art Industry* (övers. Rolf Winkes), Rom, Giorgio Bretschneider Editore, 1985, *Das holländische Gruppenporträt* (1902) som *The Group Portraiture of Holland*, (övers. Evelyn Kain & David Britt), Los Angeles, The Getty Research Institute Publications, 1999, och *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), som *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, (övers. Evelyn Kain), Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1993. Två vetenskapliga studier över Riegl som publicerades nästan samtidigt är Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park (PA). Penn State University Press, 1992 och Margaret Iversen, *Alois Riegl. Art History and Theory*, Cambridge (MA) och London, The MIT Press, 1993.

10. Roberto Ohrt & Axel Heil (red.), *Aby Warburg, Der Bilderatlas: Mnemosyne – the Original*, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2020. Den första monografien över Warburg var Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London, Phaidon, 1970. De senaste åren har

intresset för Warburg formligen exploderat: se t.ex. Richard Woodfield (red.), *Art History as Cultural History. Warburgs Projects*, Routledge, London och New York, 2001; Michel-Alain Micheul, *Aby Warburg and the Image in Motion*, (övers. Sophie Hawkes), New York, Zone Books, 2004; Joacim Sprung, *Bildatlas, åskådning och reproduktion. Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av konsthistoria kring 1800/1900*, (Diss.), Københavns Universitet, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2011, Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, (övers. Harvey Mendelsohn), University Park (PA). The Pennsylvania State University Press, 2016; Hans C. Hönes, *Paths of Life of Aby Warburg*, London, Reaktion Books Ltd., 2024. På svenska finns Aby Warburg, *Ormritualer. En reseberättelse*, (övers. Joachim Retzlaff), med efterskrift av Ulrich Raulff, Stockholm/Stehag, Brutus Östlings bokförlag Symposion AB, 1991, och Aby Warburg, *Skrifter i urval*, red. Daniel Pedersen, (övers. Joachim Retzlaff), Stockholm, Bokförlaget Faethon, 2022.

11. Osign., ”The Mnemosyne Atlas”, Aby Warburg’s, *Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision*, Karlsruhe, Center for Art and Media, 2016, s. 5.

12. James Elkins, ”Series Preface”, i Elkins (red.), *Art History Versus Aesthetics*, New York och London, Routledge, 2006, s. ix.

13. Osign., ”In Memoriam Gertrud Bing 1892–1964”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, 1964:1.

14. Se Marta Järfeldt-Carlsson, *Gerda Boëthius. Konsthistoriker och museichef bland idel män. En levnadsteckning*, Umeå, Antecknat Avbildat, 2008.

15. Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, Düsseldorf och Wien, Econ, 1966. Den engelska utgåvan publicerades som *History of Art History*, Norwalk (CT), Abaris Books, 1993.
16. Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton och Oxford, Princeton University Press, 2019.
17. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven och London, Yale University Press, 1982.
18. Henrik Cornell, *Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen. Studier och bidrag till konstbetraktandets och konstbeskrivandets utveckling*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966 (1928), och Gregor Paulsson, *Konsthistoriens föremål*, Uppsala universitetets årsskrift 1943:5, Almqvist & Wiksell, 1943.
19. Hans Hayden (Pettersson) & Britt-Inger Johansson (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Stockholm, Raster förlag, 2000.
20. För en presentation av konferensen och ett urval av bidragen, se *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 70, 2001:1–2.
21. Här kan man nämna Hans Dackenberg, *Oscar Levertin som konsthistoriker* (Diss. Umeå 1994), Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet* (diss. Uppsala 1996), Hans Pettersson (Hayden), *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, (Diss. Uppsala 1997), Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld* (Diss. Stockholm 1999), Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker* (Diss. Stockholm 2000), Gunnela Ivanov, *Vackrare vardagsvara – design för alla? Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen 1915–1925*, (Diss. Umeå 2004), Cecilia Strandroth, *In Search of the Pure Photograph. A Historiographic*

Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography (Diss. Uppsala 2007), Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934* (Diss. Stockholm 2008), Anna Ingemark, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna Museet. En analys av arkitekturkritik i svensk press* (Diss. Lund 2010), Charlotta Krispinsson, *Historiska porträtt som kunskapskälla. Samlingar, arkiv och konsthistorieskrivning* (Diss. Stockholm 2016), Anders Dahlgren, ”Fullständigt otillförlitlig, men absolut oundgänglig”. *En historiografisk undersökning av projektet Svensk Stad*, (Diss. Göteborg 2018). Det här är avhandlingar där historiografiska teman varit det huvudsakliga studieobjektet, sedan tillkommer långt fler där historiografiska aspekter finns som mer eller mindre framträdande inslag i analysen.

22. Svenska exempel som tydligt utgått från en kritiskt omprövande position är Dan Karlholm, *Art of Illusion. The Representation of Art History in nineteenth.Century German and Beyond*, Kunstgeschichten der Genenwart 4, Bern, Peter Lang AG 2004; Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm och Stehag, Brutus Östling bokförlag Symposion, 2006 (i övers: *Modernism as Institution. On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic Paradigm* (övers. Frank Perry), Stockholm, Stockholm University Press, 2018); Malin Hedlin Hayden, *Video Art Historicized. Traditions and Negotiations, Studies in Art Historiography*, Farnham (UK) och Burlington (US), Ashgate Publishing Company, 2015.

23. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore (MA), 2014 (1973), John Hopkins University Press, s. 1–7.

24. James Elkins, *Stories of Art*, New York och London, *Routledge*, 2002, s. xi.
25. Shapiro var av judisk-litauisk börd och kom till USA som treåring 1907 och blev sedermera en internationellt inflytelserik konstvetare. Både Antal och Hauser var ursprungligen från Ungern, men flydde till Storbritannien vid olika tidpunkter undan Nazitysklands terror och förblev verksamma där. Särskilt Hauser kom att bli internationellt erkänd med sitt översiktsverk i två band *The Social History of Art*, (översättning från manuskript på ungerska av Arnold Hauser & Stanley Godman), London, *Routledge & Kegan Paul*, 1951. Den har kommit i flera nya upplagor genom åren, och finns i förkortat version på svenska som *Konstens sociala historia*, (i urval av Maria Bergom-Larsson), Stockholm, PAN/Norstedts, 1972. Den teoretiska och historiografiska bakgrunden till Hausers vetenskapssyn publicerades i *The Philosophy of Art History*, Evanston (Ill), *Northwestern University Press*, 1990 (1958).
26. Se särskilt registret i H.W. Jansson, *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, New York, *Prentice Hall, INC*, Englewood Cliff (N.J) & *Harry N. Abrams, INC*, 1965 (1962).
27. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971), *Women, Art, And Power and Other Essays*, London, *Thames and Hudson*, 1989 (1988), s. 146.
28. Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London och New York, *Routledge*, 1989 (1988), s. 5.
29. T.J. Clark fick ett omfattande genomslag med tvillingvolymerna *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, *Thames and Hudson*, 1973, och *The Absolute Bourgeois*.

Artists and Politics in France 1848–51, London, Thames and Hudson, 1973.

30. T.J. Clark, ”The Conditions of Artistic Creation”, *Times Literary Supplement*, May 24, 1974, s. 561 f. Denna text finns också publicerad i Eric Fernie, *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London och New York Phaidon Press, 2005 (1995), s. 248–253.

31. Pollock, s. 23.

32. För en introduktion till perspektiv och frågeställningar inom denna riktning, se Jonathan Harris, *The New Art History. A critical Introduction*, London och New York, Routledge, 2001.

33. Se George Robertson & Melinda Mash (red.), *The Block Reader in Visual Culture*, London och New York, Routledge, 1996.

34. Norman Bryson (red.), *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, s. xiv.

35. För en introduktion till detta fält, se Anna-Maria Hällgren & Anna Näslund, *Visuella kulturstudier*, Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024.

36. James Elkins, *Visual Studies. A Sceptical Introduction*, New York och London, Routledge, 2003, s. 1–2.

37. Grunden för denna TV-serie publicerades senare som bok: John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972. Det går att se Bergers syfte som svar på vad han såg som en konservativ tendens i den etablerade konsthistorikern Kenneth Clarks program *Civilisation* som började visas på BBC 1969 som sågs av miljontals tittare både i Storbritannien och USA. Samma år publicerades även Michael Baxandals *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*.

A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford och New York, Oxford University Press, 1985 (1972). Här lanserade han idén om ”The Period Eye”, vilket innebär att människor konstnärer och andra, förstår och uppskattar visuella faktorer utifrån sin egen tid. Det är till exempel ingen självklarhet att alla kulturer på 1400-talet uppfattade centralperspektivet som en given landvinning, även om de till fullo förstod de matematiska och estetiska principerna bakom denna konstruktion, vilket var fallet inte minst i den arabiska världen och i Persien.

38. Se Laura Mulvey, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16 (3), Autumn 1975, s. 6–18. Denna text finns reproducerad på många ställen, på nätet och i böcker, till exempel i Laura Mulvey, (ed.), *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

39. För en introduktion av denna tradition, se t.ex. Matthew Rampley, ”Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-Language Scholarship”, (red.) Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher et. al., *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill’s Studies in Intellectual History, Leiden, Brill Publishers, 2012, s. 119–134, och David Craven, ”The New German Art History: From Ideological Critique and the Warburg Renaissance to the Bildwissenschaft of the Three Bs”, *Art in Translation*, vol. 6, 2014:2, s. 129–147. Se även Horst Bredekamp, ”A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”, *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 3 (Spring 2003), s. 418–428, där han pekar ut likheter och skillnader hos vetenskapliga traditioner.

40. Det fanns dock en tydlig skillnad i antal kompetenta lärare eftersom det här var ett nytt spår, dessutom ett ojämnt förhållande beträffande ekonomisk tilldelning och väsentligt mindre studentunderlag vilket gjorde att det alternativa spåret med tiden försvann

vid olika tidpunkter från samtliga lärosäten. En källa för information om detta skede är ”Konstvetenskaplig bulletin. Samarbetsnämnden för de konstvetenskapliga institutionerna”, utan ort, 1969–2000. Det var en årlig rapport över vad som hänt under det gångna året vid respektive institution, som aldrig formellt publicerades men som finns arkiverad vid ett flertal konstvetenskapliga institutioner och bibliotek. Som källa fungerar ”Bullen” som ett slags index som ger en fantastisk överblick och som också kan utgöra en möjlig utgångspunkt för vidare efterforskningar.

41. Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1994, s. xvii.

42. Se Nicholas Mirzoeff (red.), *The Visual Culture Reader*, (3 uppl.), London och New York, Routledge, 2012 (1998). I den första upplagan av Mirzoeffs introduktion till visuella kulturstudier (*An Introduction to Visual Culture*, London och New York, Routledge, 1999) ges en ganska omfattande introduktion och definition av detta fält, vilket i senare upplagor tydligt framstår som onödigt. I synnerhet finns ingen diskussion om relationen mellan visuella kulturstudier och konstvetenskap. En specifik teoretisk kanon etablerades tämligen snabbt inom detta fält (för en diskussion om detta från den tiden, se Dan Karlholm, ”Visuella kulturstudier. Beträktelse över ett expanderande forskningsfält”, *Konsthistorisk Tidskrift*, vol. 72, 2003:3, s. 186–205).

43. Se <https://arthistoriography.wordpress.com/mission-statement/>.

44. Michael Hatt & Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester och New York, Manchester University Press, 2006; Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford och New York, Oxford University Press, 2009 (1998).

Referenser

- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford och New York, Oxford University Press, 1985 (1972).
- Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, (övers. Edmund Jephcott), Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Benesch, Otto, "Die Wiener kunsthistorische Schule", *Österreichische Rundschau*. Bd. 62 (1920).
- Berger, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.
- Bredenkamp, Horst, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft", *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 3 (Spring 2003).
- Bryson, Norman (ed.), *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Bryson, Norman & Bal, Mieke, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, vol. 73, no. 2, July, 1991.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann & Moxey Keith, (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1994.
- Clark, T.J., "The Conditions of Artistic Creation", *Times Literary Supplement*, May 24, 1974.
- Clark, T.J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, Thames and Hudson, 1973.
- Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-51*, London, Thames and Hudson, 1973.

- Cornell, Henrik, *Karakteriseringsproblemet i konstvetenskapen. Studier och bidrag till konstbetraktandets och konstbeskrivandets utveckling*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966 (1928).
- Craven, David, "The New German Art History: From Ideological Critique and the Warburg Renaissance to the Bildwissenschaft of the Three Bs", *Art in Translation*, vol. 6, 2014:2.
- Dackenberg, Hans, *Oscar Levertin som konsthistoriker* (Diss. Umeå 1994), Umeå 1994.
- Dahlgren, Anders, "Fullständigt otillförlitlig, men absolut outhärlig". *En historiografisk undersökning av projektet Svensk Stad*, (Diss. Göteborg 2018), Gothenburg studies in art and architecture, Göteborg 2018.
- Didi-Huberman, Georges, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, (övers. Harvey Mendelsohn), Pennsylvania University Park, The Pennsylvania State University Press, 2016.
- Dvořák, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, R. Piper & Co. Verlag, München 1924. I engelsk översättning: *History of Art as the History of Ideas* (övers. John Hardy), London, Routledge & Keagan Paul, 1984.
- Elkins, James, *Stories of Art*, New York och London, Routledge, 2002.
- Elkins, James, *Visual Studies. A Sceptical Introduction*, New York och London, Routledge, 2003.
- Feretti, Silvia, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and Art History*, (övers. Richard Pierce), New Haven och London, Yale University Press, 1989 (1984).

- Fernie, Eric, *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, New Haven och London, Phaidon Press, 2005 (1995).
- Goldhammer Hart, Joan, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*, (Diss.) University of California, Berkeley, 1981 (ej publicerad men kan läsas via University Microfilms USA).
- Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London, Phaidon, 1970.
- Görts, Maria, *Det sköna i verklighetens värld* (Diss. Stockholm 1999), Björnum, Typsnittsarna prepress 1999.
- Harris, Jonathan, *The New Art History. A critical Introduction*, London och New York, Routledge, 2001.
- Hatt, Michael & Klonk, Charlotte, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester och New York, Manchester University Press, 2006.
- Hällgren, Anna-Maria & Näslund, Anna, *Visuella kulturstudier*, Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024.
- London, *The Social History of Art*, (översättning från manuskript på ungerska av Arnold Hauser & Stanley Godman), London, Routledge & Kegan Paul, 1951.
- Hauser, Arnold, *Konstens sociala historia*, (i urval av Maria Bergom-Larsson), Stockholm, PAN/Norstedts, (1951) 1972.
- Hauser, Arnold, *The Philosophy of Art History*, Evanston (Ill), Northwestern University Press, 1990 (1958).
- Hayden, Hans, (Pettersson) & Johansson, Britt-Inger (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Stockholm, Raster förlag, 2000.

- Hayden, Hans (Pettersson), *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, (Diss. Uppsala 1997), Stockholm/Stehag, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1997.
- Hayden, Hans, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm/Stehag, Brutus Östling bokförlag Symposion, 2006 (i övers: *Modernism as Institution. On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic Paradigm* (övers. Frank Perry), Stockholm, Stockholm University Press, 2018).
- Hedlin Hayden, Malin, *Video Art Historicized. Traditions and Negotiations, Studies in Art Historiography*, Farnham (UK) och Burlington (US), Ashgate Publishing Company, 2015.
- Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca och London, Cornell University Press, 1984.
- Hönes, Hans C., *Paths of Life of Aby Warburg*, London, Reaktion Books Ltd., 2024.
- Ingemark, Anna, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna Museet. En analys av arkitekturkritik i svensk press* (Diss. Lund 2010), Lund, Sekel bokförlag, 2010.
- Ivanov, Gunnela, *Vackrare vardagsvara – design för alla? Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen 1915–1925*, (Diss. Umeå 2004), Umeå, 2004.
- Iversen, Margaret, *Alois Riegl. Art History and Theory*, Cambridge (MA), MIT Press, 1993.
- Johansson, Britt-Inger & Qvarnström, Ludwig, *Swedish Art Historiography. Institutionalization, Identity, and Practice*, Lund, Nordic Academic Press, 2022.
- Järnfeldt-Carlsson, Marta, *Gerda Boëthius. Konsthistoriker och museichef bland idel män. En levnadsteckning*, Umeå, Antecknat Avbildat, 2008.

- Karlholm, Dan, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet* (diss. Uppsala 1996), Stockholm/Stehag, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1996.
- Karlholm, Dan, *Art of Illusion. The Representation of Art History in nineteenth Century German and Beyond*, Kunstgeschichten der Gegenwart 4, Bern, Peter Lang AG, 2004.
- Karlholm, Dan, "Developing the Picture: Wölfflin's Performance Art", *Photography and Culture*, vol. 3, 2010:2.
- Kollnitz, Andrea, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934* (Diss. Stockholm 2008), Stockholm, Eidos, 2008.
- Konsthistorisk tidskrift*, vol. 70, 2001:1–2.
- Krispinsson, Charlotta, *Historiska porträtt som kunskapskälla. Samlingar, arkiv och konsthistorieskriivning* (Diss. Stockholm 2016), Lund, Nordic Academic Press, 2016.
- Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, Düsseldorf und Wien, Econ, 1966. I engelsk översättning: *History of Art History*, Norwalk (CT), Abaris Books, 1993.
- Lurz, Meinhold, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, (Diss. Heidelberg 1981) Universität Heidelberg, Worms am Rhein, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981.
- Micheul, Michel-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, (trans. Sophie Hawkes), New York, Zone Books, 2004.
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London och New York, Routledge, 2009 (1999).

- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16 (3), Autumn 1975.
- Munslow, Alun, *Narrative and History*, London, Red Globe Press, 2019 (2007).
- Nilsson, Håkan, *Clement Greenberg och hans kritiker* (Diss. Stockholm 2000), Stockholm 2000.
- Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971), *Women, Art, And Power and Other Essays*, London, Thames and Hudson, 1989 (1988).
- Ohr, Roberto & Heil, Axel (red.), *Aby Warburg, Der Bilderatlas: Mnemosyne – the Original*, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2020.
- Olin, Margaret, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park (PA), Penn State University Press, 1992.
- Osign., "In Memoriam Gertrud Bing 1892–1964", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, 1964:1.
- Osign., "The Mnemosyne Atlas", i *Aby Warburg, Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision*, Karlsruhe, Center for Art and Media, 2016.
- Panofsky, Erwin, *Idea. A Concept in Art Theory*, (övers. Joseph J.S. Peake), Columbia, University of South Carolina Press, 1968 (1924).
- Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, (övers. Christopher S. Wood), New York, Zoon Books, 1991 (1924).
- Paulsson, Gregor, *Konsthistoriens föremål*, Uppsala universitets årsskrift 1943:5, Uppsala, Almqvist och Wiksells boktryckeri AB, 1943.
- Podro, Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven och London, Yale University Press, 1982.

- Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London och New York, Routledge, 1989 (1988).
- Preziosi, Donald, *Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science*, New Haven och London, Yale University Press, 1989.
- Preziosi, Donald (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford och New York, Oxford University Press, 2009 (1998).
- Rampley, Matthew, ”Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-Language Scholarship”, Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher et. al. (red.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill’s Studies in Intellectual History, Leiden, Brill Publishers, 2012.
- Rampley, Matthew, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2013.
- Riegl, Alois, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Georg Siemens Verlag, 1893. I engelsk översättning: *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, (övers. Evelyn Kain), Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1993.
- Riegl, Alois, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien, Österreichs Staatsdruckerei, 1901. I engelsk översättning: *Late Roman Art Industry*, (övers. Rolf Winkes), Rom, Giorgio Bretschneider Editore, 1985. Den engelska utgåvan finns tillgänglig digitalt: <https://archive.org/details/late-roman-art-industry-alois-riegl/mode/2up>.

- Riegl, Alois, "Das holländische Gruppenporträt", *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses* 22 (1902), s. 71–278. I engelsk översättning: *The Group Portraiture of Holland*, (introduktion av Wolfgang Kemp, övers. Evelyn M. Kain David Britt), Los Angeles, The Getty Research Institute Publications, 1999. Den engelska utgåvan finns tillgänglig digitalt: <https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/089236548X.html>.
- Robertso, George & Mash, Melinda (red.), *The Block Reader in Visual Culture*, London och New York Routledge, 1996.
- Schapiro, Meyer, "The New Viennese School", *The Art Bulletin*. vol 18, 1936:2.
- Schlosser, Julius von, "Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 13, Heft 2, Innsbruck, Wagner, 1934.
- Schlosser, Julius von, *The Literature of Art. A Manual for Source Work in the History of Early Modern European Art Theory*, (övers. Karl Johns, red. Karl Johns och Barbara Gable), Riverside (Cal.), Ariadne Press, 2023 (1924).
- Sprung, Joacim, *Bildatlas, åskådning och reproduktion. Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av konsthistoria kring 1800/1900*, (Diss. Köpenhamn 2011), Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2011.
- Strandroth, Cecilia, *In Search of the Pure Photograph. A Historiographic Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography* (Diss. Uppsala 2007), Uppsala, Fronton 2007.

- Warburg, Aby, *Ormritualer. En reseberättelse*, (övers. Joachim Retzlaff), med efterskrift av Ulrich Raulff, Stockholm/Stehag, Brutus Östlings bokförlag Symposion AB, 1991.
- Warburg, Aby, *Skrifter i urval* (red. Daniel Pedersen, övers. Joachim Retzlaff), Stockholm, Bokförlaget Faethon, 2022.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014 (1973).
- Wickhoff, Franz & Ritter von Hartel, Wilhelm, *Die Wiener Genesis*, F. Tempsky, Wien 1895. Det finns en tidig och svåråtkomlig engelsk översättning: Roman Art: Some of Its Principles and Their Application to Early Christian Painting (övers. by Mrs. S. Arthur Strong), London, Heinemann, 1900. Den tyskspråkiga utgåvan finns tillgänglig digitalt: https://archive.org/details/gri_33125001032677/page/28/mode/2up.
- Wood, Christopher S., *A History of Art History*, Princeton och Oxford, Princeton University Press, 2019.
- Wood, Christopher S., (red.), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, Zone Books, 2000.
- Woodfield, Richard (red.), *Art History as Cultural History. Warburgs Projects*, London och New York, Routledge, 2001.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Hugo Bruckmann Verlag, 1915. I engelsk översättning: *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, (övers. M. D. Hottinger), New York, Dover Publications,

1932. I svensk översättning: *Konsthistoriska grundbegrepp. Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, (övers. Bengt G. Söderberg, med förord av Ragnar Josephson), Stockholm, Nordstedts, 1957. Den andra tyska upplagan finns tillgänglig digitalt: <https://dn790002.ca.archive.org/o/items/kunstgeschichtlioowluoft/kunstgeschichtlioowluoft.pdf>.

Konster och vetenskaper: En bildbaserad kritik av det autonoma konstbegreppets historiografi

Sonya Petersson

Inledning

Filosofen och renässansforskaren Paul Oskar Kristellers (1905–99) artikel ”The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics” publicerades för första gången 1951–52 i tidskriften *Journal of the History of Ideas* och är fortfarande inte bortglömd. Förutom att artikeln genom åren har återutgivits i internationella samlingsverk har den översatts till svenska och publicerats som den andra volymen i Kungl. Konsthögskolans och Raster förlags skriftserie Kairos (1996).¹ Därutöver utgör den en standardreferens i både handböcker och specialstudier om estetikens historia. I artikeln beskriver Kristeller det autonoma (eller moderna) konstbegreppets födelse eller uppkomsten och etableringen av en idé om konst som fristående från nyttofunktioner. Kristellers under lång tid förhärskande historieskrivning gör gällande att från och

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Petersson, Sonya, ”Konster och vetenskaper: En bildbaserad kritik av det autonoma konstbegreppets historiografi”, *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 51–91.
DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.b>. License: CC BY 4.0

med 1700-talets slut började filosofer och konstteoretiker att separera vissa konstformer från mer nyttbetonade områden som vetenskap och hantverk och föra samman dem under den gemensamma beteckningen skön konst.² Dit räknades måleri, skulptur, arkitektur, musik och poesi, enligt tanken att dessa konster hör ihop för att de är sina egna mål och medel och delar vissa konstspecifika egenskaper, exempelvis skönhet, med varandra. Det hör också till saken att Kristeller och en betydande del av historieskrivningen i hans följd i huvudsak har byggt på filosofiskt textmaterial.

Frågan i det här kapitlet är vad som händer om man återvänder till och även utvidgar det historiska material som Kristellertraditionen har åberopat som evidens för det autonoma konstbegreppets uppkomst med utgångspunkten att konstbegreppets historia *inte kan tas för given*. Är det bara *en* historia? Var separationen av vissa konster från det vi idag kallar vetenskaper och hantverk verkligen så genomgripande? Verkar inte hela idén om det autonoma konstbegreppet misstänkt modernistisk? I linje med det senare menar jag att den metodologiska premiss som på mer övergripande nivå kännetecknar Kristellertraditionens historieskrivning är teleologisk.³ Detta innebär att själva frågan om det autonoma konstbegreppets uppkomst är ställd utifrån en senare tids syn på konsten som redan autonom. Det som ska undersökas historiskt föreligger alltså som undersökningens utgångspunkt och man söker tecken i det förflutna som pekar framåt mot autonomi. Risken är att inte se sådant som faller utanför det som redan är bestämt som den autonoma konsten. Min utgångspunkt, att inte

ta konstbegreppets historia för given, är däremot öppen för att även undersöka sätt att kategorisera och förstå konst som divergerar från eller problematiserar ovanstående forskningstradition.

Närmare bestämt är ambitionen att studera hur kategorin konst kommer till uttryck i text och bild i den franska encyklopedin, ett uppslagsverk med titeln *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* som gavs ut i 17 textvolymerna och 11 planschvolymerna mellan 1751 och 1772 under redaktion av upplysningsfilosoferna Denis Diderot (1713–84) och Jean le Rond d’Alembert (1717–83). Mitt fokus ligger alltså på vad konst innebär i detta sammanhang och hur det förhåller sig till andra, näraliggande eller motsatta, kategorier. Huvudmaterialet är frontespisen till första volymen (bild 1) och d’Alemberts inledning till hela uppslagsverket. En frontespis är en bildsida i en bok, normalt inbunden före titelsidan, som på ett eller annat sätt förhåller sig till bokens text – i detta fall särskilt d’Alemberts inledning. Den sistnämnda är, till skillnad från frontespisen, en i det autonoma konstbegreppets historiografi ofta citerad källa. Min avsikt är därför att belysa frågan om konstbegreppet genom att undersöka samspelet mellan frontespisens figurer (däribland flera personifikaationer av konsterna och vetenskaperna), dess övriga visuella element, d’Alemberts inledning och andra relaterade texter.⁴ Det viktiga med att inkludera bildmaterial i undersökningen är att det jag kallar *konstens begreppshistorier* (i plural) artikuleras i och sprids genom bilder lika mycket som genom texter. Att sätta text och bild i dialog med

varandra, där båda fungerar som primärkällor, utgör ett alternativ till textcentreringen i det autonoma konstbegreppets historiografi, som traditionellt har varit avgränsad till teorier om konst såsom de kommer till uttryck i just filosofisk litteratur. Med dessa utgångspunkter ansluter sig mitt kapitel till den kritiska historiografi som Hans Hayden beskriver i inledningen till föreliggande antologi.

Fallet är valt av följande skäl. Det senare 1700-talet har i ovannämnda historieskrivning beskrivits som en brytningstid mellan ett äldre mer inkluderande och det snävare autonoma konstbegreppet, vilket gör det intressant att ställa frågan om konstbegreppets förmenta gränser, inte minst dess förhållande till vetenskaperna, i just detta tidssammanhang. Därutöver utgör frontespisen och dess tillhörande texter på olika sätt täta uttryck för vad konst, vetenskap och andra relaterade kategorier antogs vara och hur de förhöll sig till varandra. Som ett i tiden och senare välkänt och ofta refererat uppslagsverk nådde *Encyclopédie* även en stor och internationell publik.⁵

Metodologiskt bygger min undersökning på Reinhart Kosellecks *Begriffsgeschichte*, men med den viktiga skillnaden att min studie inte privilegierar text- framför bildmaterial.⁶ Från Koselleck hämtar jag istället den historiska situationen av den även i andra sammanhang väletablerade distinktionen mellan term och begrepp.⁷ I detta perspektiv undersöks relationerna mellan en term och dess begreppshistorier som potentiellt samtidigt synkrona (samtida eller samtidiga) och diakrona (utsträckta över tid). I varje synkron kontext samexisterar begrepp som 1) har en relativt kontinuerlig diakron historia med 2)

begrepp som har ett radikalt förändrat innehåll i förhållande till föregående begrepp, även om de betecknas med samma term, och med 3) neologismer (t.ex. skön konst) som används för att peka ut något som nytt i förhållande till tidigare begrepp eller den sociala världen.⁸ Konst hör till de termer som i en given synkron kontext – exempelvis en text som inledningen till *Encyclopédie* – samtidigt kan aktualisera alla tre begreppsbruk. Att lokalisera och analysera termer och deras referensområden i *texter* är en sak. I *bilder* måste andra uttryck lokaliseras och analyseras: alltifrån allegoriska figurer och attribut till ljusfläckar och placeringar. Dessa visuella uttryck fungerar som termer i avseendet att de, givet samspelet med vissa angränsande texter och vissa referensramar hos mottagaren, har potentialen att aktivera (ansluta sig till såväl som problematisera) begreppsliga enheter.

Slutligen är en historiografiskt väsentlig aspekt av Kosellecks begreppshistoria att dess diakrona axel även inkluderar den punkt där det historiska begreppet som studieobjekt inträder i vetenskapens begreppsvärld.⁹ Det är här mitt kapitel tar sin början.

Det autonoma konstbegreppets historiografi

I centrum för historieskrivningen om det autonoma konstbegreppets uppkomst står alltså Kristellers många gånger återutgivna, översatta och refererade artikel, där författaren argumenterar för att det som brukar kallas det autonoma konstbegreppet uppstod under 1700-talet. Det ska ha kodifierats i filosofiska och konstteoretiska traktat, exempelvis

Charles Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746), och givits sin slutgiltiga utformning och stora spridning via *Encyclopédie*.¹⁰ I detta sammanhang är två aspekter av Kristellers resonemang centrala. Dels idén att de sköna konsterna började identifieras med en "kärna" av fem huvudsakliga konstformer (måleri, skulptur, arkitektur, musik och poesi, med mindre variationer): "These five constitute the irreducible nucleus of the modern system of the arts, on which all writers and thinkers seem to agree", skriver Kristeller.¹¹ Dels att detta konstbegrepp skulle ha ingått i vad Kristeller kallade "konsternas moderna system", med vilket han menade att de sköna konsterna utkristalliserades som ett område för sig, "clearly separated by common characteristics from the crafts, the sciences and other human activities".¹² Det gemensamma Kristeller anspelar på här var under 1700-talet vanligen imitation och skönhet. Även om konst som måleri, poesi och musik sedan antiken har analyserats med mimetiska förtecken var Kristellers nyhetsanspråk att de sköna konsterna under 1700-talet inte bara separeras från hantverk, vetenskaper och annat utan också artikuleras som sina egna mål och medel. Kristeller och forskningen i hans följd lägger tyngdpunkten på att visa att de sköna konsterna inte ansågs tjäna några kognitiva, utilitiska, moraliska eller religiösa syften, utan att deras mål formulerades som behaget i erfarenheten av just de konstspecifika egenskaperna.

En av dem som har följt men utvecklat huvuddragen i Kristellers historieskrivning är Larry Shiner i monografen *The Invention of Art* (2001).¹³ Shiner behandlar en något längre period. Båda börjar i

antiken, men där Kristeller stannar vid 1700-talets slut fortsätter Shiner fram till 1900-talets slut. Men framförallt sätter Shiner de filosofiska traktaten Kristeller uteslutande ägnade sig åt i relation till kulturhistoriska frågor om konstnärsrollens förändring från hantverkare till konstnärssubjekt, konstmarknadens förändring från mecenatsystem till marknadssystem och uppkomsten av konstitutioner i vidaste mening, exempelvis museer, offentliga utställningar och konserter, konst- och litteraturkritik i pressen och upphovsrätt. Till skillnad från Kristeller noterar Shiner också vad han kallar ”motstående tendenser” (”counter currents”), det vill säga historiska processer där konsten trots allt inte på ett enhetligt sätt gick mot större autonomi (t.ex. det senare 1800-talets konstslöjdsrörelse med förespråkare som William Morris). Inte desto mindre är Shiners större historia diskontinuerlig i utpekandet av brott och enhetssträvande i sökandet efter övergripande konstsystem mellan brotten. De ord som återkommer för att beskriva relationerna mellan vad han kallar ”det nya (autonoma) konstsystemet” och de gamla, där antikens *techné* (konst som görande; skicklighet, färdighet) upptogs i senantikens och renässansens uppdelning i fria och mekaniska konster (fortfarande ett görande men med en markerad statusskillnad mellan intellektuella och praktiska verksamheter) är ”split”, ”break” och ”the great division”. Shiner skildrar konstbegreppets historia, inklusive dess interrelationer med kulturella och institutionella processer, som tre stora brott. Det andra brottet uppstod alltså under ”det långa” 1700-talet (perioden 1670–1830), då det moderna konstsystemet

uppstod och etablerades. Det tredje brottet var pågående när boken skrevs: Shiner konstaterar att det moderna konstsystemet med sitt autonoma konstbegrepp sedan 1900-talets slut återigen är på väg mot ett tredje, vidgat, konstsystem.¹⁴

Vad ovanstående historieskrivning förbiser är först och främst förekomsten av samtidigt existerande men skiljaktiga konstbegrepp. I d'Alemberts inledning är konstbegreppet långt ifrån konsekvent använt. Det finns inte *ett* konstbegrepp att tala om, utan flera överlappande. Inledningen laborerar bland annat med distinktioner som utgår från de äldre begreppen *techne* och *episteme* (teoretisk kunskap), det d'Alembert kallar den regelstyrda "praktiken" och "spekulationen", som både skilje-linjen mellan konster och vetenskaper och aspekter som kan förena dem genom att inte sällan vara verksamma i en och samma konst eller vetenskap.¹⁵ Därutöver förekommer, som många har noterat, termen "beaux arts" i texten, och betecknar måleriet, skulpturen, arkitekturen, poesin och musiken. I det till inledningen hörande, och efter den tidigmoderna filosofen Francis Bacon utvecklade, schemat över de mänskliga kunskaperna (bild 2) ingår även gravyrkonsten. Dessa konster förenas av naturimitation och av att de sorterar under inbillningen som generativ kraft, vilken avgränsas till "talangen att skapa genom att efterbilda".¹⁶

Dessutom råder i inledningen och i schemat två konkurrerande ordningar för de sköna konsternas naturimitation. I inledningen placeras måleriet och skulpturen "[i] spetsen för de kunskaper som består av efterbildning" – notera att de sköna konsterna här kallas kunskaper – eftersom efterbildningen i

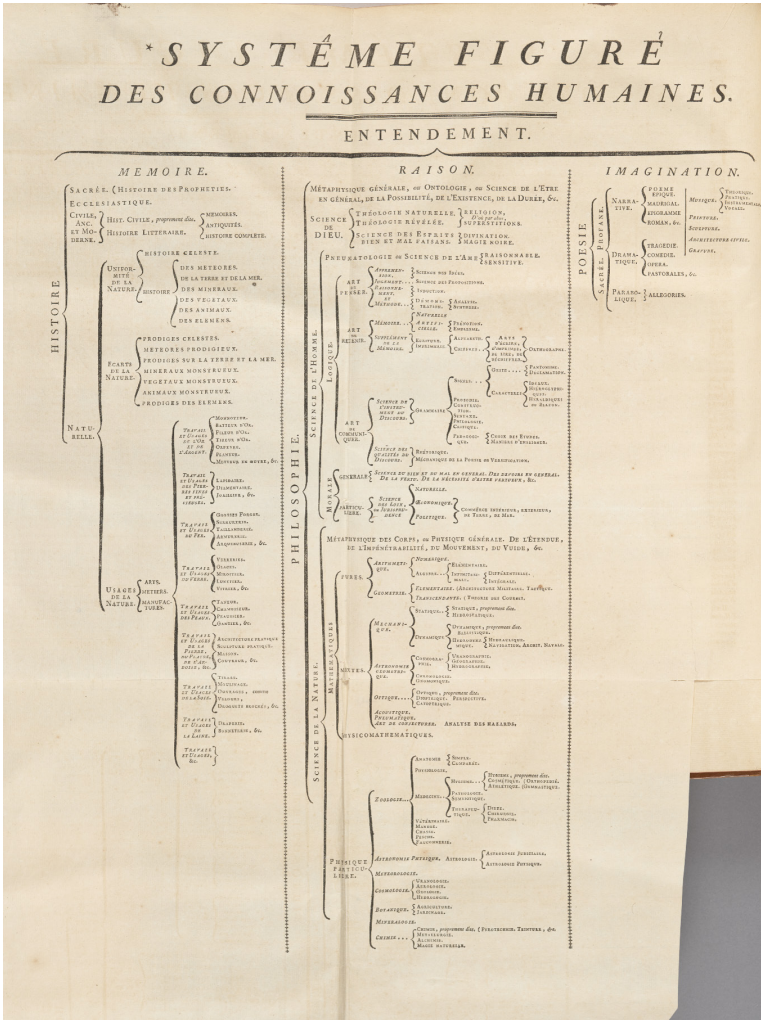


Bild 2. Schema över de mänskliga kunskaperna. Utviksblad i d'Alemberts inledning till *Encyclopédie*, 1751. Fotografi: Kungliga biblioteket. CC BY-NC-ND

dessa två ”kommer närmast de föreställda objekten; det är också de som mest direkt talar till sinnen”. I schemat är de olika konstformerna däremot grupperade under poesin som en huvudform, vilket kommenteras av att poesin ”i dess naturliga betydelse”

är ”uppfinnande eller skapande”. Slutligen noterar d’Alembert på några – få – ställen att de sköna konsterna ”huvudsakligen har nöjet till syfte”.¹⁷

Viktigare än den begreppsliga inkonsekvensen är att konstbegreppet i inledningen dels är sammanfört med vetenskapsbegreppet, dels ofta används som ett kunskapsbegrepp. Termen ”beaux arts” förekommer inte många gånger, utan de genomgående uttrycken är ”kunskaper” alternerat med ”konster och vetenskaper”, varav det sista betecknade en sedan länge självklar samhörighet. Bland många andra exempel kan titeln till Ephraim Chambers *Cyclopaedia, or An Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728) nämnas, inspirationskällan till *Encyclopédie*.¹⁸ Dessa beteckningar (kunskaper samt konster och vetenskaper) rymde alltså det som ibland kallades sköna konster (alltid i plural eftersom konsterna var flera), men också jordbruket, medicinen, logiken, retoriken, astronomin och så vidare. Inledningens ärende var att förklara hur konsterna och vetenskaperna systematiskt och genealogiskt ”stöder varandra ömsesidigt, och att det följaktligen finns ett band som förenar dem.”¹⁹ Samtliga konster och vetenskaper skulle gå att återföra både på systematiska principer för deras sätt att generera kunskap (bild 2) och på genealogiska närhetsrelationer, det vill säga hur de har utvecklats historiskt i relation till varandra. På detta sätt argumenterar inledningen för att konsterna och vetenskaperna hör ihop – vilket var en idé som var överordnad separationen av de sköna konsterna som en egen grupp.

Det är också väsentligt att notera att det ”nöje” och ”behag” som tillskrivs de sköna konsterna

även förekommer på andra ställen i inledningen. Dessa termer dyker till exempel upp tillsammans med ”självbevarelsen” som drivkrafterna bakom uppkomsten av människans kunskaper, inklusive de nyttiga (t.ex. jordbruket och medicinen).²⁰ Senare sammanfattar d’Alembert ett längre avsnitt om matematiska och fysikaliska kunskaper med att dessa är både ”nyttiga och behagliga”.²¹ På samma sätt är inte heller inbillningen ensam förbehållen de sköna konsterna, vilket framgår av konstaterandet att ”[f]antasin är inte mindre verksam hos en skapande geometriker än hos en infallsrik poet”, även om de arbetar på olika sätt med olika objekt (”den förre avkläder och analyserar det, den senare sätter samman och förskönar det”).²² Den löpande inledningstexten rymmer med andra ord mer nyanserade resonemang än schemat över de mänskliga kunskaperna, som mer entydigt sorterar dem i separata fack under förmågorna minnet, förnuftet och inbillningen.

Den större historiografiska poängen är emellertid att det förment autonoma konstbegreppet i d’Alemberts inledning försvagas av att konsttermen används som ett kunskapsbegrepp, att konstbegreppet sammanförs med vetenskapsbegreppet och att behaget och inbillningen erkänns som operativa även i förhållande till andra konster och vetenskaper än de som i senare historieskrivning, genom strategiska utslutningar, har sorterats under det autonoma konstbegreppet. Frågan nu är hur frontspisen förhåller sig till detta vidare perspektiv på konsterna och vetenskaperna, deras inbördes relationer och relationerna mellan dem.

Konsterna och vetenskaperna i *Encyclopédies* frontespis

Förlagan till *Encyclopédie*-frontespisen (bild 1) utfördes 1764 som en teckning i rödkrita av tecknaren och gravören Charles Nicolas Cochin (1715–90). Teckningen graverades 1772 av gravören Benoît-Louis Prévost (ca 1735–ca 1804) och distribuerades samma år till encyklopedins prenumeranter tillsammans med den sista planschvolymen.²³ Frontespisen ackompanjeras av en kortfattad förklaring ("Explication") som identifierar figurerna. Högst upp, inramad av jonisk tempelarkitektur, personifieras Sanningen täckt av en slöja, men ändå "utstrålande ett ljus som skingrar molnen".²⁴ Sanningen är flankerad av de tre förmågorna som enligt den systematiska ordningen verkar genom konsterna och vetenskaperna (bild 3; jfr schemat i bild 2): Inbillningen, Förnuftet och Minnet. Till vänster framställs Inbillningen med en eldslåga över huvudet och vingar vid tinningarna och till höger ser man Förnuftet med en krona. Längre ned till höger, mellan Filosofin med en eldslåga och en figur som antagligen personifierar den antika Historien, med en sfinx i ena handen, står Minnet och blickar upp mot Sanningen.²⁵ Inbillningen har ingen fysisk kontakt med Sanningen, utan det är Förnuftet (med ett brett i handen som en symbol för dess tyglade kraft) och Filosofin som tillsammans lyfter och drar av henne slöjan.²⁶ Istället är Inbillningen vänd mot Sanningen och på väg åt hennes håll. Enligt förklaringen visas Inbillningen som redo att "försköna och kröna" Sanningen – en analogi till att imitera naturen (eller naturen via förebilder) genom den



Bild 3. Detalj av bild 1.

selektion och idealisering som konstens imitationslära traditionellt föreskrev. Till vänster om Filosofin står Teologin med en uppslagen bibel, höjd hand och blicken riktad, inte mot Sanningens ljusstrålar, utan uppåt, bortom bildrummet, för att ta emot sitt ljus från ovan.²⁷

Utifrån d’Alemberts inledning och andra texter kan figurgruppen till höger under Inbillningen identifieras just som inbillningens konster, vilka alltså tillika var imitationens konster och även kunde kallas sköna konster (bild 4). Överst befinner sig ett antal litterära genrer, i förklaringen uppräknade som Poesin, Epiken, Dramatiken, Satiren och Pastoralen, men i frontespisen visualiserade på ett delvis annat sätt.²⁸ Där ansluter de till bildkonventionerna för fyra av de nio muserna, vilka även återfinns i till exempel Anton Raphael Mengs målning av Apollon och muserna på Parnassen (efter 1761) och beskrivs i uppslagsverk som Honoré Lacombe de Prézels *Dictionnaire iconologique* (1758).²⁹ Överst, närmast Inbillningen, visas Kalliope, hjältediktningens

musa, med en lagerkrans och Famas trumpet. Utöver dessa attribut håller hon lyran som förknippas med Apollon i rollen som musernas ledare. Till höger om Kalliope visas Thalia, komedins musa, som ofta bär mask men här uppträder med en narrstav i handen, och till vänster Melpomene, tragedins musa, med en dolk och en giftbägare. Nedanför lutar sig Erato, den lyriska poesins musa, fram över ett moln med Cupidos pil i ena handen.³⁰ Pastoralen ingår inte bland muserna, men syns bakom Melpomene med en herdestav och en panflöjt. Under denna grupp med litterära konster visas ytterligare en grupp (av förklaringen benämnd ”de andra imiterande konsterna”)³¹ där Musiken är utrustad med en harpa; Arkitekturen med en passare, en vinkelhake och en mätstav; Måleriet med penslar och en palett; och Skulpturen med en byst, ett mejseljärn och en klubba. Inbillningen tronar alltså över ett antal imiterande konster som får bre ut sig över mittenregistret, men avhandlas raskt i d’Alemberts inledning, är den påtagligt minsta gruppen i schemat (längst till höger) och presenteras sist i förklaringen. Förhållandet är alltså det omvända i frontespisen.

I ljuset av autonomihistorieskrivningen skulle det kunna vara lätt att uppfatta detta betonade arrangemang av litterära konster, musik, arkitektur, måleri och skulptur som en egen grupp sammanlänkad via inbillningskraften och imitationen, det vill säga som de sköna konsterna samlade för sig och separerade från annat. Om man på detta sätt skulle nöja sig med att bekräfta en redan befintlig historieskrivning, skulle det vara lika lätt att förbise att frontespisen samtidigt sätter inbillningens konster i relation till de övriga konsterna och vetenskaperna.



Bild 4. Detalj av bild 1.

Först och främst visas inbillningens konster som en integrerad del av frontespisens andra personifierade konster och vetenskaper. Den högra halvan av bilden visar, med förklaringens benämningar, under Minnet och den antika Historien, Historieskrivningen i färd med att nedteckna skeendena i en bok, stödd på Tiden med en lie (bild 5). Geometrin till vänster om Tiden håller ett ark med en inskription av Pythagoras sats bredvid Fysiken med en luftpump (glaskupan innehåller en fågel, i likhet med Joseph Wright of Derbys målning *An Experiment on a Bird in the Air Pump* [1768]). Nedanför visas Astronomin med en stjärnkrans

över huvudet och en armillarsfär i famnen. Vid höger hörn sitter ytterligare en figurgrupp bestående av Botaniken med en kaktus, Kemin med en destillationsapparat och längst ned Jordbruket med en kärve vid fötterna. I bildens nedre register visas enligt förklaringen ”flera konster och yrken som emanerar från vetenskaperna”.³² Här anspelar styråran på Sjöfarten, medan kärlet på en trefot och tygrullen som bärs av en figur i vänstra hörnet (bild 1) i sammanhanget anspelar på handelsvaror och den med Sjöfarten förknippade Handeln. Inom alla grupper rör figurerna vid varandra, ser på varandra och interagerar med varandra. Även mellan grupperna finns fysisk kontakt. Kalliope, hjältediktningen, rör vid Musikens rygg; Måleriet snuddar vid Optiken och Botaniken; medan Arkitekturen snuddar vid Astronomin, utöver att figurernas blickriktningar går kors och tvärs över bildrummet.

Frontespisens visualisering av figurgrupperna tillsammans och i kontakt med varandra ska förstås i relation till det övergripande och sammansatta konster och vetenskaper-begreppet som nämndes i förra avsnittet. Det som särskilt utmärkte detta begrepp var att det var modellerat på de äldre begreppen *techne* och *episteme*, vilka även underbyggde indelningen i fria och mekaniska konster. Detta är en indelning som även frontespisen uppvisar mellan mittenregistret och det nedre registret, vilket jag strax återkommer till. Först ska det noteras att distinktionen mellan den regelstyrda praktiken (*techne*) och den teoretiska kunskapen (*episteme*) inte innebar att den ena eller den andra verksamheten nödvändigtvis behövde betraktas som antingen en konst eller en vetenskap respektive



Bild 5. Detalj av bild 1.

antingen fri eller mekanisk. I både d'Alemberts inledning och Diderots *Encyclopédie*-artikel "Art" görs poängen att distinktionen ofta existerar inom en och samma vetenskap eller konst, som vanligen både har en praktisk och en intellektuell sida (jfr om inledningen ovan).³³ Konster och vetenskaper utgjorde alltså större kategorier för att grovt sortera astronomi och geometri från måleri och snörmakeri samtidigt som *techne* och *episteme* var aspekter som mer eller mindre ingick i varje konst och vetenskap. Denna syn på konsterna och vetenskaperna utgör alltså en kontext i förhållande till vilken man kan förstå frontespisens visualisering av figureerna tillsammans och i direkt kontakt med varandra.

De fria konsterna (inklusive inbillningens konst) är lokaliserade i frontespisens mittenregister närmast Sanningens tempel, medan konsterna som mer beror av dem, tillämpar deras resultat, befinner sig längst ned. Med denna mer hierarkiska indelning deltog frontespisen inte lika tydligt som d'Alemberts inledning och Diderots artikel i *Encyclopédies* välkända agenda att uppvärdera hantverket och andra nyttiga verksamheter. Särskilt Diderots artikel betonar de mekaniska konsternas värde utifrån deras samhällsnytta. Distinktionen mellan de fria och mekaniska konsterna var enligt Diderot berättigad, men inte det han kallar en fördomsfull nedvärderingen av de mekaniska.³⁴ Jordbruket, Sjöfarten och Handeln i frontespisens nedre del tillhörde sedan länge standardexemplen på de mer mekaniska, nyttiga och tillämpade konsterna, medan konsterna och vetenskaperna i mittenregistret delvis motsvarar konsterna i den från senantiken ärvda och upphöjda kategorin *artes liberales*. Av de ursprungligen

sju och sedan över tid successivt utökade antalet fria konster visas geometri, astronomi och musik i frontespisen men inte grammatik, retorik, dialektik och aritmetik. De visuella konsterna (måleri, skulptur och arkitektur) upptogs bland de fria konsterna i och med konstakademiernas framväxt med början i 1500-talets Florens och en konstakademisk textproduktion inriktad på att lyfta fram deras intellektuella sida. Poesi och historia införlivades tidigare bland de fria konsterna med renässansens *studia humanitatis* (som även inkluderar filosofi, grammatik och retorik).³⁵

Frontespisen införlivar inte bara inbillningens konster bland de andra fria konsterna, utan länkar även ihop vissa av dem med ytterligare två äldre, men i tiden välkända, kategorier. Den ena är *musernas konster*. Det är nämligen inte bara de litterära konsterna som är visualiserade enligt musernas ikonografi, utan dessa hör som muser ihop med två andra i frontespisen synliga figurer i musernas krets: Historieskrivningen i form av musan Klio som nedtecknar skeendena i sin bok, under Minnet, och Astronomin i form av musan Urania med stjärnkrans och armillarsfär. Frontespisens visualisering av Musiken med harpa är däremot inte helt träffande för musikens musa Euterpe, för vilken *Dictionnaire iconologique* anvisar notblad och flöjt som kännetecken.³⁶ Musernas konster ingick alltså bland de flera konstbegrepp som frontespisen hade potentialen att aktivera, även om dansen och retoriken saknas. Den andra kategorin frontespisen anknyter till i detta sammanhang är *quadrivium* (aritmetik, geometri, astronomi och musik) eller det mer avancerade studiet av *artes liberles* (*trivium* var

det mer grundläggande studiet, innefattande grammatik, retorik och dialektik). Frontespisen anspelar på *quadrivium*-kategorin genom att visa Musiken tätt bakom Arkitekturens rygg, vilken i sin tur snuddar vid Astronomin som sitter vänd mot Fysiken och Geometrin. Vad dessa konster har gemensamt är att de innefattar beräkning, talförhållanden och proportioner. Arkitekturens passare, vinkelhake och mätstav hör hit på ett mer uppenbart sätt än musiken, som dock hade en väletablerad tradition av att teoretiseras utifrån tal och talförhållanden i till exempel Pythagoras musiklära. I frontespisen har alltså Arkitekturen och den moderna Fysiken (med en luftpump) lagts till *quarivium* och aritmetiken tagits bort.

Hittills har jag visat hur frontespisen *både* visualiserar inbillningens konster som en egen grupp *och* samtidigt införlivar den med andra i tiden gångbara konstbegrepp. Dessa (fria konster, musernas konster och konsterna i *quadrivium*) har, precis som det breda konster och vetenskaper-begreppet, gemensamt att de sammanför verksamheter som vi idag mer entydigt skulle kategorisera som antingen en konst eller en vetenskap. Därtill kommer att gruppen av inbillningens konster också är framställd som inbördes indelad.

För det första återkallar frontespisens placering av Skulpturen, Måleriet och Arkitekturen den i konstakademiska sammanhang välkända sammanlänkningen av *teckningens konster*. Dessa tre bildar en egen grupp genom att vara placerade tätt invid varandra på en gentemot Musiken och gruppen med litterära konster främre rad. I många tidigare och senare texter och bilder är det lätt att hitta andra

exempel på denna sammanlänkning av de tre visuella konsterna (ibland i sällskap av gravyren). Den har till exempel ett välkänt uttryck i Giorgio Vasaris konstnärnsbiografier (1550, 1568), där det är just målares, skulptörers och arkitekters levnadshistorier som förs samman – därför brukar Vasari ibland kallas den förste konsthistorikern. Vasari motiverar sitt urval med att dessa tre konstformer hör ihop för att de har teckningen (*disegno*) som grund och närmare bestämt teckningen i den dubbla bemärkelsen tankens plan och handens utförande (d.v.s. en både teoretisk och praktisk, fri och mekanisk, konst).³⁷ Det var detta band mellan de visuella konsterna som institutionaliserades i konstakademierna, från den tidiga Accademia del Disegno i Florens (bildad 1563 med Vasari som en av stiftarna) till alla de konstakademier som bildades under framförallt 1700-talet. Frontespisens grupp av visuella konstverk kan jämföras med William Wynne Rylands etsning *Britannia directing Painting, Sculpture, and Architecture to address themselves to Royal Munificence* (1779) (bild 6). Bladet tillkom med anledning av den engelska konstakademins bildande 1768 (enligt inskriptionen på plinten) och visar till höger en grupp av konstverk: Måleriet sittande med pannå och pensel, Skulpturen med klubba och mejsel, medan Arkitekturen längst bak håller en planritning och en passare.

För det andra aktualiserar frontespisen även de i tiden nära banden mellan *ordens och bildens konst* (mina termer för en historiskt etablerad begreppslig samhörighet). Gruppen med litterära konstverk binds ihop av att dessa uttrycker sig med ord; den andra gruppen av imiterande konstverk är



Bild 6. William Wynne Ryland efter Giovanni Battista Cipriani. *Britannia directing Painting, Sculpture, and Architecture to address themselves to Royal Munificence*, 1779, punktgravyr, 25 × 22,8 cm. Fotografi: British Museum. Copyright: The Trustees of the British Museum. Licens: CC BY-NC-SA 4.0

dock mer ambivalent. Som nämndes ovan bands de tre visuella konsterna ihop av teckningen, vilket lämnar Musiken utanför. Därutöver är Måleriet och Skulpturen i frontespisen *belysta* medan Arkitekturen tillsammans med Musiken befinner sig i skugga. Detta förhållande, att Måleriet och Skulpturen framträder som en egen grupp vid sidan av de likaledes belysta litterära konsterna, utgör en

analogi till två i tiden aktuella sätt att förhålla sig till ordens och bildens konster. Det ena är traditionen att föra ihop poesins ord med måleriets och skulpturens bild. Under 1700-talet var referenserna till den romerske skalden Horatius' strof *ut pictura poesis* ("dikter är såsom tavlor") talrika och byggde på idén att bildkonsten liksom poesin hade som främsta uppgift att imitera den mänskliga naturen och dess händelser och handlingar i narrativ form, vilket även tar sig uttryck i frontespisens berättande inslag.³⁸ Till dessa hör muserna som är hämtade från mytologiska berättelser, och visuellt igenkännbara som unga kvinnor med attribut för sina respektive konster. Hit hör också de i frontespisen visualiserade handlingarna, såsom Förnuftets och Filosofins gemensamma akt att avkläda Sanningen slöjan, frambärandet av kärlet på trefot som ett tempeloffer och den fysiska interaktionen mellan figurerna. Till exempel granskar Fysiken och Geometrin tillsammans arket med den matematiska formeln; Jordbruket ser på Botaniken medan Kemin lutar sig fram som för att studera kaktusen. Det andra är traditionen av jämförelser mellan måleri och poesi som syftade till att analysera eller upprätta skillnader mellan deras respektive uttryck. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* (1766) är det exempel som kanske är bäst känt i senare tid.³⁹ Detta är ett arbete där de båda konstformerna separeras enligt logiken att poesin skildrar händelseförlopp i tiden och verkar genom "arbiträra" tecken (ord) medan måleriet skildrar händelser i rummet och verkar genom "naturliga" tecken (bild).⁴⁰ Samtidigt som Lessings argumentation systematiskt separerade de båda konstformerna kan man också förstå den som

ett sammanbindande av dem genom just kontrasterande jämförelser, det vill säga att måleriet och poesin binds ihop av att utgöra varandras motpoler. Poängen här är att frontespisen med stöd av Horatius' och Lessings logiker representerar ordens och bildens konster som två olika men nära relaterade grupper.

I d'Alemberts inledning ges ytterligare ett skäl att belysa Måleriet och Skulpturen och placera Arkitekturen och Musiken i skuggan, vilket återgick på en förståelse av de två förra som förenade av att vara *synsinnets konster* (min term för ett historiskt begrepp):

I spetsen för de kunskaper som består av efterbildning måste man placera måleriet och skulpturen; av alla kunskaper är det i dessa två som efterbildningen kommer närmast de föreställda objekten; det är också de som mest direkt talar till sinnena.⁴¹

Arkitekturens efterbildning av ”den sköna naturen” är enligt inledningen mer abstrakt och består i att följa naturens symmetriska ordning, vilket gör att den kommer efter måleriet och skulpturen räknade som imitationens konstarter. Allra sist kommer poesin och musiken, av skälet att deras imitation av naturen är annorlunda. Musiken imiterar genom ljud som uttrycker ”själens olika känslor” och uppväcker motsvarande känslor hos mottagaren, medan poesin imiterar genom att frammana ”den sköna naturen” för sinnet via örat och orden. Vad detta handlade om var i tiden väl cirkulerade teorier om hur de olika konstformerna mer eller mindre direkt verkar på människans affektiva och kognitiva förmågor via vissa sinnen. Paradexemplet

var, sedan Horatius' *Ars Poetica* och strofen att "det som sänds in genom örat upprör sinnena mindre än det som lagts under trovärdiga ögon", just den ovannämnda kontrasten mellan poesin och måleriet.⁴² Måleriet och skulpturens "naturliga" tecken associerades med synen och kapaciteten att verka via likhet mellan tecken och objekt, vilket kan uppfattas utan att först lära sig ord. Poesin däremot associerades med hörseln och kapaciteten att verka via "arbiträra" (instiftade) och framförallt abstrakta tecken, med en mindre direkt relation till sitt objekt. Utifrån detta kan man säga att frontespisen belyser Måleriet (som dessutom snuddar vid Optiken) och Skulpturen för att deras verkningskraft relaterades till synen.

Sammanfattningsvis visar *Encyclopédies* frontespis tillsammans med sina tillhörande texter ett flertal alternativ till det så kallade autonoma konstbegreppet, alternativ som utgörs av samtidigt existerande och av frontespisen aktiverade sammanställningar av konster eller av konster och vetenskaper, inklusive de begreppshistorier som binder samman eller separerar dem: inbillningens eller imitationens konster; konster och vetenskaper; fria och mekaniska konster; musernas konster; konsterna i *quadrivium*; teckningens konster; ordens och bildens konster; synsinnets konster. Mitt historiska anspråk här har flera dimensioner. Å ena sidan är det jag nu kallade "frontespisens alternativ" bara alternativ i förhållande till nuets kritik av en historiografisk tradition etablerad på 1950-talet. Å andra sidan var frontespisens alternativ relevanta då för att de var igenkännbara som självklara relationer mellan konster eller mellan konster och vetenskaper,

givet en mottagare med referensramar av det slag som har citerats ovan.

Avslutande reflektioner

Redaktörerna till antologin *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics* (2021), Karl Axelsson med flera, noterar spänningen mellan de disciplinära gränser som gör att ett ämnes studieobjekt kan urskiljas (konst är ett av konstvetenskapens studieobjekt) och den historiska pluralism som teleologiska undersökningar tenderar att förbise:

While every scientific discipline needs a narrative that enables scholars to recognize its history and distinctive borders, an inherent risk with reading the history of aesthetics teleologically is that historical pluralism and aberrant ideas are sacrificed in order to establish and maintain coherence.⁴³

Denna kommentar är viktig för att den implicerar skillnaden mellan historiografiska och inte minst disciplinära gränser som är upprättade i efterhand och de (spår efter) gränsdragningar som kan studeras i ett historiskt material. De senare finns inte bara där utan måste upprättas i processen att skapa ett studieobjekt, där vissa (men inte andra) aspekter lyfts fram som föremål för undersökning.⁴⁴ I alla material finns spår av otaliga historiska relationer varav endast vissa är forskningsmässigt motiverade att undersöka, det vill säga relaterade till en forskningsfråga och ett forskningsområde i dag. Materialet är alltså inte synonymt med studieobjektet, utan det senare är alltid någonting mer kvalificerat. Annorlunda uttryckt: Frontespisen till

Encyclopédie har här studerats tillsammans med sina angränsande texter som en visualisering av flera olika relationer mellan konst och mellan konst och vetenskaper, men den kunde också ha studerats som en exponent för 1700-talets grafikkonst eller något annat. Upprättandet av ett studieobjekt sker alltså alltid genom utslutningar och utifrån en föregående fråga och den föregående frågan artikuleras, enligt modern vetenskaplig praxis, i relation till redan befintlig forskning.

Det är här det historiografiska perspektivet kan fungera som en påminnelse om att *inte överta redan färdiga studieobjekt* eller, i förhållande till det autonoma konstbegreppets historiografi, ett studieobjekt som är en produkt av teleologin, textcentreringen, strävandet efter enhet och sökandet efter brott som finns i denna historieskrivning.

Ett typexempel på hur den teleologiska modellen förbiser den historiska pluralism som Axelsson med flera uppmärksammar är att missta den för linjär utveckling. Min undersökning är inte på något sätt först med att notera konsttermens inkonsekventa referensområden i d'Alemberts inledning (frontespisen är däremot inte inkluderad i denna forsknings-tradition). Skillnaden är att mitt sökljus från början har varit inställt på det diversifierade, medan den teleologiska modellen har givit upphov till beskrivningar av d'Alemberts inledning såsom förevisande ett nästan färdigutvecklat autonomt konstbegrepp med endast en "sista kvarvarande rest" av den äldre traditionens fria och mekaniska konst.⁴⁵ Istället har mitt kapitel visat hur frontespisen, inledningen och övriga texter tillsammans demonstrerar inte bara synkront samexisterande begreppshistorier

utan också samtidigt förekommande kontinuiteter och diskontinuiteter. Det senare inkluderar just de skiftande referensområdena hos den nya termen sköna konst (en term som alltså kunde, men inte behövde, föras ihop med inbillningens, behagets och imitationens konst, av vilka särskilt de två förra var förmågor inte ensamt förbehållna de sköna konsterna). Det förra avser det sätt på vilket de sköna konsterna inlemmas med resonemang eller visualiseringar som bygger på de äldre begreppen *techne* och *episteme* förutom ett flertal andra i tiden namngivna och konventionella sammanställningar av konst eller konst och vetenskaper (fria och mekaniska konst, musernas konst, teckningens konst, måleri och poesi...).

Det här kapitlet har sammanfattningsvis visat att de begreppshistorier som aktualiseras i frontespisen och dess angränsande texter utgör långt mer komplexa, samtidigt kontinuerliga och diskontinuerliga, historier än den modell som anslår stora homogena perioder följda av brott och ny homogenitet (antikens *techne* följt av senantikens och renässansens fria och mekaniska konst följda av det sena 1700-talets påstått autonoma konstbegrepp). Ingenting tyder på att konstens begreppshistorier skulle vara mindre komplexa eller diversifierade i dag. Tvärtom har vår tids konst sedan länge varit inriktad på att överskrida den typ av gränser som det autonoma konstbegreppets historiografi har sysselsatt sig med. Ett exempel bland andra är huvudutställningen *Il Palazzo Enciclopedico* på Venedigbiennalen 2013, som inkluderar Marino Auritis 1950-talsverk med nästan samma titel.⁴⁶ Den större poängen är dock

att ovanstående och andra historiskt specifika resultat är viktiga för att begreppshistorierna kring termen konst, en term som sedan länge återkommer i samma form i flera språk, inte kan tas för givna. Termen används med självklarhet som en övergripande benämning på den moderna konstvetenskapens studieobjekt. Det är inte ett problem så länge avgränsningarna är medvetna och motiverade. Däremot riskerar forskningen att bli historiskt missvisande och förenklad om studieobjekten övertas utan omprövning som om de vore historiska realiter utan föregående forskarinsatser.

Noter

1. Paul Oskar Kristeller, ”The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas* XII, nr 4 (1951): 496–527, forts. XIII, nr 1 (1952): 17–46; Paul Oskar Kristeller, *Konstarnas moderna system: En studie i estetikens historia*, övers. Eva-Lotta Holm, fackgranskning Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Kungl. Konsthögskolan/Raster förlag, 1996).

2. Att denna historieskrivning är förhärskande innebär inte att den är allenarådande. På senare tid har viktiga revideringar påbörjats. Till dessa hör t.ex. antologin Karl Axelsson et al., red., *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics* (New York/London: Routledge, 2021) som erbjuder omläsningar av texter av bl.a. Shaftesbury, Kant och Goethe med utgångspunkt i estetikens ”heteronomi”. Ett annat ex. är Philipp Erchinger som i *Artful Experiments: Ways of Knowing in Victorian Literature and Science* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018) undersöker interrelationer mellan konst och

vetenskap, det estetiska och det kunskapsmässiga, i viktoriaiskt skönlitterärt skrivande och vetenskapliga experiment. För en genomgripande kritik av Kristellers artikel, bl.a. utifrån en omläsning av Charles Batteux, se James I. Porter, "Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered", *British Journal of Aesthetics* 49, nr 1 (2009): 1–24. För ett flertal referenser till specialstudier och översiktslitteratur som stödjer sig på Kristellers artikel, se Sonya Petersson, *Konst i omlopp: Mening, medier och marknad i Stockholm under 1700-talets senare hälft*, diss. (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2014), s. 14–15, not 5.

3. Teleologi betyder ändamålsenlighet. I ett allmänt uppslagsverk, t.ex. *Nationalencyklopedin*, beskrivs begreppet vanligen historiskt: en "tankeriktning enligt vilken naturskeenden och naturföreteelser, inte bara handlingar, kan och bör förklaras genom svar på frågan vilket [medvetet eller omedvetet] ändamål de tjänar." I denna bemärkelse är teleologiska förklaringsmodeller inte längre i vetenskapligt bruk. Däremot förekommer de i överförd bemärkelse i historieskrivning som tar ett, i förhållande till studieobjektet, senare fenomen eller tillstånd som det i förväg utstakade målet i en historisk utveckling, med liten eller ingen hänsyn till historisk mångfald.

4. Här bygger jag på forskningsfältet text- och bildstudier. För en introduktion till fältet, med fokus på 1700-talsmaterial och en bred spridning av exempel, se Christina Ionescu, red., "Introduction: Towards a Reconfiguration of the Text in the Eighteenth-Century Illustrated Book", i *Book Illustration in the Long Eighteenth-Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 1–50.

5. Om encyklopedier i ett kunskapshistoriskt ramverk, se Richard Yeo, *Encyclopaedic Visions:*

Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

6. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, övers. Keith Tribe (New York: Columbia University Press, 2004), särsk. kap.

”*Begriffsgeschichte* and Social History”. Flera av Kosellecks texter, bl.a. studierna av tidsbegreppen, finns översatta till svenska i Reinhardt Koselleck, *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tiders semantik*, övers. Joachim Retzlaff (Göteborg: Daidalos, 2004), där särskilt kap. ”Nya tiden: Till de moderna rörselsebegreppens semantik” kan läsas som en metodstudie. Ett användbart begreppshistoriskt lexikon (vilket inkluderar både äldre och nyare humanvetenskapliga begrepp, t.ex. humaniora, kunskap, medium, lyx, revolution, välfärd och åsiktsskorridor) med ett kortare metodavsnitt finns i Jonas Hansson & Kristiina Savin, red., *Svenska begreppshistorier* (Stockholm: Fri tanke, 2022).

7. I den engelska översättningen växlar Koselleck i huvudsak mellan ”word” (term, uttryck) och ”concept” (ibland även ”meaning”), Koselleck, *Futures Past*, 83, 85, 87.

8. Koselleck, *Futures Past*, 83.

9. Jfr Koselleck, *Futures Past*, 81–82, 91.

10. Kristeller, ”The Modern System”, 20–24. Kristellers större tes, att estetiken såsom den formulerades av framförallt brittiska och tyska 1700-talsfilosofer (t.ex. Francis Hutcheson och Immanuel Kant) var beroende av uppkomsten av det autonoma konstbegreppet, lämnar jag åt sidan här. Invändningar har på goda grunder formulerats av andra, inte minst utifrån det faktum att 1700-talets (eller senare tiders) estetiska teori inte alls uteslutande gällde konstformer – estetiska kategorier som det sublimes eller det pittoreska avsåg ofta erfarenheten

av naturen – eller separerade erfarenheten av konstformerna från kognitiva och moraliska värden. Se särsk. Paul Guyers resonemang kring skillnaden mellan estetisk autonomi och konstens autonomi baserat på texter av Shaftesbury, Hume, Mendelssohn, Kant, m.fl. Paul Guyer, ”Aesthetic Autonomy Is Not the Autonomy of Art”, i *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics*, red. Karl Axelsson et al. (New York: Routledge, 2021), 135–160. Se även den nya svenska översättningen av Schillers s.k. Kalliasbrev, där skönhetsens autonomi exemplifieras utifrån *både* autonomihistorisk beskrivningens konstformer *och* naturen, mänskligt handlande och konst i en äldre bemärkelse, t.ex. (musik)instrumentmakeri. Friedrich Schiller, *Kallias, eller om skönheten*, övers. Gustav Strandberg (Stockholm: 112 Press, 2023), särsk. 73–96.

11. Kristeller, ”The Modern System”, 497.

12. Kristeller, ”The Modern System”, 498.

13. Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

14. Shiner, *The Invention of Art*, särsk. 5–16.

15. Jag citerar i det följande Jan Stolpes svenska översättning av inledningen till *Encyclopédie* parallellt med den franska originaltexten: Jean le Rond d’Alembert, *Inledning till Encyklopedien*, övers. Jan Stolpe, inledning Tore Frängsmyr (Uppsala: Carmina, 1981), 71–72; Jean le Rond d’Alembert, ”Discours préliminaire”, i *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, vol. 1 (Paris, 1751), xij (i–xlix). Samtliga *Encyclopédie*-volymerna finns tillgängliga på franska via Wikipedia. University of Michigan har översatt till engelska, kommenterat och öppet tillgängliggjort flera *Encyclopédie*-artiklar, däribland Diderots ”Art” (se nästa avsnitt),

via webbsidan The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert: Collaborative Translation Project.

16. "le talent de créer en imitant". D'Alembert, *Inledning*, 85 (xvj). Fortsättningsvis kommer jag att behålla Stolpes "fantasin" i citat, men i mina referat istället tala om "inbillningen" för att bättre svara mot den term som förekommer i 1700-talssvenska. "Skapa" i citatet ovan kunde enligt samma logik ha översatts till "uppfinna".

17. För första och andra citatet, se d'Alembert, *Inledning*, 68 (xj) och not 41 nedan för fransk originaltext. För tredje och fjärde citatet, jfr: "enfin on pourroit les rapporter tous à la Poësie, en prenant ce mot dans sa signification naturelle, qui n'est autre chose qu'invention ou création." d'Alembert, *Inledning*, 92 (xvij–xviii); För femte citatet, jfr: "Parmi les Arts libéraux qu'on a réduits à des principes, ceux qui se proposent l'imitation de la Nature, ont été appelés beaux Arts, parce qu'ils ont principalement l'agrément pour objet." d'Alembert, *Inledning*, 75 (xii).

18. Jfr Eric Schatzberg, "From Art to Applied Science", *Isis* 103, nr 3 (September 2012): 557 (555–563); Yeo, *Encyclopaedic Visions*, 12–16, 22–32, 125–128.

19. "il est facile de s'appercevoir que les Sciences & les Arts se prêtent mutuellement des secours, & qu'il y a par conséquent une chaîne qui les unit." d'Alembert, *Inledning*, 28 (i).

20. d'Alembert, *Inledning*, 39–40 (iv).

21. "tant utiles qu'agréables". d'Alembert, *Inledning*, 57 (ix).

22. "L'imagination dans un Géometre qui crée, n'agit pas moins que dans un Poëte qui invente. Il est vrai qu'ils operent différemment sur leur objet; le premier le dépouille & l'analyse, le second le compose & l'embellit." d'Alembert, *Inledning*, 87 (xvj).

23. George May, "Observations on an Allegory: The Frontispiece of the 'Encyclopédie'", *Diderot Studies* 16 (1973): 162, 164 (157–174).
24. "rayonnante d'une lumière qui écarte les nuages & les disperse".
25. Förklaringen talar om figuren med en sfinx som en personifikation av både den antika och den moderna historien, men här finns inga tydliga tecken för det senare. "En suivant la chaîne des figures, on trouve du même côté la Mémoire, l'Histoire Ancienne & Moderne; l'Histoire écrit les fastes, & le Temps lui sert d'appui."
26. För en genusteoretisk analys av frontespisen, se Mary Sheriff, "Decorating Knowledge: The Ornamental Book, the Philosophic Image and the Naked Truth", i *Between Luxury and the Everyday: Decorative Arts in Eighteenth-Century France*, red. Katie Scott & Deborah Cherry (Oxford: Blackwell, 2005), 15–36.
27. Diderots korta kommentar till Cochins teckning när den ställdes ut på 1765 års Parissalong är mer religionskritisk: Teologin vänder ryggen mot Sanningen och väntar på att bli belyst från ovan. En engelsk översättning finns i Denis Diderot, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, övers. Johan Goodman, introduktion Thomas Crow (New Haven/London: Yale University Press, 1995), 182.
28. "Au-dessous de l'Imagination, le Dessinateur a placé les différens genres de Poésie, Epique, Dramatique, Satyrique, Pastorale."
29. Mengs målning med titeln *Parnassus* finns som olja på duk i Eremitaget i Sankt Petersburg och är tillgänglig via deras hemsida. Den målades också som takfresk i dåvarande Villa Albani i Rom. Honoré Lacombe de Prézels *Dictionnaire iconologique, ou introduction à la connoissance des peintures*,

sculptures, medailles, &c., avec des descriptions tirées des poètes anciens & modernes (Gotha, 1758) finns t.ex. tillgänglig via Internet Archive. Tack till docent i konstvetenskap Merit Laine som har läst en tidig version av detta kapitel och påpekat diskrepansen mellan förklaringens litterära genrer och frontespisens figurer.

30. Jfr Lacombe de Prézel, *Dictionnaire iconologique*, 45, 104, 182, 191, 275.

31. ”les autres Arts d’Imitation”.

32. ”En bas sont plusieurs Arts & Professions qui émanent des Sciences.”

33. ”tout *Art* a sa spéculation & sa pratique: sa spéculation, qui n’est autre chose que la connoissance inopérative des regles de l’*Art*: sa pratique, qui n’est que l’usage habituel & non réfléchi des mêmes regles. Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de pousser loin la pratique sans la spéculation, & réciproquement de bien posséder la spéculation sans la pratique.” Denis Diderot, ”Art”, i *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, vol. I (Paris, 1751), 714 (713–717); jfr d’Alembert, *Inledning*, 71–72 (xij).

34. Distinktionen: ”l’ouvrage de l’esprit” till skillnad från ”l’ouvrage de la main”. Diderot, ”Art”, 714.

35. Jfr Shiner, *The Invention of Art*, 29, 37–38.

36. Lacombe de Prézel, *Dictionnaire iconologique*, 112.

37. Om Vasaris konstnärbiografier, se Moshe Barasch, *Theories of Art 1: From Plato to Winckelmann* (New York: Routledge, 2000), 113, 211–220.

38. Quintus Horatius Flaccus, *Diktkonsten/Ars Poetica*, latinsk text med metrisk översättning,

introduktion och kommentarer av Arvid Andrén (Jonsered: Paul Åströms förlag, 1992), 35 (rad 361).

39. *Laokoon* finns i en kommenterad svensk översättning: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. och efterskrift Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 2011).

40. Förutom Lessings *Laokoon* var Jean Baptiste Du Bos' flera gånger återutgivna och översatta *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (ffg. 1719) en text där detta utvecklades. Där förklarar Du Bos att måleriet verkar starkare än poesin på människans känslor och kognition av skälen att det opererar via synen och via "naturliga" till skillnad från "arbiträra" tecken. I engelsk översättning från 1748: "[t]he signs with which painters address us, are not arbitrary or instituted, such as words employed in poetry. Painting makes use of natural signs, the energy of which does not depend on education. They draw their force from the relation which nature herself has fixed between our organs and the external objects". Jean Baptiste Du Bos, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music: With an Inquiry into the Rise and Progress of the Theatrical Entertainments of the Ancients*, vol. I (London, 1748), 321–331, citat: 322. Den engelska översättningen är tillgänglig via Internet Archive. Jfr även Schiller, *Kallias*, 108–109.

41. "A la tête des connoissances qui consistent dans l'imitation, doivent être placées la Peinture & la Sculpture, parce que ce sont celles de toutes où l'imitation approche le plus des objets qu'elle représente, & parle le plus directement aux sens." d'Alembert, *Inledning*, 68 (xj).

42. Andrén/Horatius, *Diktkonsten/Ars Poetica*, 25 (rad 180–181).

43. Axelsson et al., red., "Introduction", 1.

44. En klargörande och pedagogisk framställning av hur ett studieobjekt etableras i relation till ett ”rel-evanssammanhang” finns i läroboken Peter Josephson & Frans Lundgren, *Historia som kunskapsform* (Lund: Studentlitteratur, 2014), 27–37.
45. Kristeller, ”The Modern System”, 23.
46. Se särskilt Mårten Snickares analys av huvudut-ställningen (som delar titel med hela biennalen) i *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022), 150–161.

Referenser

- Axelsson, Karl, Camilla Flodin & Mattias Pirholt, red. *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics*. New York/London: Routledge, 2021.
- Barasch, Moshe. *Theories of Art 1: From Plato to Winckelman*. New York: Routledge, 2000.
- d’Alembert, Jean le Rond. ”Discours préliminaire”. I *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, vol. 1, i–xlix. Paris, 1751.
- d’Alembert, Jean le Rond. *Inledning till Encyklopedien*. Övers. Jan Stolpe, inledning Tore Frängsmyr. Uppsala: Carmina, 1981.
- Diderot, Denis. ”Art”. I *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, vol. 1, 713–717. Paris, 1751.
- Diderot, Denis. *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*. Övers. Johan Goodman, introduktion Thomas Crow. New Haven/London: Yale University Press, 1995.

- Du Bos, Jean Baptiste. *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music: With an Inquiry into the Rise and Progress of the Theatrical Entertainments of the Ancients*, vol. I. London, 1748.
- Erchinger, Philipp. *Artful Experiments: Ways of Knowing in Victorian Literature and Science*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Flaccus, Quintus Horatius. *Diktkonsten/Ars Poetica*. Latinsk text med metrisk översättning, introduktion och kommentarer av Arvid Andréén. Jonsered: Paul Åströms förlag, 1992.
- Guyer, Paul. "Aesthetic Autonomy Is Not the Autonomy of Art". I *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics*, red. Karl Axelsson, Camilla Flodin & Mattias Pirholt, 135–160. New York: Routledge, 2021.
- Hansson, Jonas, & Kristiina Savin, red. *Svenska begreppshistorier*. Stockholm: Fri tanke, 2022.
- Ionescu, Christina, red. "Introduction: Towards a Reconfiguration of the Text in the Eighteenth-Century Illustrated Book". I *Book Illustration in the Long Eighteenth-Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*, 1–50. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Josephson, Peter, & Frans Lundgren. *Historia som kunskapsform*. Lund: Studentlitteratur, 2014.
- Koselleck, Reinhardt. *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tiders semantik*. Övers. Joachim Retzlaff. Göteborg: Daidalos, 2004.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Övers. Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics".

Journal of the History of Ideas XII–XIII, nr 4–1
(1951–52): 496–527, 17–46.

Kristeller, Paul Oskar. *Konstarternas moderna system: En studie i estetikens historia*. Övers. Eva-Lotta Holm, fackgranskning Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Kungl. Konsthögskolan/Raster förlag, 1996.

Lacombe de Prézel, Honoré. *Dictionnaire iconologique, ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, &c., avec des descriptions tirées des poètes anciens & modernes*. Gotha, 1758.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*. Övers. och efterskrift Sven-Olov Wallenstein. Göteborg: Daidalos, 2011.

May, George. "Observations on an Allegory: The Frontispiece of the 'Encyclopédie'". *Diderot Studies* 16 (1973): 157–174.

Petersson, Sonya. *Konst i omlopp: Mening, medier och marknad i Stockholm under 1700-talets senare hälft*, diss. Göteborg/Stockholm: Makadam, 2014.

Porter, James I. "Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered". *British Journal of Aesthetics* 49, nr 1 (2009): 1–24.

Schatzberg, Eric. "From Art to Applied Science". *Isis* 103, nr 3 (September 2012): 555–563.

Schiller, Friedrich. *Kallias, eller om skönheten*. Övers. Gustav Strandberg. Stockholm: 112 Press, 2023.

Sheriff, Mary. "Decorating Knowledge: The Ornamental Book, the Philosophic Image and the Naked Truth". I *Between Luxury and the Everyday: Decorative Arts in Eighteenth-Century France*, red. Katie Scott & Deborah Cherry, 15–36. Oxford: Blackwell, 2005.

- Shiner, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Snickare, Mårten. *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.
- Yeo, Richard. *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Mångfalden, massan och myllret: Konstnärgruppen Nio unga och den svenska konsthistoriografin

Dan Karlholm

Introduktion

Nio unga, konstnärsgrupp, bildad 1925 av Carl, Gustav och Märta Alexanderson, Gustav Arnér, Martin Emond, Sven Erixson, Sven Hempel, Paul Källström och Rudolf Persson. Gruppen debuterade 1925 i Göteborg under namnet Fri konst och utställde därefter i Liljevalchs konsthall 1926, 1929 och 1932; den upplöstes 1932 vid bildandet av Färg och form. N:s måleri karaktäriseras av en ofta brutal proletär expressionism, en spontanitet i släkt med naivismen och av en vilja till frigörelse från det klassiskt stiliserade, det internationellt dekorativa och den närsynta föremålsredogörelsen i 20-talets konst. Den innebar ett vitalt, ofta patetiskt engagemang och stod i starkt beroende av van Gogh, Munch och tysk expressionism.¹

Jag minns inte ens vad jag letade efter. Kanske bläddrade jag bara förstrött i den faktaspäckade *Svensk konstkrönika under 100 år* (1944), som mekaniskt förtecknar konstlivets tilldragelser år för år. 1925 var händelserikt med konstindustriutställningen i

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Karlholm, Dan, ”Mångfalden, massan och myllret: Konstnärgruppen Nio unga och den svenska konsthistoriografin”, *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 93–125. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.c>. License: CC BY 4.0



Bild 1. Sven X:et Erixon, *Den turkiska byn*, 1927–30, olja på duk, 50 × 61 cm Ram: 62 × 73 × 5,8 cm, Moderna Museet/ Bildupphovsrätt 2025, CC BY-NC-ND

Paris som höjdpunkt där svenska paviljongen ritats av Carl Bergsten.² Namnet torde ha blänkt till såsom vagt bekant: Nio unga. Som en blandning av De Unga (senare 1909 års män) och Samfundet De Nio, grundat 1913. Det tidstypiska namnet förenar ungdomligt uppbrott med nobel högdragenhet, vägröjande modernitet med kulturellt etablissemang. Att dessa konstnärer var nio till antalet har lika lite med enkel matematik att göra som att deras ungdom skulle handla om när de var födda; den udda siffran är lika litterär och elegant som den självtillskrivna ungdomen är inte ett faktum utan ett modernt värde. Namnet är ren semiotik men tecknet består alltså av två komponenter (förutom

uttryck och innehåll): ett uppbrott av sådana mått att det måste bokföras som historiskt. Frigörelse från historien för att bli en del av den.

Den så kallade historien tar dock ingen hänsyn till individuella aktörers drömmar om tillhörighet. 1930 sades den svenska konstnärgruppen Nio unga ha ”tagit sin säkra position inom svenskt konstliv.”³ Bara ett par decennier senare är den praktiskt taget bortglömd.⁴ Med utgångspunkt från den idag mindre välkända gruppen syftar detta kapitel till att belysa och diskutera frågor såsom hur vi bestämmer oss för vad som hör och inte hör till konsthistorien, vilka som inkluderas, på vilka villkor, hur länge och vilka som faller bort, trots deras formella utbildning, professionella konstutövning och en gång meriterande utställande. Kapitlet kan ses som en upptakt eller inuit till en framtida forskningsinsats (av mig eller någon annan). I kapitlet varvar jag information om denna konstnärsgrupp med mer generella historio-grafiska reflektioner kring urval, kvalitet, kanon och avantgarde. Till sist diskuterar jag hur man metodiskt kunde gå till väga för att åstadkomma en bredare historieskrivning än den gängse elitorienterade.⁵

I ljuset av en förfluten konstkontext vill jag alltså reflektera kritiskt över modern svensk konsthistoriografi, som vad beträffar sin ”modernitet” knappast skiljer sig från västerländsk (idag global) konsthistorieskrivning i stort. Båda förenas av att utgå från en rad moderna indikatorer (originalitet, innovation, progression, avancemang) och en metodiskt implementerad estetisk diskriminering (att sälla agnarna från vetet) samt konstnärlig kvalitet (konsthistoria grundad på konstkritik och estetiska smakomdömen). Båda är lika lite orienterade mot vad som

faktiskt hände i konstlivet i stort. Den historiska frågan – vad hände där och då egentligen? – ställs inte. Och ställs den trots allt så tenderar det att ske först efter att den ”betydande” konsten, konstnären, grupperingen eller rörelsen identifierats.⁶

Min ambition är att ge ett sidoperspektiv på den dominerande elit- och kanonorienterade historieskrivningen, där ord som modern och avantgarde används som transparenta element ur forskarens vokabulär och inte som opaka delar av studieobjektet. Problemet i ett nötskal: forskningen om modernismen är (fortfarande) själv i besvärande grad modernistisk och avantgardistisk.⁷ Begreppet modernism(en), använt av flertalet, framstår som ett hinder för nytänkande. Vad skulle hända om detta begrepp suspenderades? Liksom för övrigt begreppet avantgarde såtillvida som det inte återfinns i empirin, vilket endast i undantagsfall torde vara fallet i Sverige under 1920-talet. Att överhuvudtaget beskriva konstproduktion vid sidan av avant/rear/gardemodellens fram- och tillbakarörelser längs *en* utvecklingslinje och tidsaxel, en historiemodell där man antingen är för eller emot, ny eller gammal, radikal eller konservativ, etcetera, tycks mycket svårt. För att istället förstå vad som gjordes totalt sett på en viss given tidplats kunde en mindre linjär och teleologisk och mer nätverksorienterad, strategiskt neutral modell vara användbar.

Den mörka kontinenten

Ett svenskt försök att spegla en förfluten konstverklighet utan att därmed skriva konsthistoria i gängse mening är nyss nämnda *Svensk konstkrönika under*

100 år från 1944.⁸ Verket är intressant på grund av dess ovanliga och i grunden förmoderna form av historieskrivning, nämligen att detta inte är en berättelse, ett narrativ (även om en sådan kort inledning också inkluderats) utan en opaginerad krönika, en årlig redogörelse, ungefär som i översiktsverket *Art after 1900* (2012) som delvis beskriver utveckling på samma sätt.⁹ I båda fallen är det klart att det inte rör sig om några neutrala, kvantitativa framställningar av ”allt som hänt” utan om selektioner utifrån det som uppfattats av kritiker och därefter av utgivarna som mest representativt och betydande genom åren. Det är alltså såtillvida bara delvis en avvikelse från gängse historieverk, men urvalet blir onekligen fylligare och mer kaotiskt presenterat än i en konsthistoria, genom att de enskilda konsthändelserna inte har några andra förmedlande länkar än att dessa inträffat under samma år.¹⁰ Den förment stabila grunden i en konventionell konsthistorisk berättelse – kronologin – är alltså här något som destabiliserar, ja omöjliggör berättelsen. I det slags källa som denna konstkrönika utgör finns goda möjligheter att ana den tysta massan, den mörka kontinenten, av svensk konstproduktion och dito konsumtion, låt vara utifrån 1944 års redaktionella sällning av det då sistlidna seklet.¹¹

Vad uttrycket mörk modernitet syftar på är inte den så kallade mörka kontinenten (Afrika), som kan tyckas tala om hudfärg men som snarast talar om vithet i bemärkelsen vita (= av västerlänningar oupptäckta) så kallade fläckar på kartan. Det handlar inte om graden av upplysning eller bildning, utan om det okända som vida överskrider det kända kvantitativt. Mörk materia, *dark matter*, är

vad universum till 96 % består av. Mörk materia är också vad konstnären och författaren Gregory Sholette kallat den del av konstvärlden som inte uppmärksammas eller bistås erkännande (eller som får detta en kort stund för att sedan försvinna in i glömskan).¹² Det är denna kontinent som intresserar mig här, även om ”intresserar” är ett olyckligt ordval. Mitt intresse för saken är av det ointresserade slaget, det vill säga neutralt och principiellt snarare än likgiltigt eller ”intresselöst” i Kants mening.¹³ Jag är intresserad av det icke-intressanta, sedan *det intressanta* – namnen, verken och riktningarna – sållats fram av konsthistorikerna. Det icke-intressanta betyder i varje tid den överväldigande majoriteten konstnärligt verksamma: myllret, massan, mångfalden. Alla de där namnen som vart och ett betecknar ett konstnärskap och som vi måste bläddra oss förbi i jakten på vår gubbe eller gumba, som vi alltså identifierat redan innan beställningen på katalogen eller arkivlådan lagts. Vi söker efter en konstnär vi redan funnit.

Beteendet är lite som att leta kantareller och inte ha ögon för andra svampsorter för att inte tala om alla lingon... och i varje skog vi besöker finns bara en kantarell eller kantarellfamilj som vi på förhand bestämt oss för att plocka, ja som redan står på kvällens meny. Hur kan vi motivera att vi betar oss så? Hur väljer vi egentligen våra ämnen? Hur självständiga är vi där? Hur kan vi säga att vi utgår från konstnärlig kvalitet, det nyskapande, originella eller den estetiskt avancerade konsten, när vi vet så lite om den konst som denna står i motsättning till? Och vem har lärt oss att det intressanta är det mest intressanta att utforska historiskt? Det finns förvisso

andra grenar av den breda konstvetenskapen, som vetter mot antropologi, etnologi och sociologi, men ingen av dem träffar riktigt det jag är ute efter här.

Det konsthistoriografiska arvet

Från och med senare hälften av det europeiska 1800-talet, som såg den moderna konstvetenskapen födas, och fram till idag har de allra flesta konstnärskap förblivit obemärkta, historiografiskt obekräftade. De flesta konsthistoriker har heller inga invändningar mot denna ordning (att skriva om de framgångsrika), tvärtom; man kan ju inte skriva om allt, man måste välja... Men vad vi gör är egentligen att välja att inte så mycket *välja* som att *följa* det som redan valts ut, för att skriva ytterligare en betraktelse om den framgångsrika, framfiltrerade konsten. Alternativt lansera en kandidat för uppskattning som oförtjänt nekats uppmärksamhet, men som borde räknas till det normerande urvalet (kanon) eftersom vederbörande kan uppvisa indikatorer på framgångsrik konst.¹⁴ Varför är vi dock inte mer intresserade av mångfalden, massan och myllret i varje epok? Svaret, vill jag föreslå, är att vi helt enkelt inte är historiker utan konsthistoriker och att sådana till följd av sin skoling befattar sig med det bästa i varje tid, det som sticker ut, pekar framåt, som visat sig inflytelserikt eller förtjänade att vara det, det som skapar eller borde skapat ”historia”.¹⁵

En typisk konsthistoria är ett pärlband av vinnare som paradoxalt nog definieras i den moderna/modernistiska eran (från romantiken till idag) av att ha brutit sig loss från sin tid, från dess

traditioner och konventioner – från alla hopplösa *losers*.¹⁶ Våra historier är således fyllda av tidsty-piska undantag, vars estetiska värdebildning är vad som befäster deras position i kedjan av framsteg; genom att bryta av från det generaliserade historiska (förutbestämda eller åtminstone förväntade) förloppet driver de således historien framåt (och etablerar nya normer och nya referenspunkter). När detta väl är sagt måste också framhållas att det finns en annan konsthistoria, vars galjonsfigur kunde vara Alois Riegl, som i *Spättrömische Kunstindustrie* från 1901 tog sig an vad som allmänt betraktades som ointressant och en estetisk förfallsperiod. Aby Warburg är en annan forskare från samma tid som var ointresserad av enskilda mästare och drevs av att förstå bildskapandets djupa kulturhistoriska, psykologiska och antropologiska krafter. Julius von Schlosser skrev om något så lågt som vaxporträtt.¹⁷

Problemet med den dominerande konsthistorie-skrivningen är exemplariskt tydligt när det gäller historieskrivning om modern och avantgardistisk konst. De konstnärer eller grupper som, med andra ord, definieras av att ha brutit med traditionen, normen och konventionerna, kort sagt med den stora majoritetens konstutövning blir under senare delen av 1900-talet själva identiska med traditionen, normen och konventionen, sedan modernismen blivit, som Hans Hayden visat, institutionaliserad.¹⁸ Majoritetens konstutövning har alltså bytt plats med avantgardet och blivit till osynliggjorda avvikelser. Majoriteten av all konstutövning har marginaliserats medan den avancerade, radikala avvikelsen blivit norm och centrum.

Alternativ konsthistoria

Strax efter lanseringen av *Svensk konstkrönika under 100 år* utkom en annan typ av icke-narrativ källa vars alfabetisering av stoffet också öppnar för nya inblickar i det förflutna. *Svenskt konstnärlexikon* utkom i fem band mellan 1952 och 1967.¹⁹ I första bandet angavs att arbetet pågått i fem år och att de registrerade namnen var 15 000. En tredjedel av dessa har dock eliminerats ”till någon del därför att de tyvärr trotsar alla försök till identifiering eller komplettering av data, men till mycket stor procent därför att personerna som konstnärer väger för lätt”.²⁰ Gallringen är ”baserad på omdömesgilla kritikers kvalitetsbedömning och med hänsyn tagen till ännu bristande utställningsmeriter”. Man kommenterar också hanteringen av ”konstnärer av mindre betydenhet” respektive ”av mindre format”. De konstnärer som kvalificerar sig för lexikonet har i regel utmärkt sig genom ”deltagande i utställningar eller genom andra offentliga framträdanden”. Vidare:

...undantagsvis medtagna är [...] även ett antal konstnärer, som kanske aldrig utställt men genom framträdande i andra offentliga sammanhang (exempelvis genom representation på museer eller genom illustreringsarbeten i den tryckta litteraturen) försvarar sin plats i ett lexikon, som ser som sin första uppgift att meddela fakta om offentligt verksamma svenska konstnärer.

Är offentliggörande alltså ett viktigare kriterium än konstnärlig kvalitet – en performativ snarare än estetiskt smakinriktad princip? Knappast, eftersom det som offentliggörs först valts ut på estetiska grunder av gallerister, intendenten, kommissarier och kritiker.²¹

Förutsättningar för att etablera en konsthistorisk vetenskap under 1800-talet var – här liksom på kontinenten – att man markerade avstånd mot estetik, konstkritik och konstfilosofi. Istället skulle konstutvecklingen dokumenteras med hjälp av källkritik och solida arkivstudier. Den så kallade Berlinskolan var först bland konsthistoriker med att bygga vidare på principer nyligen utvecklade av historiker som Leopold von Ranke och Barthold Niebuhr.²² Betydde då detta att man lämnade estetik och konstkritik bakom sig? Att man stängde dörren för skönanderi och smak? Knappast. På ett närmast antropofagiskt sätt slukade man allt detta, internaliserade dessa element med sin egen akademiska kropp, dels för att oskadliggöra och tämja dessa krafter, dels för att låta dem för evigt inkorporeras med ens vetenskapliga disposition eller habitus.²³

Brutalt proletärt hötorgsmålari?

Åren 1957–60 utkom ytterligare ett lexikon, trebandsverket *Lexikon för konst. Bildkonst, Arkitektur, Konsthantverk, Konstindustri*, ur vilket jag citerade inledningsvis.²⁴ I Företalet sägs att ”de centralare gestalterna” i allmänhet fått längre artiklar, men längden är inte bara en värdemätare utan handlar om att vissas verksamhet kräver fler ord:

Den ledande tanken vid konstnärsbiografiernas utformning har varit att i första hand ge en karakteristik av konstnärens verk, hans egenart och personliga insats liksom att ange hans ställning i den allmänna utvecklingen. För denna synpunkt har en mera detaljerad redogörelse för personhistoriska data ofta fått träda tillbaka, när dessa inte haft avgörande betydelse för hans konst.²⁵

Hans, hans, hans... I det blockcitat från 1958 som inledde detta kapitel presenteras gruppen Nio unga. Vi får ta del av fakta om bildandet, medlemmarna, debuten och tongivande utställningar. Därefter en konstkritisk karakteristik med många värdeord och referenser till befintliga stilriktningar, också vad man opponerade sig emot konsthistoriskt, samt till sist vilka tunga internationella referenser som gruppen aktualiserar för den anonyma skribenten.²⁶ Jag har redan i detta kapitelns inledning angett hur denna källa beskrev gruppens måleri, nämligen som karakteriserat av ”en ofta brutal proletär expressionism, en spontanitet i släkt med naivismen och av en vilja till frigörelse från det klassiskt stilerade, det internationellt dekorativa och den närsynta föremålsredogörelsen i 20-talets konst. Den innebar ett vitalt, ofta patetiskt engagemang och stod i starkt beroende av van Gogh, Munch och tysk expressionism”.²⁷ Denna kärnfulla beskrivning antyder en viss avsmak, där både ord som brutal och proletär positionerar konstnärerna utanför de finare salongerna. Vitalt engagemang, gott i sig, balanseras genast av bristande självständighet, ett ”starkt beroende” av några etablerade höjdpunkter i modernismens konsthistoria. Dock hade adjektivet patetisk ingen nedsättande klang som det har idag, utan var en relativt neutral beskrivning av något känslostarkt.

När jag nu väljer att uppehålla mig vid det i stort sett oskrivna bladet i det svenska 1900-talets konsthistoria som utgörs av denna konstnärsgrupp är det framför allt utifrån min okunskap och nyfikenhet. Vad hände med denna grupp? Vilka var dess ambitioner? Hur manifesterade den sig? Var? Hur kom

den att stegvis försvinna ur historieskrivningen? Jag är alltså intresserad av gruppen som exempel och fenomen, inte utifrån de två faktorer som normalt motiverar forskning: kanon (att de anses bra, viktiga eller konstnärligt intressanta) eller den egna smaken (att jag finner dem konstnärligt intressanta). Av de nio konstnärer som ingick i den första upplagan av gruppen har endast en uppnått stjärnstatus i efter världens ögon: Sven Erixson, mer känd som X:et, som dock framför allt förknippas med en betydligt mer illuster konstnärskrets, Färg och Form, som etablerades samma år som denna grupp upplöstes.²⁸ I denna stora och på försäljning inriktade konstellation ingick även den senare relativt framgångsrike Martin Emond.²⁹ Tillsammans med Carl J. Alexanderson, Gustav Alexanderson, Märta Alexanderson, Gustav Arnér, Sven Hempel, Paul Källström och Rudolf Persson utgjorde de kärnan i konstnärgruppen Nio unga.³⁰ Den vanligaste sammanfattningen av gruppens konst är att man intresserade sig för ett socialt tendensmåleri och något som Rolf Söderberg arrogant kallade för ”förädlad hötorgsmåleri” men även, något motsägelsefullt, benämnde ”förtrupp”.³¹

Begreppet avantgarde

Även en kort definition av begreppet avantgarde, som i mer eller mindre utspädd form är den verk samma substansen i modern(istisk) historieskrivning, reser minst tre saker att reflektera över: “Avantgarde (fr. förtrupp). Namn som ges på den grupp konstnärer, författare etc. som vid en viss tidpunkt uppfattas som den mest ’avancerade’ i sin

teknik eller val av motiv.”³² Det första att beakta här är att den ursprungliga – bokstavliga – betydelsen av temporalt avancemang häpnadsväckande nog ersatts med konnotationen ”avancerad” användning av formella uttrycksmedel i en given bild. Det bokstavliga avancemanget – att ha kommit längst eller befinna sig längst fram i spatial mening – har ersatts av ett bildligt avancemang: att ha kommit ”längst” i en inofficiell tävling avseende bildens form och innehåll, eller motivval respektive form, handlag eller teknikanvändning. Det andra att beakta är att den historiska kopplingen till en viss specifik kultur – moderniteten – växlats in mot en obestämd bestämning, ”en viss” tidpunkt, alltså i princip vilken som helst historisk tidpunkt. En sådan generalisering av avantgardebegreppet både avhistoriserar och avtemporaliserar begreppet. Uppgraderas det inte härmed också till den underliggande konsthistoriografiska principen som sådan? I teorin möjligen, men i praktiken underförstås fortfarande stora delar av just den moderna konsten med begreppet avantgarde.

Det tredje att beakta är att avantgardet är en grupp, ett kollektiv, även om vi kan tänka oss enskilda avantgardister, motsvarigheten till enmansorkestrar. Avantgardekollektiv och extrem individualism går förvånansvärt bra ihop i konsthistorieskrivningen. Men här finns kanske också en förklaring till viljan att konstituera sig som konstnär inom ramen för en hel liten front, en truppformation (som alltid är starkare, av kvantitativa skäl, än den enskilde som forcerar sig framåt). En annan faktor bakom hela metaforen är förstås dess framstegstanke eller progressivisa karaktär. Det förflutna ska lämnas därhän

och nya tider komma.³³ Avantgarde har paradoxalt nog haft svårt att etableras i konsthistorieskrivningen och finns inte ens med som sökord i *The Dictionary of Art* från 1996.³⁴

Viktigt att notera är att begreppet avantgarde inte har någon vedertagen negation, särskilt inte på svenska, förutom de ovanliga begreppen reargarde eller retrogarde.³⁵ Begreppet frammanar en fond av något sömnigt och långsamt eller helt stillastående mot vilket man opponerar. Begreppet är inte presentistiskt, kanske inte ens i sig modernistiskt (om vi tänker modernitet som ett uppnått kulturstadium att vila i), men väl futuristiskt, framtidsligt.³⁶ Antingen vill man framåt (*en avant*) till varje pris eller också strävar man lika ihärdigt bakåt (*en arrière*), ofta i protest, varvid operationen tycks slå knut på sig själv: framåt är bakåt! Det som är, som består och nuvarar är aldrig nog. Avantgardet blir såsom immanent motbegrepp också politiskt radikalt, oavsett utövarnas avsikter, vilket inbegriper möjligheten av såväl vänster som höger inklusive anarkism och nihilism. Framåtrörelsen är till sist paradoxal eftersom ordets latinska rot är *radix* som också betyder rot och därmed rimligen måste nås genom en uppställande, nedåtriktad rörelse.

Metodiska övervägningar

1930 sades som sagt Nio unga ha ”tagit sin säkra position inom svenskt konstliv.” Vilket väl måste innebära att gruppens status av avantgardeformation uppnått sitt implicita mål: att upphäva sig själv och bli ett med konsthistorien? Att den bekräftats som historisk milstolpe, ett landmärke för andra

att utmana eller avancera förbi? Så blev det nu inte. Hur ska vi då få fatt på dem? Utmaningen blir att kartlägga deras spår, de lösliga förbindelser de upprättat med sin omgivning, den väv som en gång innehöll dem som ett uppskattat inslag och framtidslofte. Att mitt metodiska fokus läggs på *konstnärsgруппen*, inte på de konstnärssindivider som förkroppsligar gruppen, utgör en första abstraktion, som har både för- och nackdelar. Gruppen blir här en sorts individ och aktör med en analysbar tematik och profil som gruppen också bildats för att framhäva över alla enskildheter.³⁷ En andra avgränsning görs genom att fokusera på gruppens *utställningar*, det vill säga de faktiska sociala manifestationerna och samlade kommunikativa kanaliseringarna av gruppens konst.³⁸ För att undvika frestelsen att summariskt sammanfatta gruppens konst, läggs här fokus på *konstverken* som individualiteter, vilket innebär att verken själva snarare än konstnärerna blir till aktörer i denna analys. Genom dessa tre preliminära fokuseringar – på gruppen, utställningarna och verken – fälls en mängd komparativa perspektiv ut. Gruppen identifieras genom sitt ekologiska samspel med övriga grupper, äldre och senare men framför allt samtida (och de var många under denna tid, värda en egen studie). På Liljevalchs 1926 föregicks Nio ungas utställning av en med Optimisterna som följdes av en med Uppsalagruppen. Andra grupper i tiden var Februarigruppen, Falangen, Unionalen, Fria gruppen, De tolv och Halmstadgruppen. Utställningarna kartläggs och jämförs inbördes, för att i nästa steg även inkludera de många utställningar som överlappar med gruppen, där en eller flera medlemmar

också ställde ut med andra. Verken jämförs inom och utanför den enskilda utställningen för att få ett grepp om den konstnärliga materialiteten i detta historiska material. *Receptionen* kan tillföras som en fjärde fokusering, utifrån pressröster i olika medier, reportage, intervjuer och recensioner, försåvitt det gruppgemensamma och inte enskilda premieras.³⁹

Ett tänkbart tillvägagångssätt vore exempelvis att jämföra utställningen av Nio unga på Liljevalchs 1929 med gruppens förra utställning där och med institutionens övriga utställningar detta år. Institutionen Liljevalchs som konsthall skulle vidare kunna relateras till andra samtida konsthallar och konstmuseer, vars utbud detta år sedan jämförs med det från Liljevalchs. Utifrån den journalistiska reception utställningen fick registreras vilka andra som samtidigt ställde ut och uppmärksammades, vad kritikerna jämförde dem med och vilka kontexter som detta gensvar aktualiserade. Utifrån de utställningar där några av gruppmedlemmarna deltog analyseras även relationen till de övriga utställarna. På detta sätt växer exponentiellt empirin utifrån Nio unga till hundratals aktiva konstnärer och tusentals verk i detta begränsade tidsrum. Att materialet snabbt utvidgas kvantitativt är förvisso ett problem, men belyser problemformuleringen för projektet; att den etablerade kvalitativa sällningen ger en missvisande bild av det förflutna konstlivet.⁴⁰ Genom komparationer av detta slag aktualiseras också äldre konst och omständigheter, vilka dras in i tiden och eventuellt kommer att präglade de vidare nätverkskopplingarna. Projektet skulle alltså avstå strategiskt från att beakta bakgrund och förhistoria (erfarenheter,

uppväxt, skolning) om inte detta berörs av empirin, utan utgår från den förflutna nutiden själv och den historia som där tar vid. Att exempelvis spåra verken framåt i tiden innebär här att försöka följa ett aktör-nätverk som inte längre tillhör konstnären utan de nya sammanhang i vilket konsten ingår i offentligheten eller tills den så att säga försvinner in i en privat sfär. Att följa hur gruppen och verken (inte individerna) marknadsförs och tas emot, hur de enskilda konstnärskapen kommer att ingå nya förbindelser, via press och tidskrifter, exponeringar, samarbeten, trycksaker, föreningsmedlemskap, med mera är andra sätt att experimentera med denna metod. De historier som härmed genereras läggs invid varandra, några korta, krokiga och avbrutna, andra längre och mer kontinuerliga.⁴¹

Den analys av det slag som här i största korthet skisserats har ofta lånat tillvägagångssätt från kultursociologin, framför allt från Pierre Bourdieu.⁴² Men eftersom detta tänkta projekt inte primärt beaktar mänskliga aktörer, producenter, konsumenter och mellanhänder i en evig strid om makt på det konstnärliga fältet krävs andra metodiska förhållningssätt. En stor fördel med aktör-nätverk teori (ANT), som här vore en relevant metod, och som utvecklats av sociologer och antropologer, är att man inte särskiljer mänskliga aktörer från mer abstrakta (som grupper) respektive tingsliga dito (utställningar och konstverk).⁴³ Tillsammans bildar de en materiell väv som kan följas länk för länk, del för del, inslag för inslag i den varp som binder dem samman.⁴⁴ Resultatet blir varken en tabell eller en hierarki, en rensad berättelse eller en konstkritisk utsaga. Vad som tar form har snarare karaktären av ett kopplingsschema utan början

eller slut eller kanske hellre, med Gilles Deleuze och Félix Guattaris naturmetafor, ett *rhizom*, ett system av osystematiska trådar och förbindelser som löper i alla möjliga riktningar.⁴⁵ Antropologen Tim Ingold har lanserat begreppet *meshwork* som en respektfull kritik av ANT, som han menar lägger alltför stort fokus mellan isolerbara led och envägskommunikationen dem emellan.⁴⁶ Mot Bourdieus fältinterna dikotomier och strikt sociala spel presenterar ovan nämnda teoretiker en mer neutralt organisk modell som kan ge svar på min ovan nämnda fråga: vad hände där och då, egentligen? Hur hänger det ihop? Hur förbinds personbaserade nätverk med materiella aktör-nätverk som på ett närmast slumpartat sätt bildade den förflutna verkligheten? En sådan form av oortodox historieskrivning måste alltså systematiskt avstå från förbestämda framgångsindikatorer och driften att frilägga den kämpande avantgardistens väg mot erkännande. Med begreppet *assemblage*, slutligen, lånat från Manuel DeLandas assemblage-teori, som i sin tur bygger på Deleuze och Guattaris filosofi, särskilt *Tusen platåer*, kan fokuseringarna ovan fångas in och kopplas ihop.⁴⁷ Grupperna, utställningarna och verken definieras då inte enskilt eller essentiellt utan just genom de trådar och linjer, gränser och associationer de upprättar med sin föränderliga miljö. Här kan kanske till sist konturerna av det där mångfaldiga myllret anas.

En metod (inspirerad av Yoko Ono):

Gå till arkivet

Sök efter din konstnär

När du funnit konstnären

Ägna dig åt de omkringliggande i stället

Noter

1. Osign., ”Nio unga”, *Lexikon för konst. Bildkonst, Arkitektur, Konsthantverk, Konstindustri*, Stockholm, AB Nordiska Uppslagsböcker, 1958, s. 1024.
2. Karl Asplund, ”Konstlivet 1925”, *Svenska Dagbladets Årsbok*, tredje årgången, tillgänglig på <http://rundeberg.org/svda/1925/0089.html> (2024-08-14) Om Bergsten, se Anna Ingemarks kapitel i denna bok.
3. *Utställning*, Svensk-franska konstgalleriet, Maj 1930, kat. no. 85, s. 3.
4. Det gäller alltså gruppen, förutom dess mest kände medlem Sven [X:et] Erixson vars konstnärskarriär tog fart efter gruppens upplösning. Men undantag finns. Gruppen omnämns kort i Mereth Lindgren, Louise Lyberg, Birgitta Sandström, Anna Greta Wahlberg, *Svensk konsthistoria*, Lund, Bokförlaget Signum, 1988, s. 426–427. Under rubriken ”Arbetets konstnärer” skriver Thomas Millroth i *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1915–1950*. Lund, Bokförlaget Signum, 2002, relativt urförligt om Nio unga. Bengt Lärkner gör ett kort omnämnande i Lena Johannesson (red.), *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, Stockholm, Signum, 2007.
5. Syftet är alltså inte att genomsöka arkiv och bibliotek efter information om Nio unga utan att diskutera hur en grupp som denna skulle kunna fungera som en dörr mot det okända, en ingång mot det förflutna konstlivets myller.
6. Det är en grov regel jag laborerar med här, till vilken undantag givetvis finns, inte minst t.ex. lokalhistoriska texter om det som ligger långt från kanon – traktens motsvarighet till släktforskning. Ambitiösa konstmuseer skapar också en form av alternativ konsthistoria då mer eller mindre okända konstnärer exponeras. Ofta sker detta dock

i anslutning till en normerande riktning, erkänd konstnär eller publikdragande tematik.

7. Om hela den konsthistoriska disciplinens avantgardism, se Karlholm, "Postcritical or Acritical? Twelve Steps for Art History Writing in the Anthropocene", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 2020 89:2, s. 150–164.

8. *Svensk konstkrönika under 100 år*. Utvald och sammanställd av Sven Alfons och Bo Lindwall, i redaktion och med en inledning av Ragnar Josephson, Stockholm, Natur & Kultur (1944), 2:a u.: 1952.

9. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster et al, London, Thames & Hudson, 2a rev. u., 2012. Här har dock vissa år flera texter medan andra hoppas över. Dessutom finns fyra miniessäer om de förment mest betydande teoretiska riktningarna.

10. Detta är också vad "new" syftar på i den likaledes krönikeutformade Julian Bell, *Mirror of the World: A New History of Art*, London, Thames & Hudson, 2007.

11. Denna krönika kretsar emellertid fortfarande starkt kring konstnärsindivider, vilket är ett traditionellt val man gjort. Det ska också sägas att inga krönikor är heltäckande. Vad som exkluderas från dem befinner sig i ett än tätare historiografiskt mörker.

12. Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, Pluto Press, 2010.

13. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, Thales, 2003, s. 58–65.

14. Detta har ofta varit enda sättet att skriva in icke-manliga konstnärer i konsthistorien. Som

avantgardistiska förnyare måste de bara registreras i en historiografisk tradition vars avantgardism är starkare än dess misogyni.

15. Karlholm, ”The Canon of Contemporary Art: From Popular to Academic”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 44. Band, 2018, s. 319–327.

16. För ett liknande argument, se Giorgio Agamben, *Vad är det samtida?*, Malmö, Eskaton, 2014 och en kritik av detta: Karlholm, *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm, Axl Books, 2014, kap. 9.

17. Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien: Österr. archäologisches Institut, 1901; Aby Warburg, *Skrifter. I urval*, övers. Joachim Retzlaff ; red. o. efterord Daniel Pedersen, Stockholm, Bokförlaget Faethon, 2022; Julius von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs : ein Versuch*, Wien & Leipzig, F. Tempsky; G. Freytag, 1911. Om bl.a. denna tradition, se Horst Bredekamp, ”A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*”, *Critical Inquiry* 29 (Spring 2003), s. 418–428.

18. Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Eslöv, Östlings bokförlag Symposion, 2006.

19. *Svenskt konstnärslexikon*, red. Gösta Lilja, Bror Olsson och S. Artur Svensson, Malmö, Allhelms förlag, 1952–67.

20. *Svensk konstkrönika under 100 år*, ”Redaktionens företal”, opag. De följande citaten har samma källa.

21. Att det lömska kriteriet kvalitet eller storhet i praktiken genom historien gynnat den omarkerade konstnären av manligt kön som skiljs ut från så kallade kvinnliga konstnärer är sedan länge belagt i

en essä vars klassikerstatus bekräftas genom en jubileumsutgåva: Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?* 50th anniversary edition, London, Thames & Hudson, 2021. Se även Hans Haydens inledning till denna bok.

22. Se Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München, Prestel, 1990, s. 89–95.

23. Om antropofagi, se Marcia Sá Cavalcante Schuback, ”Antropofagiska tankar kring skillnaden”, *Glänta* 3, 2005, tillgänglig här: <https://www.glanta.org/tidskrift/alla-nummer/?viewArt=904> (25–03–14). Begreppet habitus härrör närmast från Pierre Bourdieus kultursociologi. Se t.ex. Bourdieu, ”Habitus och livsstilarnas rum”, *Kultursociologiska texter*, red. Donald Broady och Mikael Palme, Stockholm/Skåne: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1991, s. 297–310.

24. *Lexikon för konst. Bildkonst, Arkitektur, Konsthantverk, Konstindustri*. Redaktör var Berthold Wirulf, fil.lic. Redaktionskommittén bestod av Gotthard Johansson, fil.dr., skriftställare, Carl Nordenfalk, fil.dr. docent, förste intendent vid Nationalmuseum samt Sten Karling, fil.dr. professor vid Stockholms högskola.

25. *Lexikon för konst*, s. III.

26. Jag återkommer till metod, men redan en sådan här kort beskrivning öppnar en mängd sökvägar och jämförelser med andra år, utställningar, städer, riktningar, tendenser m.m.

27. Osign., ”Nio unga”, *Lexikon för konst*, s. 1024.

28. Till skillnad från hans kamrater i Nio unga är X:et föremål för mängder av utställningar och t.ex. representerad med hundratals verk på Moderna museet, där han också ställdes ut separat 1969. Se äv. *Sven Erixson: retrospektivt fram till och efter debuten*

i *Göteborgs konsthall 1925*, Göteborg, Göteborgs konsthall, 1963.

29. Emond torde vara den näst mest kände av Nio unga, särskilt i Skåne. Hans Eklund, *Färg och form: Färgglödens mästare i svensk 1900-tals konst*, Stockholm, Langenskiölds, 2007.

30. Gösta Nyrén framställs ibland som en tionde medlem, Josef Öberg som en elfte. Men gränserna mellan denna och samtida grupper var inte vattentät. I den katalog från Svensk-franska konstgalleriet som citerats i not 3 ovan ställde Carl J. Alexandersson, Martin Emond, Rudolf Persson och Josef Öberg ut tillsammans med Ivan Ivarsson, Helmer Osslund, Inge Schiöler och den tyska konstnären Renée Sintenis. Och i Nio ungas utställning på Liljevalchs 1930 hade de bjudit in även följande att delta: Lucie Lagerbielke, Georg Lagerstedt och Alexander Roos. ”Konstnärgruppen Nio unga jämte inbjudna”, Liljevalchs konsthall, kat. no. 96, 6–28 feb 1932.

31. Rolf Söderberg, *Den svenska konsten under 1900-talet. Måleri, skulptur och grafik från sekel-skiftet till 60-talet*, Stockholm, Bokförlaget Aldus, Bonniers (1955), rev. Aktualiserad u. 1961, s. 132–133.

32. *Norstedts konstlexikon*. Huvudredaktör Herbert Read. Sv. övers. samt artiklar om skandinaviska konstnärer Inga Lena Ångström. Stockholm, Kunskapsförlaget P.A. Norstedt & Söner, 1999 (3e u.). Denna översättning är från 1984 års upplaga av *Dictionary of Art and Artists*, London, Thames and Hudson. Den första utkom 1966. För en översiktlig diskussion om avantgarde i förhållande till modernism, se David Cottington, *The Avant-Garde: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

33. En paradoxal egendomlighet är emellertid att en stridande trupp som bryter sig fram gör detta mot en faktisk eller inbillad fiende, som alltså rent logiskt

och logistiskt måste befinna sig ännu längre fram. Avantgardet kommer alltså alltid efter några 'där framme'...

34. Forskningen om avantgardet fördes länge av andra än konsthistoriker: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, övers. Gerald Fitzgerald, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1968; Theodor W. Adorno, *Estetisk teori* (1970), övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg, Glänta, 2019; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. En god historieskrivning utgör ännu Matei Calinescus *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977. Om begreppet neo-avantgarde, se Hal Foster, *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996. Som en massiv nordisk motåtgärd mot ett senfärdigt anammande av avantgardebegreppet i konsthistoriografin kan man se fyrbandsverket *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*, red. Benedikt Hjartarson et al, Leiden, Brill, 2012–22. Här blir avantgardet en kontinuerlig tradition som omfattar (minst) hela 1900-talet.

35. Ang. det första begreppet, se t.ex. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" (1939), i Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989, s. 7.

36. Om fenomenet presentism, se historikern François Hartog, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, övers. Saskia Brown, New York, Columbia University Press, 2015.

37. I varje konstnärsgrupp måste det gemensamma anses övertrumfa det individuella, vilket också tacksamt låter sig tolkas på en mer övergripande, kulturell, estetisk och politisk nivå. I varje kollektiv kan detta också innebära att delarna skymms av helheten, men det är ju priset att betala för medlemskapet i

något större. Om konstnärsgruppen som fenomen utifrån Halmstadgruppen som exempel, se Andrea Kollnitz, ”Mot nya landvinningar. Halmstadgruppen ur regionalt, nationellt och internationellt perspektiv”, *Halmstadgruppen. Den svenska surrealismens pionjärer*, red. Lena From, Erika Danker, Karin Ekdahl, Halmstad, Mjellby konstmuseum 2024, s. 259–285.

38. Strategiskt undviks härmed att forskaren fastnar i en detaljerad traditionell analys av värdeladdade storheter som intentioner, influenser, motiv, stilar, uttryck, etc. Utställningarna blir ett slags historiska fakta, som får spåras i arkivens ofta både bristfälliga och godtyckliga belägg. De blir också tacksamma att jämföra med andra konstnärsgruppers utställningar. Om utställningsanalys, se t.ex. Bruce W. Ferguson, ”Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense”, i *Thinking About Exhibitions*, red. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne, London, Routledge, 1996, s. 175–190.

39. Den huvudsakligen litteraturhistoriska receptionsteorin kan vara värd att beakta, utan att traditionellt bekräfta betoningen på konstnärssindivider. T.ex. Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction*, Abingdon, Routledge, 2010. Konstkritisk analys, ett fundament i svensk forskning om modernismen, är användbar men också här med förbehållet att det inte handlar om enskilda konstnärers karriärer. Generellt: Jan-Gunnar Sjölin (red.), *Om konstkritik: studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, Lund, Palmkrons förlag, 2003.

40. Så hur skulle en problemformulering, närmare bestämt, lyda? Hur ställa en rimlig forskningsfråga till ett myller? Troligen skulle forskaren behöva gå indirekt tillväga, dvs. söka definiera det välkända och inte minst skärpa dess konturer för att därmed få syn på det andra, det bortomliggande. Studieobjektet

skulle också behöva begränsas avsevärt lokalt och temporalt, t.ex. en viss plats ett visst år. Inspiration för detta slags studier kunde hämtas från historiker som har fokuserat på ett skenbart godtyckligt valt år. T.ex: Peter Englund's flerbandsverk om erfarenheten av första världskriget, som i hans *Stridens skönhet och sorg 1914: Första världskrigets inledande år i 68 korta kapitel*, Stockholm, Natur & Kultur, 2014; Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926: Living at the Edge of Time*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997; Volker Weidermann, *Oostende 1936. Stefan Zweig och Joseph Roth sommaren innan mörkret föll*, Stockholm, Lind & Co, 2019; Elisabeth Åsbrink, 1947, Stockholm, Natur & Kultur, 2016.

41. Med en nymaterialistisk favoritmetafor kan resultatet av detta beskrivas som intrasslat (*entangled*), i skarp kontrast mot enkelriktade flödesdiagram eller kausala berättelser. T.ex. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Hysics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

42. T.ex. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stierna, Stockholm, Brutus Östling bokförlag, 2000; Donald Broady (red.), *Kulturens fält, Om Pierre Bourdieus sociologi*, Göteborg, Daidalos, 1998; Martin Gustavsson, *Makt och konstsmak, Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, Stockholm, Stockholms universitet, Ekonomisk-historiska institutionen, 2002.

43. John Law och John Hassard (red.), *Actor Network Theory and After*, Oxford, Blackwell, 1999; Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005; Anders Blok, Ignacio Fariás och Celia Roberts (red.), *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*, Abingdon,

Oxon: Routledge, 2020. Flera svenska doktor-savhandlingar i konstvetenskap har ANT som historiografiskt tillvägagångssätt, t.ex. Mari Granath, *Terrakottaföremål från Ghana på British Museum. Materiella och immateriella assemblage*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2018; Elin Manker, *Förlagd form. Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890*, Möklinta, Gidlunds, 2019; Oskar Nordell, *Arenaboom. En arkitekturstudie av idrottsarenor i Sverige under 2000-talets första decennier*, Uppsala, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 2022.

44. En pedagogisk beskrivning hur detta kan tillämpas presenteras i Elin Manker och Mårten Snickare (red.), *Materialitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*, Stockholm, Stockholm University Press, 2023.

45. Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Kapitalism och schizofreni Tusen plataer*, övers. Gunnar Holmbäck, Sven-Olov Wallenstein, Hägersten, Tankekraft, 2015.

46. Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London, Routledge, 2011, kap. 4. Ett närliggande begrepp att tänka kring är "mesh": Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2013.

47. Manuel DeLanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016; Karlholm, *Konsten är. Essäer om konstverk och konststudier*, Stockholm: Makadam förlag, 2024, s. 125–153.

Referenser

Adorno, Theodor W., *Estetisk teori*, (övers. Sven-Olov Wallenstein), Göteborg, Glänta, 2019 (1970).

- Agamben, Giorgio, *Vad är det samtida?*, Malmö, Eskaton, 2014.
- Alfons, Sven & Lindwall, Bo, *Svensk konstkrönika under 100 år*, Stockholm, Natur & Kultur 1952 (1944).
- Asplund, Karl, ”Konstlivet 1925”, *Svenska Dagbladets Årsbok*, tredje årgången, tillgänglig på <http://rundeberg.org/svda/1925/0089.html> (2024-08-14).
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Hysics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.
- Bell, Julian, *Mirror of the World: A New History of Art*, London, Thames & Hudson, 2007.
- Blok, Anders, Fariás Ignacio & Roberts Celia (red.), *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*, Abingdon, Oxon: Routledge, 2020.
- Bourdieu, Pierre, ”Habitus och livsstilarnas rum”, *Kultursociologiska texter*, (red. Donald Broady och Mikael Palme), Stockholm/Skåne: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1991.
- Bourdieu, Pierre, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stierna, Stockholm, Brutus Östling bokförlag, 2000.
- Bredenkamp, Horst, ”A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*”, *Critical Inquiry* 29 (Spring 2003).
- Broady, Donald, (red.), *Kulturens fält, Om Pierre Bourdieus sociologi*, Göteborg, Daidalos, 1998.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- Calinescu, Matei, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

- Cavalcante Schuback, Marcia Sá, ”Antropofagiska tankar kring skillnaden”, *Glänta* 3, 2005, tillgänglig här: <https://www.glanta.org/tidskrift/alla-nummer/?viewArt=904> (25-03-14).
- Cottington, David, *The Avant-Garde: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- DeLanda, Manuel, *Assemblage Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.
- Deleuze, Gilles och Guattari, Félix, *Kapitalism och schizofreni. Tusen platåer* (övers. Gunnar Holmbäck, Sven-Olov Wallenstein), Hägersten, Tankekraft, 2015.
- Eklund, Hans, *Färg och form: Färgglödens mästare i svensk 1900-tals konst*, Stockholm, Langenskiölds, 2007.
- Englund, Peter, *Stridens skönhet och sorg 1914: Första världskrigets inledande år i 68 korta kapitel*, Stockholm, Natur & Kultur, 2014.
- Ferguson, Bruce W., ”Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense”, i *Thinking About Exhibitions*, (red. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne), London, Routledge, 1996.
- Foster, Hal, *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- Foster, Hal et al (red.) *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2012.
- Granath, Mari, *Terrakottaföremål från Ghana på British Museum. Materiella och immateriella assemblage*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2018.
- Greenberg, Clement, ”Avant-Garde and Kitsch” (1939), i Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *In 1926: Living at the Edge of Time*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

Gustavsson, Martin, *Makt och konstsmak, Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, Stockholm, Stockholms universitet, Ekonomisk-historiska institutionen, 2002.

Hartog, François, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, (övers. Saskia Brown), New York, Columbia University Press, 2015.

Hayden, Hans, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Eslöv, Östlings bokförlag Symposion, 2006.

Hjartarson, Benedikt, et al, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*, red. Leiden, Brill, 2012–22.

Holub, Robert C., *Reception Theory: A Critical Introduction*, Abingdon, Routledge, 2010.

Ingold, Tim, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London, Routledge, 2011.

Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, Thales, 2003 (1790).

Karlholm, Dan, "Postcritical or Acritical? Twelve Steps for Art History Writing in the Anthropocene", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 2020 89:2.

Karlholm, Dan, "The Canon of Contemporary Art: From Popular to Academic", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 44. Band, 2018.

Karlholm, Dan, *Konsten är. Essäer om konstverk och konststudier*, Stockholm: Makadam förlag, 2024.

Karlholm, Dan, *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm, Axl Books, 2014.

Kollnitz, Andrea, ”Mot nya landvinningar. Halmstadgruppen ur regionalt, nationellt och internationellt perspektiv”, *Halmstadgruppen. Den svenska surrealismens pionjärer* (red. Lena From, Erika Danker, Karin Ekdahl), Halmstad, Mjellby konstmuseum 2024.

Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München, Prestel, 1990.

Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Law, John & Hassard, John (red.), *Actor Network Theory and After*, Oxford, Blackwell, 1999.

Lilja, Gösta, Olsson, Bror & Svensson, S. Artur (red.), *Svenskt konstnärslexikon*, Malmö, Allhelms förlag, 1952–67.

Manker, Elin & Snickare, Mårten (red.), *Materialitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*, Stockholm, Stockholm University Press, 2023.

Manker, Elin, *Förlagd form. Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890*, Möklinta, Gidlunds, 2019.

Millroth, Thomas, ”Arbetets konstnärer”, *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1915–1950*. Lund, Bokförlaget Signum, 2002.

Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2013.

Nochlin, Linda, *Why have there been no great women artists?* (1971), 50th anniversary edition, London, Thames & Hudson, 2021.

- Nordell, Oskar, *Arenaboom. En arkitekturstudie av idrottsarenor i Sverige under 2000-talets första decennier*, Uppsala, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 2022.
- Osigt., ”Konstnärgruppen Nio unga jämte inbjudna”, Liljevalchs konsthall, kat. no. 96, feb 1932.
- Osigt., ”Nio unga”, *Lexikon för konst. Bildkonst, Arkitektur, Konsthantverk, Konstindustri*, Stockholm, AB Nordiska Uppslagsböcker, 1958, s. 1024.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-garde*, övers. Gerald Fitzgerald, Cambridge (Mass.), Belknap Press, 1968
- Riegl, Alois, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien: Österr. archäologisches Institut, 1901
- Schlosser, Julius von, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs: ein Versuch*, Wien & Leipzig, F. Tempsky; G. Freytag, 1911.
- Sholette, Gregory, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, Pluto Press, 2010.
- Sjölin, Jan-Gunnar, (red.), *Om konstkritik: studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, Lund, Palmkrons förlag, 2003.
- Sven Erixson: retrospektivt fram till och efter debuten i Göteborgs konsthall 1925*, Göteborg, Göteborgs konsthall, 1963.
- Söderberg, Rolf, *Den svenska konsten under 1900-talet. Måleri, skulptur och grafik från sekelskiftet till 60-talet*, Stockholm, Bokförlaget Aldus, Bonniers 1961 (1955).
- Utställning*, Svensk-franska konstgalleriet, Maj 1930, kat. no. 85, s. 3.

Warburg, Aby, *Skrifter. I urval*, Daniel Pedersen (red.),
(övers. Joachim Retzlaff), Stockholm, Bokförlaget
Faethon, 2022.

Weidemann, Volker, *Oostende 1936. Stefan Zweig
och Joseph Roth sommaren innan mörkret föll*,
Stockholm, Lind & Co, 2019.

Åsbrink, Elisabeth, 1947, Stockholm, Natur &
Kultur, 2016.

Konstruktionen av ett arkitekturhistoriskt narrativ: En historiografisk studie av det offentliga samtalet om Liljevalchs konsthall

Anna Ingemark

Inledning

Arkitekten Bergstens verk, tydligen utfört i verklig hängivenhet för dess ändamål och icke för yttre prål och självhävdelse, är värd det största uppmärksammande.¹

Satsningen på en ny konsthall i huvudstaden, främst avsedd för att ställa ut samtida konstnärer, var en viktig händelse i det tidiga 1900-talets kulturliv. Byggnaden i sig väckte också stor uppmärksamhet, och bevakades i media av konst- och arkitekturkritiker redan under uppförandet. Idag betraktas Liljevalchs som en central kulturinstitution, men är också en självklar del av den svenska arkitekturhistorien och vårt gemensamma kulturarv.²

Allt sedan arkitekturkritikens framväxt som en egen textgenre har det funnits ett nära förhållande mellan utsagor i det offentliga samtalet och

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Ingemark, Anna, ”Konstruktionen av ett arkitekturhistoriskt narrativ: En historiografisk studie av det offentliga samtalet om Liljevalchs konsthall”, *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 127–156. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.d>. License: CC BY 4.0

historieskrivningen. Förutom att utgöra ett värdefullt källmaterial har artiklarna vittnat om idéer eller förebilder som har präglat arkitektursynen i de rådande diskurserna. Professionella skribenter i dags- och fackpress har i recensioner och debattinlägg lyft fram särskilt intressanta byggnadsprojekt – som beskrivits, tolkats och värderats – och så småningom införlivats i översiktslitteraturen. Indirekt har arkitekturkritikerna därmed, både avseende urval, kunskap och tolkningsföreträde, spelat en viktig roll i konstruktionen av arkitekturens historia.³

I detta kapitel är syftet – med Liljevalchs konsthall från 1916 samt dess tillbyggnad från 2021 som konkreta exempel – att belysa relationen mellan det offentliga samtalet i media och översiktslitteraturen ur ett historiografiskt perspektiv. Då konsthallens arkitektur aktualiserats under två skilda tidsperioder, med sinsemellan olika förutsättningar och ideal, finns även en komparativ ansats med utgångspunkt i följande frågor. Hur formas diskurserna? Vem har tolkningsföreträde? Vad föregår kanoniseringen? Hur ser den processen ut? Och vad har historieskrivningen för betydelse för samtidens syn på arkitektur och kulturarv?

Arkitekturens diskurser

Sättet att samtala (oavsett om det är muntligt eller skriftligt) om arkitektur i olika sociala sammanhang skapar en diskurs som formar vår förståelse, men har även inflytande på den gestaltade miljöns konkreta utveckling. Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips betonar att diskursbegreppet

varierar, men att ”alla delar utgångspunkten att våra sätt att tala på inte neutralt avspeglar vår omvärld, våra identiteter och sociala relationer utan spelar en aktiv roll i skapandet och förändringen av dem.”⁴ Ett grundläggande antagande inom diskursanalys är således att språket skapar representationer av verkligheten, som på olika sätt är värdeladdade.⁵

Språket har, enligt Thomas A. Markus och Deborah Cameron, inverkan på hela byggnadsprocessen – från uppdragsbeskrivningen eller tävlingsutlysningen och juryns utlåtande till det kritiska mottagandet i pressen och ett eventuellt omnämnande i litteraturen. De menar vidare att: ”Language is required, not only for the production of history, but also for the creation of the shared meanings which turn material objects into ‘heritage’.”⁶

Arkitekturkritiken i sin tur är inte en isolerad verksamhet, utan påverkas av den rådande diskursen (eller diskurserna) – det vill säga en gemensam föreställningsvärld som avspeglas i ordval, uttryck och värderingar. Artiklarna präglas dessutom ofta av ett retoriskt anslag då man som skribent genom (mer eller mindre medvetna) verbala eller visuella strategier vill nå ut med sitt budskap. En retorik som i förlängningen har ett inflytande på förståelsen och värderingen av vårt byggda kulturarv. Genom en när läsning ur ett diskursanalytiskt och retoriskt perspektiv kan vi synliggöra de här mönstren, med avseende på makt och tolkningsföreträde. Vems sanning är det som förs fram? Och vad får det för konsekvenser?⁷

När vi placerar in arkitekturen i en kulturell eller samhällelig kontext med ett urval representativa exempel skapas ett slags *narrativ* – en förutsättning för att byggnadsverken ska bli mer än estetiska,

materiella objekt i ett vakuum. Stoffet sorteras för att bli hanterligt och greppbart – ett faktum som återspeglas i alla konst- och arkitekturhistoriska översiktsverk där stilepokerna och riktningarna avlöser varandra i en ständig rörelse framåt.⁸ Kontexten kan utgöras av såväl stadsrummet som en historisk epok eller en ideologi, där termerna *platsbunden* respektive *diskursiv kontext* tydliggör skillnaden. Den förstnämnda utgår från den fysiska miljön, såsom den geografiska platsen, medan den sistnämnda snarare handlar om det immateriella ramverket.⁹ Arkitektur innefattar på så sätt inte bara byggnadsverken och deras representation, utan även de diskurser som återfinns i exempelvis kritiska utsagor eller teoretiska skrifter.

Berättelsen om arkitekturens historia har i stor utsträckning kretsat kring tongivande (manliga) arkitekter, nyskapande byggnader och tydligt definierade stilar i kronologisk ordning. Arkitekturhistorien har inte sällan setts genom konsthistorikerns lins, där föreställningen om det skapande geniet, originalitet och progression sedan århundraden varit förhärskande.¹⁰ Man har avläst mönster i perioder av kontinuitet, där ett flertal verk under en tid uppvisar stora likheter, samtidigt som uttalade brytpunkter är ett slags motor i det historiska narrativet.

Historieskrivningen har vidare, enligt arkitekturprofessor Claes Caldenby, pendlat mellan att lyfta fram det unika och det typiska, en tendens man även ser i kulturarvsdiskursen.¹¹ Perioder präglade av ett tydligt skifte har oftast illustrerats med hjälp av distinkta, inte sällan mytomspunna, markörer i form av både byggnader och manifest. Exceptionella eller föredömliga exempel – så som Karl Friedrich

Schinkels nyklassicistiska *Altes Museum* (1833) eller Ludwig Mies van der Rohes modernistiska *Neues Nationalgalerie* (1968) i Berlin – återkommer i bok efter bok. Gemensamt bildar de välkända byggnaderna arkitekturhistoriens *kanon* och en konkret referensram, men utgör även outtalade, normativa kvalitetskriterier.¹²

Ett rum för konst

Liljevalchs konsthall på Djurgården i Stockholm, ritad av Carl Bergsten och invigd år 1916, präglas av sin varmt rödtonade kulör i kontrast till de ljust putsade pelarna och de sparsmakade utsmyckningarna med historiska referenser i grå granit. Byggnaden vilar på en sockel av svartmålad betong med en list av kalksten, och har en bärande stomme av pelare och bjälklag i armerad betong med fyllnadsväggar av slammat tegel. Konsthallen består av flera sammanfogade volymer – där entrédelen markeras av Carl Milles antikinspirerade relief, och skulpturhallen utmärks av sin rumshöjd och långsträckta fönsterband under det flacka taket. Helheten skapar en artikulerad, men samtidigt återhållsam fasad med en lätt klassicerande framtoning.

Efter ett blandat mottagande av byggnaden, som i folkmun kallades ”laxlådan” (med tanke på dess form och färg)¹³, har den i historieskrivningen kommit att beskrivas som ett finstämt exempel på måttfull klassicism – i kontrast till nationalromantikens robusta tegelarkitektur. Arkitekturhistorikerna, som blickar bakåt med facit över utvecklingen framåt, menar att konsthallen genom sin enkelhet i formspråk och rationella konstruktion förebådar både



Bild 1. Huvudentrén och skulpturhallen i den ursprungliga byggnaden av Carl Bergsten från 1916, Foto: Holger Ellgaard – Own work, CC BY-SA 3.0

tjugotalsklassicismen och funktionalismen.¹⁴ Själv skrev Bergsten i en artikel om Baltiska utställningen 1914: ”Låt oss då icke stanna vid klassicismen, som vi gjort tidigare, utan ta sikte på fortsättningen och låt oss hoppas att den period av nyantik, som efter allt att döma nu randas, skall blifva språngbrädet öfver till nya arkitekturformer.”¹⁵

Eftermälet om den för sin tid påfallande avskalade konsthallen har formats av en rad röster, där den ”vinnande” diskursen fortsatt att reproduceras till en allt tydligare samstämmighet. Konsthallen ses som ett genombrottsverk, både för Carl Bergsten och den moderna arkitekturen, med hög arkitektonisk kvalitet – en tolkning som blivit alltmer vedertagen. Arkitekturhistorikern Bengt OH Johansson beskriver Liljevalchs så här;

Byggnadens lätta empiristil där klassicismens pelare-balkprincip förenats med betongbyggnadstekniken gjorde den till en av utgångspunkterna för stilomslaget från nationalromantik till den lätta, ofta opretentiösa 20-talsklassicismen.¹⁶

Vidare menar Eva Eriksson i översiktsverket *Den moderna staden tar form*;

I Liljevalchs konsthall kombinerades traditionella trevnadsvärden med en modernt saklig anda, stringent planlösning och vacker ljusförling. Bland de unga arkitekterna framstod den som det första tecknet på en arkitektur baserad på den nya byggnadstekniken, den armerade betongen.¹⁷

Tolkningen och kanoniseringen av Liljevalchs påverkar vår tids syn på byggnaden som ett omistligt kulturarv, men även inställningen till en eventuell modernisering. Diskurserna relaterade till kulturarv präglas, enligt arkitekturprofessor Thordis Arrhenius, av en föränderlig agenda som avspeglas i förhållningssättet till bevarande och restaurering av motsvarande monument.¹⁸

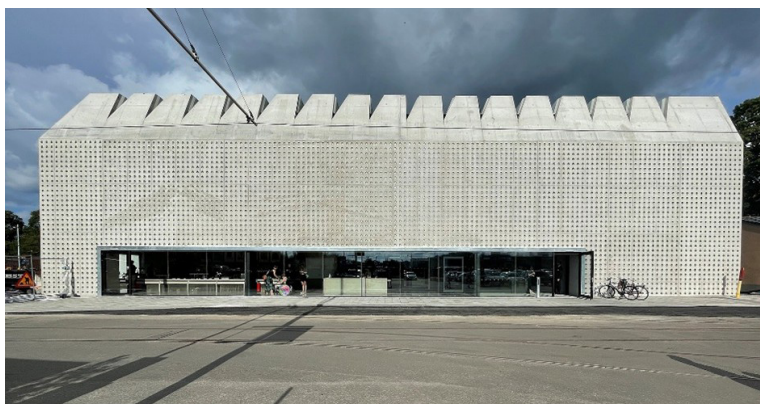


Bild 2. Gert Wingårdhs tillbyggnad Liljevalchs + från 2021, Foto: I99pema – Own work, CC BY-SA 4.0

När den strama tillbyggnaden i rå betong, gestaltad av Gert Wingårdh, planerades och så småningom stod klar 2021 hördes återigen starka röster. Ett kritiskt utlåtande hävdar att denna “bunkerpastisch är en makaber betongkloss med perforerade hål som mest liknar inmurade flaskbottnar” utan respekt för den nu ikoniska ursprungsbyggnaden av Bergsten.¹⁹ Andra aktörer välkomnar det nya huset med dess modesta volym, betongens påtagliga materialitet och lanternintakets vackra ljusinsläpp.²⁰

Konsthallens tillkomsthistoria

Vid sidan av arkitekter som Ferdinand Boberg, Ragnar Östberg och Gunnar Asplund nämns ofta Carl Bergsten (1879–1935) som en av Sveriges mest framstående arkitekter under det tidiga 1900-talet.²¹ Norrköpingssonen studerade arkitektur vid Kungliga tekniska högskolan och därefter vid Konstakademien under åren 1897–1904. I likhet med andra konstnärer och arkitekter reste Bergsten återkommande till kontinenten, däribland till Italien, Österrike och Tyskland, där han mötte en rad olika influenser i en tid präglad av både tradition och förnyelse. Intrycken avspeglas i byggnader som S:t Olofsskolan i Norrköping (1908), Hjorthagens kyrka i Stockholm (1909) och den svenska paviljongen på Världsutställningen i Paris 1925. Spännvidden i både uppdrag och stil har gjort att Bergsten och hans opus har betraktats som svårplacerade, och samtidigt uppfattade honom emellanåt som avvikande från den gängse normen.²² Utöver sin praktiska verksamhet var han även en viktig röst i det offentliga samtalet, inte minst i

egenskap av skribent och sedermera redaktör för tidskriften *Arkitektur* åren 1912–1915.²³

År 1913 utlystes en arkitekttävling för en ny konsthall, med syfte att kunna visa fler utställningar med samtida konst i Stockholm, och uppdraget tillföll slutligen Carl Bergsten.²⁴

Byggnaden på Södra Djurgården uppfördes på stadens mark, men bekostades genom en generös donation av grosshandlaren C. F. Liljevalch, därav konsthallens namn. De ursprungliga ritningarna bestod av mer utsmyckade fasader (vilka delvis kom att förenklas av ekonomiska skäl) i en blåtonad kulör. Kristina Knauff beskriver i sin doktorsavhandling hur Bergsten anspelade på antikens formspråk och Djurgårdens befintliga empirarkitektur från omkring sekelskiftet 1800, men även modernare industriarkitektur.²⁵ Arkitekten behövde vidare förhålla sig till platsens speciella markförhållanden, som krävde en lättare konstruktion.²⁶ När den varmt rosafärgade, sparsamt dekorerade konsthallen stod klar 1916 hördes flera röster, så väl positiva som negativa, om detta nytillskott i staden.

Hundra år senare bjöd Stockholms stad in ett urval arkitektkontor för att skissa på en tillbyggnad till den ursprungliga utställningshallen. Man ville ha mer yta, smidigare logistik och en ökad säkerhet för att värna denna betydelsefulla arena för konsten. Önskemålen i tävlingsutlysningen var att tillägget skulle stimulera intresset för konst och arkitektur, samspela med den omgivande miljön samt respektera den befintliga byggnadens integritet utan att göra avkall på ett eget uttryck.²⁷ Efter flera turer utsågs den välkända arkitekten Gert Wingårdhs förslag *Liten* till vinnare – en fristående

volym i obehandlad betong diskret dekorerad med formgivaren Ingegärd Råmans glasrundlar och ett krenelerat lanternintak placerad tätt intill den befintliga byggnaden. Redan innan Liljevalchs + invigdes år 2021 rasade debatten i traditionella och sociala medier – och återigen blev konsthallen ett av de mest omdiskuterade projekten i Stockholm.

Kritikernas röster

I en rad artiklar, som skrevs i dags- och fackpress under tävlingsprocessen och uppförandetiden av det ursprungliga Liljevalchs, kan vi se att åsikterna delvis gick isär. 1900-talets två första decennier präglades av en rad riktningar; nybarock, jugend, nationalromantik och tjugotalsklassicism överlappade till viss del varandra och gav upphov till en mångfald arkitektoniska uttryck. På kontinenten började även tendenser mot en mer saklig, förenklad byggnadskonst märkas, vilket gör att epoken framstår som än mer varierad och sökande. Det här trevandet märks i flera offentliga byggnaders tillkomsthistoria, men även i den kritiska debatten under decennierna kring sekelskiftet.²⁸ Enligt Kristina Knauff präglas Liljevalchs arkitektur av ”motsatser och ambivalenser” med en rad olika referenser, vilket kan förklara utsagornas komplexitet.²⁹

Svenska Dagbladets tongivande konstkritiker August Brunius var efter att tävlingen om en ny konsthall avgjorts 1913 inte helt övertygad: ”det är svårt att tänka sig att någon bildad stockholmare med en varm känsla för Djurgården och ett sinne för god arkitektur skulle kunna bli nöjd med byggnadens yttre form.”³⁰ Han påpekar i samma artikel att: ”en

offentlig byggnad som skall få kosta inemot 400 000 kr /.../ bör få en värdig och monumental form, som så mycket som möjligt skiljer sig från den konstlösa verkan af ett provisoriskt utställningsskjul.”³¹

När konsthallen efter en utdragen byggnadsprocess äntligen stod klar tre år senare var Brunius fortfarande lite avvaktande i sitt omdöme, och antydde att arkitekturens uttryck kunde varit mer ”festligt och starkt fångslande”.³² Däremot såg han interiörens kvaliteter i de väl disponerade och fint belysta utställningsrummen, samtidigt som han menade att materialvalen (bland annat målad betong) var alltför torftiga för sitt ändamål. I en artikel i *Stockholms-Tidningen* några dagar efter invigningen dras paralleller till en förenklad industribyggnad när konsthallen liknas vid ett ”elektricitetsverk”.³³

Kritikern Karl Asplunds recension i *Dagens Nyheter* visar på en större uppskattning: ”I denna rent bygglådeaktiga rätlinighet och skräck för bukter och krumelurer ligger mycket av modern tysk anda; jag tänker på t. ex. ett så representativt jämförelsematerial som Tessenows Dalcrozeinstitut i Hellerau.”³⁴ Vidare skriver han att ”denna tidsstil har fått sin första betydande officiella representant hos oss i den nyöppnade Liljevalchska konsthallen, som redan därför är en betydande tilldragelse i vår arkitekturhistoria”.³⁵ Asplunds kritik är övervägande positiv och tycks bejaka en mer rationell arkitektur, styrkt med en referens till en tidigare förebildlig byggnad.

Konsthistorikern Johnny Roosval, som citerades i inledningen, betonar i sin recension i *Aftonbladet* att en: ”skickligt genomförd sparsamhet har också bidragit till att giva den yttre formen, som är kysk

ända till kylighet”.³⁶ Hakon Ahlberg, arkitekt och flitig debattör, tycks hålla med om att enkelheten är påfallande, vilket av dessa kritiker (trots ordva-len) tycks betraktas som något eftersträvansvärt. ”Konsthallens inre är om möjligt ännu enklare än dess yttre. I skulpturhallen är denna enkelhet driven till en stränghet som väl är utan motstycke i vår arkitektur.”³⁷ Ahlberg framhåller att konsthallen är ett pionjärverk i svensk arkitektur i motsats till ”det sjukliga senila effektsökeriet och den jolmiga kvasiromantik” som enligt honom närmast förgiftat samtidens medelmåttiga byggnadskonst.³⁸ Vidare lyfter Ahlberg frågan om ljusinsläpp, där Bergsten influerats av den tyska utställningsteknik som låg i framkant, och menar att ”vackrast är nog den stora salen i bortre ändan, som genom sitt lanternintak får en mera dämpad belysning än de övriga”.³⁹

Sakligheten tycks inte stå i ett motsatsförhållande till den nedtonade klassicismen, där antydan till en tempelfasad genom fem rytmiskt placerade betongpelare snarare uppskattas.⁴⁰ Däremot hade flera av de samtida kritikerna invändningar mot dekorativa inslag utan någon uppenbar funktion, så som de skulpturala utsmyckningarna kring portarna. Överhuvudtaget granskas de konstnärliga elementen ingående avseende alltifrån motiv till utformning och proportioner. Återkommande är även negativa kommentarer kring byggnadens sammanfogade volym och huvudentrés lite otydliga, asymmetriska placering.

Sammanfattningsvis ser vi dock att arkitekturkritiken i pressen övervägande var positiv – man värdesatte konsthallens enkla framtoning och moderna konstruktion, den väl uttänkta planlösningen samt

rummens sinnrika ljusbehandling – vilket så småningom avspeglas i historieskrivningen.

Om vi övergår till konsthallens tillbyggnad från år 2021, kallad Liljevalchs +, är de kritiska rösterna och deras omdömen mer motstridiga. Debatten kring uppförandetiden präglades delvis av en hård retorik, avseende både värdeladdade ord och vinklade bilder, som fick en stor spridning. Den skepnade kostnaden är starkt ifrågasatt av de allra flesta, även om man resonerar kring det på olika sätt.⁴¹ Relationen till Bergstens kanoniserade byggnad samt den befintliga djurgårdsmiljön lyfts också ofta fram – både i negativ och positiv bemärkelse. Förutom dessa aspekter är det, utifrån de utsagor jag har läst, den råa betongen som tycks vara en vattendelare. Få material väcker så mycket känslor. Arkitekturkritiker Dan Hallemar menar att betongen snarast fått ett symbolvärde:

Betongväggarna reser sig kring en ekokammare av röster där ingen längre hör den andra. Röster om maktlöshet, identitet, populism, frihet beroende på vem man är. Arg skattebetalare, boende, politiker, arkitekt. Våra roller gjutna i betong. Det är en dystopi om något.⁴²

En del är uttalat kritiska mot exteriörens slutna betongfasad, medan de blivit positivt överraskade av interiörens materialbehandling och det platsgjutna lanternintakets ljusinsläpp. Joanna Zawieja, arkitekt och kritiker, skriver: ”I sin slutenhet framstår tillbyggnaden som ett representativt bankvalv. Interiört lever byggnaden upp. I synnerhet på de översta planen med det magnifika ljuset från lanterninerna.”⁴³

Andra menar att den yttre formen är ett värdefullt bidrag till miljön, medan den rumsliga

organisationen och våningsplanens förskjutning uppfattas som mer problematisk. Sättet man har valt att foga samman den nya konsthallen med den ursprungliga – Liljevalchs består numera av två fristående (om än tätt placerade) hus med varsin entré – har också gett upphov till en del anmärkningar. Detta var emellertid ett tydligt önskemål i tävlingsutlysningens uppdragsbeskrivning, vilket arkitekterna därmed fick anpassa sig efter. Tomas Lauri, arkitekturkritiker i *Dagens Nyheter*, uppskattar stilmötet mellan de två tidsepokerna, och framhåller också det närmast sinnligt formgivna inner-taket vilket ”får betongen att sväva som moln”.⁴⁴ Björn Ehrlemark, arkitekt och kritiker, beskriver entusiastiskt nybyggnaden i tidskriften *Form*:

Skarpskurva möten, materialrealism och funktionell finess. Det handlar om en förfining av den vita kubens estetik och de medföljande sekulära ritualerna. Arkitekter har kalibrerat receptet i mer än hundra år. Gert Wingårdh är också uppfriskande öppen med sina lånade motiv och parafrafer. Klenoder från europeiska vallfärdsorter har transporterats till Stockholm: Sverre Fehns skugglösa ljus från Venedig, Klas Anshelms verkstadsgolv från Malmö, Peter Zumthors monolitiska väggar från Bregenz.⁴⁵

Tendensen att referera till arkitektur som redan hyllats är återkommande för både arkitekter och kritiker, och ger en slags normativ kvalitetsstämpel. Avslutningsvis menar arkitekturkritiker Mikael Bergquist i facktidskriften *Arkitektur* att rörelsemönstret genom konsthallen är alltför invecklat samt att det vore önskvärt med ett mer konsekvent materialval i interiören, men är överlag välvillig till

projektet: ”/.../ som helhet är det bara att konstatera att Liljevalchs nya tillbyggnad är ett imponerande tillskott till Stockholms offentliga arkitektur.”⁴⁶

De olika texterna visar hur receptionen av byggnaden inte har varit helt enstämmig, även om de flesta skribenter har lyft fram både brister och förtjänster. Tonläget har bitvis varit hätskt i en tid av en påfallande polariserad arkitekturdebatt, men en byggnad som ritats av en av vår tids (manliga) portalfigurer i nära symbios med Bergstens ikon talar för att även Wingårdhs konsthall blir självskrivnen i den svenska arkitekturhistorien.

Trots att Liljevalchs två volymer uppförts med drygt hundra år emellan finns det vissa likartade teman som utkristalliserats i det offentliga samtalet. Den stora kostnaden, som en publik kulturbyggnad alltid medför, är något som (med all rätt) ifrågasätts. Inte minst tillbyggnaden, som överskred budgeten avsevärt, möttes av hård kritik. Den unika platsen med sin småskaliga bebyggelse lyfts vidare fram som en kulturhistoriskt värdefull miljö redan under 1910-talet, vilket på 2020-talet ytterligare betonas i närvaron av Bergstens nu kanoniserade konsthall.

Ytterligare en viktig aspekt som kritikerna betonar i sina artiklar är naturligtvis arkitekturens funktion. Ändamålet att visa konst förutsätter en viss byggnadstyp, där aspekter som rum, yta och belysning är optimerade för att kurera utställningar. Historiskt har man förflyttat sig från den täta salongshängningen mot bakgrund av mättade färger till den vita kubens glest utplacerade konstverk.⁴⁷ I Liljevalchs äldre del är vissa av salarna försedda med mörk träpanel, medan den nyare har helt odekorerade väggar som fond. Båda huskropparna

har emellertid påfallande slutna rum försedda med ovanljus och taklanterniner (utöver artificiell belysning) – helt i linje med det museiideal som växte fram under 1800-talet.⁴⁸

En annan parallell är diskussionen kring materialet betong, vilket ursprungligen uppfattades som ändamålsenligt och framåtblickande, medan det i vår tid både ses som vackert och fruktansvärt fult. Det förenklade uttrycket, som framhävs av konstruktionen, är också något som förekommer i såväl 1910-talets som 2020-talets arkitekturdiskurs. Gemensamt för de båda tidsperioderna tycks vara kontrasten mellan arkitekt- och kritikerkårens uppskattning av en rationell enkelhet och allmänhetens skepsis mot ”laxlådan” och ”bunkern”. Där opinionen kring den förstnämnda dock har svängt, för att numera betraktas som ett finstämt exempel på det tidiga 1900-talets klassicerande arkitektur. Om den strama tillbyggnaden från 2021 blir lika omtyckt efter några decennier återstår att se.

Avslutande reflektioner

Genom att studera det offentliga samtalet om Liljevalchs, främst i dags- och fackpress, jämte en rad arkitekturhistoriska texter har jag velat visa på relationen mellan arkitekturkritikernas uttalanden och det *narrativ* som präglat historieskrivningen. Det kritiska mottagandet tyder på en *diskursiv kamp*, där olika uppfattningar strider om att beskriva och tolka arkitekturens egenskaper och värde. Vidare framgår det hur det i ett tidigt skede kan finnas delade meningar om ett byggnadsverk, men att det efter hand ofta uppstår ett slags konsensus

(eller *hegemoni*) där en föreställning blir dominerande.⁴⁹ Ett fenomen som är vanligt förekommande i det arkitekturkritiska samtalet i tidningar och tidskrifter.⁵⁰ De värdeladdade utsagorna i media har i förlängningen medverkat till kanoniseringen och skapandet av ett kulturarv – något som i det här fallet även utgör en viktig del av Liljevalchs *diskursiva kontext*. I historieskrivningen framhålls konsthallen som ett genombrottsverk i en pionjärande, med ett rationellt förhållningssätt och ett formspråk som förebådar arkitekturens ”klassicistiska vändning” under 1900-talets två första decennier.⁵¹

Enligt min mening finns emellertid en paradox, inte minst i den skenbara motsättningen mellan tradition och modernitet, avspeglad i debatten kring tillbyggnaden från 2021. De flesta betraktar idag den ursprungliga konsthallen som en märkesbyggnad med ett högt arkitektoniskt och kulturhistoriskt värde – vilket naturligtvis medför krav på ett respektfullt förhållningssätt. Man anar samtidigt en viss oförståelse för att även Bergstens arkitektur initialt uppfattades som både nyskapande och radikal, med tydliga paralleller till Wingårdhs ambition att göra ett samtida eller framåtblickande tillägg.

Om vi återvänder till kritiken av 1916 års konsthall ser vi hur skribenterna lyfter fram en rad olika aspekter och referenser, som utöver byggnadens komplexitet, pekar på att arkitekturen i stort befinner sig i en brytningstid. Genom att applicera klassiska principer på moderna strukturer ser Carl Bergsten en möjlig väg framåt. Jämförelsen med den tyska arkitekten Heinrich Tessenow (mest uppmärksammas för sin spröda klassicism under 1910-talet) och hans Dalcroze-institut i Hellerau

(1910–12) visar på en viktig influens, men är också ett konkret exempel på hur en kritikers tolkning slår rot och därefter fortsätter att reproduceras i en rad publikationer.⁵² Däremot är referenserna till en mer nyttobetonad industriarkitektur och beskrivande ord som torftig, spartansk eller kylig inte lika framträdande i den efterföljande historieskrivningen.⁵³ Likaså har byggnadens ambivalens och de vitt skilda inspirationskällorna tonats ner till förmån för en beskrivning av ett genomtänkt formspråk, där man framhåller att klassicismen medvetet tillämpats för sina tydligt rationella egenskaper.⁵⁴

Ur ett historiografiskt perspektiv är det således tydligt att man beroende på tidens arkitektursyn har framhävt olika aspekter av konsthallsbyggnaden från 1916 – så småningom blir de sparsmakade klassicerande elementen i kombination med den armerade betongen och det intrikata ljusinsläppet i utställningssalarna det som Liljevalchs omnämns för i både monografier och i olika översiktsverk.

Länge betraktades arkitekturhistorisk litteratur som sakligt återgivna sammanställningar av verk, upphovsmän och skeenden.⁵⁵ En skenbar objektivitet som understrukits genom upprepning, även om *kanon* genomgår en långsam förändring. Men trots att överskådligheten (och förutsägbarheten) fyller en viktig funktion, får man inte glömma att historieskrivningen alltid är en form av konstruktion. Efter kritik av exempelvis poststrukturalisten Michel Foucault, som pekar på relationen mellan makt och kunskap, är det svårt att läsa skildringarna som helt neutrala.⁵⁶ Claes Caldenby och Johan Linton understryker i artikeln ”The Presence of the Past: Tendencies in Architectural History”

arkitekturhistoriens betydelse, men också vikten av historiografi som en form av självreflektion.⁵⁷

Anthony Vidler, arkitekturhistoriker och kritiker, framhåller vidare att modernismens historieskrivare knappast var opartiska: "They were also extremely partial narratives, developing their genealogies from moments in the past that seemed to them starting points that would justify the specific contemporary practices they supported or admired."⁵⁸ Det fanns en slags dubbel agenda där samma personer som formulerade modernismens bakgrundshistoria, även var starkt pådrivande i att lansera riktningens arkitektoniska ideal.⁵⁹

Om man applicerar resonemanget på det här kapitlets bärande exempel ser vi hur intresset för tjugotalsklassicismen, som först väcktes under den postmoderna eran på 1980-talet, avspeglas i vår tids forskning och litteratur. Jämfört med kritiken kring Liljevalchs uppförandetid har de klassicerande dragen framhävts mer, och man menar med facit på hand, att konsthallen pekade mot den stil som representeras av arkitekter som Ivar Tengbom, Gunnar Asplund och Sigurd Lewerentz. Det är uppenbart att engagemanget (och uppskattningen) för olika estetiska uttryck går i vågor, där det senaste decenniet visar på en ny vurm för det tidiga 1900-talets tolkning av klassicismen i Norden – en epok som fått olika benämningar – alltifrån nyanantik, tjugotalsklassicism och nordisk klassicism till *Swedish Grace*.⁶⁰ Det sistnämnda begreppet myntades ursprungligen 1930 av den brittiska arkitekturkritikern Philip Morton Shand, då avsett som en beskrivning av den svenska konstindustrin och dess eleganta formgivning med blinkningar till antiken

som bland annat visats på Parisutställningen 1925. Det är emellertid inte lika självklart att foga in arkitektur och stadsbyggnad (som i sin komplexitet delvis har en annan kontext) under benämningen *Swedish Grace* vilket tyder på en anpassning till en föränderlig diskurs.⁶¹

Avslutningsvis kan man således förstå arkitekturhistorien som en diskursiv konstruktion som består av mer än bara objektivt faktabaserade studier av bebyggelsens utveckling i tid och rum.⁶² Det är inte en tidlös, neutral sanning som förmedlas – det historiska materialet väljs ut och filtreras genom forskarens ögon och tongivande ideal. Narrativet skapas i ett samspel mellan forskaren, källmaterialet och rådande diskurser som i sin tur påverkats av kritiker med ett tolkningsföreträde.⁶³ Om man anammar det perspektivet berättar historien inte bara om det förflutna, utan även om hur en samtid har tolkat dess betydelse utifrån sin egen kontext. Det visar också på möjligheten att återvända till tidiga utsagor eller historiska narrativ för att få fatt i det som tidigare förbisetts, förflytta tyngdpunkter eller göra nytolkningar.⁶⁴

Noter

1. Johnny Roosval, ”Liljewalchs konsthall. En blick på arkitekten Bergstens verk.”, *Aftonbladet* 29/2 1916.
2. Martin Rörby, ”Ett hus laddat med kärlek”, *Liljewalchs 100 år*, Mårten Castenfors et. al. (red), Liljewalchs, Stockholm 2021.
3. Anna Ingemark, ”Det offentliga samtalet om vår gestaltade miljö – arkitekturkritikens roll och uttrycksmedel”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift* nr 78/2020.

4. Marianne Winther Jørgensen & Louise Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*, Studentlitteratur, Lund 2000, s. 7.
5. Thomas A. Markus & Deborah Cameron, *The Words Between the Spaces – Buildings and Language*, Routledge, London 2002, s. 10–13.
6. Markus & Cameron 2002, s. 121.
7. Ingemark 2020.
8. Dana Arnold et. al (red.), *Rethinking Architectural Historiography*, Routledge, London 2006, s. xv.
9. Anna Ingemark, ”Att kontextualisera arkitektur – Bauhausskolans gestaltade miljö”, *Kontextualisering: Teoretiska perspektiv på konstvetenskap 2*, Hans Hayden (red.), Stockholm University Press, Stockholm 2019.
10. Mark Crimson & Richard J. Williams, *The Architecture of Art History – A Historiography*, Bloomsbury Visual Arts, London 2020, s. 5 ff.
11. Claes Caldenby, ”Halva kungariket? Om den svenska arkitekturens historiografi”, *Nordisk arkitekturforskning* 2004:3, s. 19 ff.
12. Läs vidare i Rolf Johansson et. al., *Om kvalitet i arkitektur*, TRITA-ARK-Forskningspublikationer 2005:1, KTH, Stockholm 2005, s. 1–7 samt William Saunders (ed.), *Judging Architectural Value*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
13. Bengt OH Johansson *Med egna vågor – om Carl Bergsten arkitekt 1879–1935*, Arkitektur Förlag, Stockholm 2019, s. 313–314.
14. Se t. ex. Claes Caldenby (red.), *Att bygga ett land – 1900-talets svenska arkitektur*, Arkitekturmuseet & Bygghoforskningsrådet, Stockholm 1998, s. 41, 260, Eva Eriksson, *Den moderna staden tar form – Arkitektur och debatt 1910–1935*, Ordfront,

Stockholm 2001, s. 118 ff., Fredric Bedoire, *Den svenska arkitekturens historia 1800–2000*, Norstedts, Stockholm 2015, s. 226–227 samt Johansson 2019, s. 309 ff.

15. Carl Bergsten, ”Omkring arkitekturutställningen”, *Arkitektur* 1914:8, s. 98–99.

16. Bengt OH Johansson, ”Liljevalchs konsthall”, *Guide till Stockholms arkitektur*, Olof Hultin (red.), Arkitektur förlag, Stockholm 1999, s. 55.

17. Eriksson 2001, s. 119.

18. Thordis Arrhenius, *The Fragile Monument – On Conservation and Modernity*, Artifice, London 2012.

19. Intresseorganisationen Arkitekturupproret gav tillbyggnaden sitt Kasper Kalkonpris 2021 i kategorin Sveriges fulaste nyproduktion, se ”Låda, låda eller låda? Därför blev nya Liljevalchs så fult” <https://www.arkitekturupproret.se/2021/04/26/darfor-blev-nya-liljevalchs-sa-fult/comment-page-1/>.

20. Exempel på hur åsikterna går isär är att byggnaden tilldelades utmärkelsen Swedish Design Awards by RUM 2022 inom kategorin Årets arkitektur: ”Stockholm har fått en magisk, ny konsthall. Välbehövligt, välutfört, vackert”, skriver juryn i sin motivering. <https://vaxer.stockholm/nyheter/2022/02/liljevalchs-tilldelas-priset-arets-arkitektur/>.

21. Se vidare Bengt OH Johanssons omfattande monografi över Bergstens liv och verk från 2019.

22. Johansson 2019, s. 10.

23. Eriksson 2001, s. 63.

24. Juryn delade inte ut något förstapris, Carl Bergsten och Cyrillus Johansson fick dela andrapriset, men uppdraget kom att tillfalla Bergsten. Se Rasmus Waern, *Tävlingarnas tid – arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, Diss., Chalmers, Arkitektur Förlag, Stockholm 1996, s. 223–225.

25. Kristina Knauff beskriver processen och byggnaden i sin avhandling *Den klassicistiska vändningen i det tidiga 1900-talets arkitektur – en studie av Liljevalchs konsthall, Kungstornen och Kanslihuset i Stockholm*, Diss., KTH, Stockholm 2012.
26. Caldenby 1998, s. 260.
27. Stockholms stad, ”Tillbyggnad till Liljevalchs konsthall i Stockholm: Tävlingsprogram för arkitekt-tävling mars 2013”, <https://www.arkitekt.se/app/uploads/2014/05/t%C3%A4vlingsprogram.pdf>.
28. Eriksson 2001, s. 37–53, 56–59.
29. Knauff 2012, s. 31.
30. August Brunius, ”Stockholms konsthall”, *Svenska Dagbladet* 10/8 1913.
31. Ibid.
32. August Brunius, ”Ett centrum för svensk konst: nya konsthallen öppnas i morgon.”, *Svenska Dagbladet* 29/2 1916.
33. ”Liljewalchs konsthall högtidligen invigd”, *Stockholms-Tidningen* 2/3 1916.
34. Karl Asplund, ”Den nya konsthallens första dag. Byggnaden och dess första utställare”, *Dagens Nyheter* 2/3 1916.
35. Ibid.
36. Johnny Roosval, ”Liljewalchs konsthall. En blick på arkitekten Bergstens verk.”, *Aftonbladet* 29/2 1916.
37. Hakon Ahlberg, ”Liljevalchs konsthall och Blå porten”, *Arkitektur*, nr 9–10 1919, s. 125.
38. Hakon Ahlberg, ”Liljevalchs konsthall och Blå porten”, *Arkitektur*, nr 9–10 1919, s. 126.
39. Hakon Ahlberg, ”Liljevalchs konsthall och Blå porten”, *Arkitektur*, nr 9–10 1919, s. 125.

40. Johan Mårtelius, "Förståelsen av det klassiska", *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, Peter Elmlund & Johan Mårtelius (red.), Bokförlaget Stolpe, Stockholm 2020, s. 44.
41. Projektet hade en budget på 174 miljoner, men slutnotan för nybyggnationen landade på ca 430 miljoner. *Arkitektur* 2022:6, s. 43.
42. Dan Hallemar, "Nya Liljevalchs konsthall väcker historiskt raseri", *Dagens ETC* 24/8 2021.
43. Joanna Zawieja, "Liljevalchs +. Djurgården har fått ett juvelskrin och ett bankvalv för konst", *Svenska Dagbladet* 12/8 2021.
44. Tomas Lauri, "Ljuset kommer från ovan. Liljevalchs nya konsthall får betongen att sväva som moln", *Dagens Nyheter* 11/8 2021.
45. Björn Ehrlemark, "Liljevalchs grå salong", *Form* 2021:5.
46. Mikael Bergquist, "Addition till tradition", *Arkitektur* 2022:6.
47. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008, s. 71–78.
48. Ibid.
49. Winther Jørgensen & Phillips 2000, s. 11 ff.
50. Anna Ingemark, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet – en analys av arkitekturkritik i svensk press*, Diss., Lunds universitet, Sekel bokförlag, Lund 2010.
51. Knauff 2012.
52. Se t. ex. Eriksson 1998, s. 41, Johansson 1999, s. 55, Eriksson 2001, s. 119, Bedoire 2015, s. 227, Johan Örn, "Liljevalchs konsthall", *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, Peter Elmlund & Johan Mårtelius (red.), Bokförlaget Stolpe, Stockholm 2020, s. 176.

53. Läs även Kristina Knauffs resonemang kring detta i Knauff 2012, s. 55–56.

54. Knauff betonar komplexiteten i sin avhandling, s. 31 ff., medan Eriksson lyfter kopplingen mellan klassicism och moderna rationalitet. Eva Eriksson, ”Mellan tradition och modernitet – Swedish Grace och arkitekturen”, *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, 2020, s. 27.

55. Dana Arnold, *Reading Architectural History*, Routledge, London 2002, s. 2.

56. Andrew Leach, *What is Architectural History?*, Polity Press, Cambridge 2010, s. 30–31.

57. Claes Caldenby & Johan Linton, ”The Presence of the Past: Tendencies in Architectural History”, *ICAM Print 03*, december 2009, s. 86.

58. Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008, s. 6.

59. Se även Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 26 ff.

60. Under 2020-talet har man i böcker och utställningar vidgat benämningen Swedish Grace till att innefatta även arkitektur. Se Gunnela Ivanov et. al, *Swedish Grace*, Orosdi-Back, Stockholm 2017, Peter Elmlund & Johan Mårtelius (red.), *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, 2020 samt Cilla Robach (red.), *Swedish Grace – konst och design i 1920-talets Sverige* (utställning och katalog av Nationalmuseum 2022).

61. Se Eriksson 2020, s. 15.

62. Se Dana Arnold, ”Reading the past – what is architectural history?”, *Reading Architectural History*, Routledge, London 2002.

63. Arnold 2006, s. 8.

64. Anders Bergström visar hur en byggnad kan omvärderas över tid i sin artikel ”Det moderna monumentet – Stadsbiblioteket och den historiska värderingen”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, 2011/nr 62.

Referenser

Otryckta källor

Arkitekturupproret, ”Låda, låda eller låda? Därför blev nya Liljevalchs så fult”, 26/4 2021 <https://www.arkitekturupproret.se/2021/04/26/darfor-blev-nya-liljevalchs-sa-fult/comment-page-1/>
Hämtat 230412.

Stockholms stad, <https://vaxer.stockholm/nyheter/2022/02/liljevalchs-tilldelas-priset-arets-arkitektur/>
Hämtat 230412.

Stockholms stad, ”Tillbyggnad till Liljevalchs konsthall i Stockholm: Tävlingsprogram för arkitekt-tävling mars 2013” <https://www.arkitekt.se/app/uploads/2014/05/t%C3%A4vlingsprogram.pdf>
Hämtat 230412.

Tryckta källor

Ahlberg, Hakon, ”Liljevalchs konsthall och Blå porten”, *Arkitektur*, nr 9–10 1919.

Arnold, Dana, *Reading Architectural History*, Routledge, London 2002.

Arnold, Dana et. al (red.), *Rethinking Architectural Historiography*, Routledge, London 2006.

Arrhenius, Thordis, *The Fragile Monument – On Conservation and Modernity*, Artifice, London 2012.

Asplund, Karl, ”Den nya konsthallens första dag. Byggnaden och dess första utställare”, *Dagens Nyheter* 2/3 1916.

- Bedoire, Fredric, *Den svenska arkitekturens historia 1800–2000*, Norstedts, Stockholm 2015.
- Bergquist, Mikael, ”Addition till tradition”, *Arkitektur* 2022:6.
- Bergsten, Carl, ”Omkring arkitekturutställningen”, *Arkitektur* 1914:8.
- Bergström, Anders, ”Det moderna monumentet – Stadsbiblioteket och den historiska värderingen”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, 2011/nr 62.
- Brunius, August, ”Ett centrum för svensk konst: nya konsthallen öppnas i morgon.”, *Svenska Dagbladet* 29/2 1916.
- Brunius, August, ”Stockholms konsthall”, *Svenska Dagbladet* 10/8 1913.
- Caldenby, Claes (red.), *Att bygga ett land – 1900-talets svenska arkitektur*, Arkitekturmuseet & Byggforskningsrådet, Stockholm 1998.
- Caldenby, Claes, ”Halva kungariket? Om den svenska arkitekturens historiografi”, *Nordisk arkitekturforskning* 2004:3.
- Caldenby, Claes & Johan Linton, ”The Presence of the Past: Tendencies in Architectural History”, *ICAM Print* 03, december 2009.
- Crimson, Mark & Richard J. Williams, *The Architecture of Art History – A Historiography*, Bloomsbury Visual Arts, London 2020.
- Ehrlemark, Björn, ”Liljevalchs grå salong”, *Form* 2021:5.
- Elmlund, Peter & Johan Mårtelius (red.), *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, Bokförlaget Stolpe, Stockholm 2020.
- Eriksson, Eva, *Den moderna staden tar form – Arkitektur och debatt 1910–1935*, Ordfront, Stockholm 2001.

- Eriksson, Eva, ”Internationella impulser och nationell tradition. 1900–15”, *Att bygga ett land – 1900-talets svenska arkitektur*, Arkitekturmuseet & Byggforskningsrådet, Stockholm 1998.
- Eriksson, Eva, ”Mellan tradition och modernitet – Swedish Grace och arkitekturen”, *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, Peter Elmlund & Johan Mårtelius (red.), Bokförlaget Stolpe, Stockholm 2020.
- Hallemar, Dan, ”Nya Liljevalchs konsthall väcker historiskt raseri”, *Dagens ETC* 24/8 2021.
- Ingemark, Anna, ”Att kontextualisera arkitektur – Bauhausskolans gestaltade miljö”, *Kontextualisering: Teoretiska perspektiv på konstvetenskap* 2, Hans Hayden (red.), Stockholm University Press, Stockholm 2019.
- Ingemark, Anna, ”Det offentliga samtalet om vår gestaltade miljö – arkitekturkritikens roll och uttrycksmedel”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift* nr 78/2020 (s. 49–63).
- Ingemark, Anna, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet – en analys av arkitekturkritik i svensk press*, Diss., Lunds universitet, Sekel bokförlag, Lund 2010.
- Ivanov, Gunnela et. al, *Swedish Grace*, Orosdi-Back, Stockholm 2017.
- Johansson, Bengt OH, ”Liljevalchs konsthall”, *Guide till Stockholms arkitektur*, Olof Hultin (red.), Arkitektur Förlag, Stockholm 1999.
- Johansson, Bengt OH, *Med egna vågor – om Carl Bergsten arkitekt 1879–1935*, Arkitektur Förlag, Stockholm 2019.
- Johansson, Rolf, Magnus Rönn & Inga Britt Werner, *Om kvalitet i arkitektur*, TRITA–ARK–Forskningspublikationer 2005:1, KTH, Stockholm 2005.

- Knauff, Kristina, *Den klassicistiska vändningen i det tidiga 1900-talets arkitektur – en studie av Liljevalchs konsthall, Kungstornen och Kanslihuset i Stockholm*, Diss., KTH, Stockholm 2012.
- Lauri, Tomas, ”Ljuset kommer från ovan. Liljevalchs nya konsthall får betongen att sväva som moln”, *Dagens Nyheter* 11/8 2021.
- Leach, Andrew, *What is Architectural History?*, Polity Press, Cambridge 2010.
- ”Liljewalchs konsthall högtidligen invigd”, *Stockholms-Tidningen* 2/3 1916.
- Markus, Thomas A. & Deborah Cameron, *The Words Between the Spaces – Buildings and Language*, Routledge, London 2002.
- McClellan, Andrew, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008.
- Mårtelius, Johan, ”Förståelsen av det klassiska”, *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, Peter Elmlund & Johan Mårtelius (red.), Bokförlaget Stolpe, Stockholm 2020.
- Robach, Cilla (red.), *Swedish Grace – konst och design i 1920-talets Sverige*, Nationalmuseum, Stockholm 2022.
- Roosval, Johnny, ”Liljewalchs konsthall. En blick på arkitekten Bergstens verk.”, *Aftonbladet* 29/2 1916.
- Rörby, Martin, ”Ett hus laddat med kärlek”, Liljevalchs 100 år, Mårten Castenfors et. al. (red.), Liljevalchs, Stockholm 2021, s. 16–26.
- Saunders, William S. (red.), *Judging Architectural Value*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
- Tournikiotis, Panayotis, *The Historiography of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999.

Vidler, Anthony, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008.

Waern, Rasmus, *Tävlingarnas tid – arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, Diss., Chalmers, Arkitektur Förlag, Stockholm 1996.

Zawieja, Joanna, ”Liljevalchs +. Djurgården har fått ett juvelskrin och ett bankvalv för konst”, *Svenska Dagbladet* 12/8 2021.

Örn, Johan, ”Liljevalchs konsthall”, *Swedish Grace – En bortglömd modernism*, Peter Elmlund & Johan Mårtelius (red.), Bokförlaget Stolpe, Stockholm 2020.

De svenska konsthistorikerna och nazismen: Åsikter, argument, aktiviteter (1933–1945)

Peter Gillgren

Den tyska legationen i Stockholm upprättade 1936 en förteckning över svenska intellektuella och deras inställning till Nazityskland.¹ Syftet var att identifiera kritiker och möjliga talespersoner för det Nya Tyskland och den nationalsocialistiska kulturpolitiken. Samtliga dåvarande fem professorer i konstvetenskap finns med i förteckningen. En betecknas som kritisk, Ragnar Josephson i Lund. Gregor Paulsson i Uppsala sägs äga viss förståelse för det Nya Tyskland men inte vara omedelbart tillgänglig för nazistisk kulturpropaganda. Axel Romdahl i Göteborg samt Johnny Roosval och Henrik Cornell i Stockholm bedöms som positiva.

Det kan tyckas förvånande att beskickningen intresserade sig för vad svenska konsthistoriker hade för uppfattning om tysk politik, men samtliga fem professorer var aktiva i den offentliga debatten och konstvetenskapen hörde till de vetenskaper som tillmättes en särskild betydelse av den

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Gillgren, Peter, ”De svenska konsthistorikerna och nazismen: Åsikter, argument, aktiviteter (1933–1945)”, *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 157–204. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.e>. License: CC BY 4.0

nationalsocialistiska rörelsen.² Välkänd är nazismens kritik av *entartete Kunst*, ett begrepp som tjänade till kategorisera utomeuropeisk och modernistisk konst som ett uttryck för provokationer och sinnessvaghet. Konstvetenskapen var även användbar för en expansiv nydefinition av den germanska kulturen. De materiella och estetiska uttrycken kunde förmås att visa på den germanska andens utbredning långt utöver nationsgränser och språkområden, i enlighet med den *pangermanska* ideologin. Konstnärer som Michelangelo och Rembrandt kunde betecknas som i grunden tyskar, besjälade av germansk anda och kultur.³ Konsten visade på Tysklands historiska och därigenom även i samtiden rättmätiga position som kulturell och politisk stormakt. Dessutom arbetade konsthistoriker med att samla in germansk konst till det tyska kärnområdet; till museer i exempelvis Berlin och München eller till privata samlingar. Framför allt Nederländerna, Belgien och Frankrike påverkades av dessa kampanjer och särskilda forskningsprojekt igångsattes av tyska konsthistoriker för att inventera och samla in de germanska konstskatterna. Två välkända konsthistoriker som hade aktiv del i sådan verksamhet var Wilhelm Pinder och Alfred Stange, vilka båda även medverkade i en festskrift till Adolf Hitler på 50-årsdagen.⁴

Men vad var det som fick den tyska legationen i Stockholm att tro att flera av de svenska konsthistorikerna var positivt inställda till den nazistiska politiken – och låg det någonting i antagandena? I det följande kommer de fem konstprofessorernas viktigaste skrifter i frågan att presenteras och analyseras. Det handlar inte i första hand om rent konsthistoriska texter utan framför allt om sådana som är

mer principiellt hållna i syfte att argumentera för eller mot vissa nazistiska grundprinciper. Kortare utläggningar som belyser hur de politiska ståndpunkterna kommer till uttryck i de mer konsthistoriskt orienterade texterna kommer också att göras, men en fullständig genomgång av deras omfångsrika vetenskapliga produktion skulle bli allt för omständlig och snarast skymma den centrala frågeställningen.

Studien knyter an till en hermeneutisk tradition av närläsning och tolkning som handlar om såväl historiografisk kartläggning som försök till kritisk ämnesförståelse.⁵ Granskningen av den egna traditionen syftar lika mycket till historisk utforskning som till att möjliggöra ny kunskapsutveckling. Den kritiska ansatsen består inte i första hand i invändningar mot det historiskt sagda utan snarare i det ostentativa utpekandet av förbisedda historiografiska fakta. Inom historiografin har ofta akademiska texter undersökts så som isolerade från de vidare akademiska sammanhang inom vilka de är tillkomna men numera studeras de ofta även utifrån ett performativt perspektiv, där den intellektuella verksamheten i stort beaktas.⁶

Ragnar Josephsons individualism

Ragnar Josephson (1891–1966) tillhörde en väl-etablerad svensk-judisk familj med rötter i Sverige sedan 1700-talet.⁷ Det torde vara grund nog för att avskrika honom från eventuellt deltagande i den starkt antisemitiska nazistiska kulturpropagandan. Josephson var också positiv till modernismen, inte bara som talesperson för modern konst, litteratur och teater utan även som aktiv utövare. Han publicerade flera diktsamlingar och 1940 sattes hans

antinazistiska pjäs *Farlig oskuld* upp på Dramaten. Josephson skrev även manus till filmen *Farliga vägar*, om en statslös flyktingfamilj som anländer till Stockholm under kriget och de svårigheter de möter.

I flera olika sammanhang och på olika sätt vände han sig mot den *korporativistiska* idén, det vill säga uppfattningen att hela det samhällsliga kollektivet och samtliga medborgare har att sluta upp bakom gemensamma ideal – eller avlägsnas från samhällsgemenskapen.⁸ I artikeln ”Nationalism och humanism” från 1935 är nationsbegreppet i fokus. Josephson ifrågasätter antagandet att nationen motsvaras av någon bestämd ras, religion eller statsbildning.⁹ Det handlar snarare om gemensam historia, traditioner och kultur. Nationaliteten är ”nästan uteslutande av psykologisk karaktär”.¹⁰ Den nationella kulturen är enligt Josephson med nödvändighet mångfacetterad, komplex och under ständig omförhandling. Med gillande citerar han Ernest Renans bekanta yttrande att ”nationen är en daglig folkomröstning”. Josephson fortsätter med att resonera om de olika nationernas beroende av varandra och hävdar att de låter sig definieras som enskildheter men aldrig helt och hållet kan skiljas från varandra. För en levande kultur krävs ett ständigt kulturutbyte.

Det är *humanismen*, känslan för det allmänmänniska, som samtidigt med den nationella känslan ger människan en unik förmåga att förstå och känna med det som är främmande och ovant. Med stöd av Essias Tegnér hävdar Josephson att ”brokigheten, just mångfalden av bjärtaste motsatser bringar en stor allmän blomstring till jämvikt”.¹¹ Några exempel ur konsthistorien är Albrecht Dürers möte

med den italienska renässanskonsten i Venedig och Elias Martins Englandsresa. Särskilt nämns Ernst Josephsons måleri, som förenade nordisk naturmystik med franska influenser och vars ”judiska blod” kan ha inspirerat den accentrika färghållningen.¹² Josephson avslutar med att avfärda idén om en gemensam europeisk stat. Med humanismen som grund kan istället de olika nationerna lära sig förstå och lära av varandra: ”Humanismen kan visa dem, att de innerligt behöva varandra och att de växa under en gemensam himmel.”¹³

Liknande tankar framförs i ”Vetenskapsmannen och tiden” från 1942. Artikeln ingår i antologin *Tidsspegel*, som gavs ut av en samling professorer vid Lunds universitet som var överens om ”att kampen för framtiden nödvändigt måste vara en kamp för personlig frihet, nationell självständighet och folkstyre”.¹⁴ Josephson börjar sitt bidrag med en diskussion om människans natur. Det som skiljer människan från djuren är förmågan till självreflektion och behovet av att förklara de egna handlingarna. Även den mest oborstade känner behov av att ursäkta och förklara sig: ”Han bedyrar att just hans orätt är rätt och att just hans lögn är sanning. Det är hans paradoxala tribut till rättens och sanningens idéer.”¹⁵ I människan finns både det djuriskt primitiva och det förfinat kulturella. Det primitivas främsta yttring är inte våld och brutalitet utan *fruktan*; en skräck sprungen ur fördomar och magiska föreställningar. Det är denna rädsla som riskerar att leda till djupa kriser hos individer och hela folk. Kulturens och framför allt vetenskapens uppgift är att bekämpa sådana fördomar och nedärvda traditioner. De flesta vetenskapsmän

är också motståndare till den nya tidens dogmer där ”den djupa västerländska kulturen vräks åt sidan”.¹⁶ Men det finns tyvärr de som förhåller sig undvikande och avstår från att göra användning av sin vetenskapliga och kritiska blick när det kommer till samhällsfrågorna. Josephson åberopar här lite oväntat, kanske avsiktligt, Friedrich Nietzsche och dennes kritik av den förnöjsamma vetenskaplighet som saknar mål och mening med arbetet: ”– Vetenskapen som ett medel till självbedövning, är detta bekant för er?”¹⁷

Ett apolitiskt förhållningssätt kan vara godtagbart i vissa lägen, menar Josephson, men inte i den nuvarande situationen: ”Den strid, vetenskapen i dag har att utkämpa, är striden om sin egen existens.” Det är enligt Josephson framför allt de stora staterna som tenderar att motarbeta fri konst och fri forskning. Med stöd av bland annat Jakob Burckhardt riktas en principiellt hållen kritik mot statlig maktutövning. Statens uppgift är inte att diktera människors kultur utan tvärt om ”att skydda sina medborgare från att råka ut för tankeförtryck och rättsligt godtycke från andra medborgare i staten”.¹⁸ Här nämns framför allt Sovjetryssland och det Nya Tyskland men det ges även exempel från USA, där vissa universitet förbjudit undervisning om darwinismen. Forskningen har i alla tider fått kämpa för sin frihet, avslutar Josephson, och därför är vetenskapens gudinna Minerva klädd i rustning och håller sin lans höjd till strid.¹⁹ Det måste samtidigt forskare också göra.

De principiella ståndpunkter som formuleras i Josephsons artiklar kan även utläsas i de rent konsthistoriska arbetena. Fokus ligger ofta på

konstnärerna och det konstnärligt skapandet som individuell kreativ process. Det gäller också hans mest kända verk, *Konstverkets födelse* från 1940. Ambitionen är att peka ut avgörande kritiska moment i skapandet av enskilda konstverk, ofta utifrån konstnärers skissmaterial och tidiga studier. Intresset är riktigt mot konstnären som individ och den kreativa processen snarare än konst som ett uttryck för en ras, ett folk eller sociala omständigheter.

Gregor Paulssons radikala modernism

Det kan tyckas förvånande att Gregor Paulsson (1889–1977) av den tyska beskickningen betecknades som delvis tillgänglig för nationalsocialistisk propaganda. Att Paulsson sympatiserade med socialdemokratien var tämligen väl känt. Redan 1920 medverkade han i en festskrift för Hjalmar Branting med artikeln ”Samhällsform och konst-kultur”. I artikeln skissar Paulsson konsthistoriens förändringar under 1800-talet. Han beklagar en utveckling där konsten inte längre är ett uttryck för samhällets och statens organisering:

Samtidigt med att laissez-faire-systemet tog överhand över det ekonomiska livet, blev även konstens samband med samhället löst och den drev ut på banor som visserligen skulle föra till glänsande resultat i formellt estetiskt avseende men också till att samhället berövades sin forna estetiska karaktär.²⁰

För Paulsson handlade det inte bara om en samhällslelig förlust utan även om ett ifrågasättande av hans egna konsthistoriska axiom, att konsten ständigt

är ett uttryck för en viss social kontext. Den kvalificerade konsten skapas på 1800-talet inte i offentligheten utan för en snäv krets av privata samlare och mecenater, hävdar han. ”Ju mer privatkapitalismen under 1800-talet växte sig stark, ju lösare blev konstnärernas ställning till samhället, ju mer försämrades den allmänna form- och kvalitetskänslan.”²¹ Massans behov tillfredsställdes istället av andra rangens konstnärer som hamnat på efterkälken i den konstnärliga utvecklingen. Visserligen fanns det bland konstnärerna de som bekymrade sig över förändringarna och sådana som var socialister, t ex Gustave Courbet. Men deras socialism kunde inte bli annat än ”ett mållöst protesterande i ord” som aldrig ledde till någon reell förändring av konstnärernas och konstens villkor.²² Samhällets uppgift gällande de fria konsterna, som tavelmåleriet, bör aldrig vara en annan än att skapa bästa möjliga förutsättningar för skapandet. Men när det gäller arkitektur och dekorativ konst kan ingripandet vara mer direkt och där finns mycket för den socialistiska rörelsen att göra. Paulsson hänvisar till sin egen inflytelserika skrift *Vackrare vardagsvara* som utkommit året dessförinnan.²³ Han argumenterar där för att konstnärer ska arbeta tillsammans med industrin för att skapa kvalitativ design för det allmännas bästa. Skriften är starkt påverkad av *Deutscher Werkbunds* och *Bauhaus* verksamhet i Tyskland.

Paulsson ser 1920 optimistiskt på framtiden. Produktionens och samhällets gemensamma intressen kommer att höja standarden på de bruksföremål som tillverkas, liksom på den offentliga konsten. ”Härpå förlorar endast företagaren av 1800-talstyp”, hävdar han, och vidare att ”privatkapitalism och skönhet ha

föga med varandra att göra”.²⁴ Romantikens blomster kommer att ge vika men ”i frihetens rike är den estetiska kulturen en nödvändig beståndsdel”.²⁵ Paulsson avslutar: ”Alla tider av fast samhällsorganisation, ha också varit konstnärliga storhetstider. Greklands stadsstat, medeltidens kyrkor eller köpmannastäder, barockens enväldsstater, 1700-talets kontroll över näringslivet. Nu närmar sig turen för det socialiserade samhället att ge sin lösning.”²⁶

Paulssons ståndpunkt står som synes i direkt motsättning till Ragnar Josephsons uppfattning att starka statsbildningar tenderar att motverka konstnärlig kvalitet. Däremot kan sådana resonemang möjligen ha fått medarbetarna vid tyska beskickningen i Stockholm att anta att Paulsson trots allt inte var helt avogt inställd till det Nya Tyskland och dess kulturpolitik, där den starka staten och konsten var intimt förbundna. Men Paulssons modernistiska ideal var tydligt skilda från national-socialismens tillbakablickande konstsyn. Han var en utpräglad modernist och torde ha sett med bestörtning på hur både *Bauhaus* och *Deutsche Werkbund* stängdes ner efter nazisternas maktövertagande. Paulsson var också en av huvudarrangörerna av Stockholmsutställningen 1930 och programskriften *Acceptera*, som tydligt propagerade för funktionalismens och industrisamhällets estetiska ideal. 1935 medverkade han tillsammans med bland andra Albin Amelin, Eyvind Johnson och makarna Myrdal till bildandet av föreningen *Kulturfront*, vilken hade som sitt huvudsakliga syfte att bekämpa nazismen.²⁷ Paulsson var vän med flera av de konstnärer och arkitekter som tvingades fly nazismen på 1930-talet och när kriget bröt ut hösten 1939

började han planera för en ny tidskrift tillsammans med arkitekten Alvar Aalto. Tidskriften med namnet RES skulle bekämpa nazismens kulturpolitik och samtidigt verka för ”en balans mellan individuella och kollektiva fenomen”.²⁸

Under mellankrigstiden kom Paulsson att komplettera sina korporativistiska analysmodeller med den framväxande rasbiologin. Sådana teorier behöver inte nödvändigtvis vara förbundna med en nedvärdering av främmande kulturer eller diskriminering. Läran låg i tiden och samtliga fem professorer använder ibland rasbegrepp i sina skrifter, men ingen så systematiskt som Paulsson. Framför allt i det stora översiktsverket *Konstens världshistoria*, som publicerades första gången 1942, intar rasbiologiska förklaringar en viktig plats. I förordet slås det fast att rastillhörigheten är en av huvudförklaringarna till att konstskapandet tar sig olika uttryck.²⁹ Konstverken förstås ofta som ett resultat av arisk, germansk eller slavisk mentalitet, vilket också är i linje med den nazistiska rasideologin och dess klassificering av individer utifrån raser och folkslag snarare än kulturer och individuella egenskaper. Under kriget kom Paulsson att delvis omvärdera och relativisera tidigare ståndpunkter och förespråka mer liberala värderingar, påverkad bland annat av Torgny T. Segerstedt och Ernst Cassirer.³⁰ Rasfrågan tonas ner i senare utgåvor av *Konstens världshistoria*, dock utan att helt försvinna.

Axel Romdahls antirasism

Under andra världskriget publicerade Axel Romdahl (1880–1951) de två första delarna av

sina självbiografiska skildringar under titeln *Som jag minns det*.³¹ Fokus är på uppväxten och ungdomsåren men här och var flikas kommentarer in som klargör förhållandet till nazismen. Under studietiden i Uppsala kom Romdahl i kontakt med progressiva krafter som det ”farliga Verdandi”. Till föräldrarnas lättnad blev han aldrig medlem ”men frisinnade fläktar svepte ändå kring mina tinningar”.³² Det var för övrigt mest naturvetare som var medlemmar i Verdandi. Humanisterna sökte sig istället till Heimdal, en studentorganisation som enligt Romdahl var mer ofarlig och som representerade en ”idealisk humanism” som i fosterländsk anda hade som mål att ”hjälpa folkets breda lager”. Någon förkämpe för demokratin blev Romdahl aldrig, erkänns det, men de humanistiska idealen levde kvar genom åren.

Kring det förra sekelskiftet var det inte möjligt att studera konstvetenskap i Uppsala och Romdahl sökte sig därför till Berlin, där han bland annat studerade för Heinrich Wölfflin och Adolph Goldschmidt. Den förre var från Schweiz, efterträdare till Jakob Burkhardt i Basel och ”fascinerande genom sin naturliga överlägsenhet, sin frihet från åthävor, sin intellektuella skärpa och säkra blick för konstnärliga värden”.³³ Men Romdahl gillade bättre Goldschmidt, en Hamburgare av judisk börd som sägs vara Wölfflins direkta motpol. Medan Wölfflin framstod som briljant var Goldschmidt en ”banbrytare och vägröjare igenom svårgenomträngbara områden, [...] en grundlig och exakt vetenskapsman som med otrolig lärdom förenade en skarp metod och en klar framställningskonst”.³⁴ Goldschmidt formulerade inga eleganta aforismer

men presenterade desto mer trovärdiga lösningar av många konsthistoriska problem. Han var även intresserad av samtidskonst och god vän med Max Liebermann, vars måleri av nazisterna kom att betecknas som *entartete Kunst*. Romdahl upprätthöll förbindelserna med Goldschmidt genom livet, i över 40 år.

Varken Wölfflins eller Goldschmidts elever var i allmänhet, enligt Romdahl, några ”stortyska chauvenister” men på något enstaka håll ”stack den trångbröstade nationalismen upp huvudet”.³⁵ Särskilt nämns en, enligt Romdahl, mindre begåvad studiekamrat som var mycket ”germanisch”. Han ville gärna lägga både Holland och Danmark under det tyska riket. Romdahl invände att tyskarna i så fall kunde börja med att ta bättre hand om de underkuvade nationer som redan befann sig inom landets gränser, det vill säga polackerna i öst och danskarna i Nordschleswig. Mot detta invände den germanskt sinnade, till Romdahls förskräckelse, att polackerna inte var att räkna med eftersom de var slaver och att danskarna i själva verket var tyskar. För Romdahl var språkfrågan avgörande för nationaliteten, inte rasfrågan. ”Antisemitismen blommade ännu blygt i samma rabatter som den annexeringsglada pangermanismen”, fortsätter han. Bildade tyskar ”ryckte på axlarna och log åt både chauvinism och antisemitism såsom ofarliga fantasterier och smaklösheter” – men det skulle visa sig vara ett ödesdigert misstag: ”Nu efteråt se vi dessa företeelser på ett annat sätt, såsom symptom på den mögelbildning, som när tiden kom, skulle förgifta ett helt rike, om också kanske inte ett helt folk, och bli till fördärv för Europa och världen.”³⁶

När nazisterna kom till makten våren 1933 relegerades Adolph Goldschmidt från universitet på grund av sin judiska börd. Samma höst hade han, liksom Max Friedländer, planerat att delta i en konsthistorisk kongress i Sverige. Friedländer var en av huvudorganisatörerna men fick utreseförbud och hindrades från att delta.³⁷ Goldschmidt närvarade trots allt, hyllades särskilt av de svenska arrangörerna och hälsades med varma och ihärdiga applåder av publiken.³⁸ Trots betänkligheter kvarstod Romdahl under en tid som ordförande för Svensk-tyska föreningen i Göteborg. Men när det vid upprepade tillfällen visade sig att ett meningsfullt utbyte inte var möjligt och även Goldschmidt förhindrats besöka Sverige avsåg sig Romdahl uppdraget 1937.³⁹ I samband därmed avlade han ett besök på Tyska konsulatet i Göteborg och av en sekretessbelagd rapport som mer nyligen kommit i dagen framkommer att Romdahl varit mycket tydlig med att det var hans egen negativa inställning till naziregimen som var orsaken.⁴⁰ Från 1940 var Romdahl också med i den antinazistiska *Veckoklubben* i Göteborg.⁴¹ Han var även hjälpsam gentemot flyktingar som kommit till Sverige undan det rasistiska och politiska förtrycket, bland annat hjälpte han 1943 Felix Horb till en första anställning i Sverige.⁴² I den tredje delen av sin memoarer, utkommen efter kriget, kommenterar Romdahl att han under den här tiden varit stolt att verka vid Göteborgs högskola under rektor Curt Weibull, som ”visste att få bort nazispioner från lektoraten i levande språk och förde, då det gällde, frihetens talan”.⁴³

Som synes var det framför allt antisemitismen som upprörde Romdahl, men i viss mån även



Bild 1. Ragnvald Blix, *Tyskt universitet*, 1933. Källa: Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning den 22 april 1933. Publicerad med tillåtelse av Ragnvald og Ida Blix' Fond.

den pangermanska ideologin. Till skillnad från Josephson och Paulsson var han inte så svag för modernistisk konst, men inte heller direkt negativ. I memoarerna berättar han självironiskt hur han tillsammans med biskop E. H. Rodhe blivit stående framför några moderna målningar av bland annat Isaac Grünewald. Biskopen förklarade att han inte förstod sig på det samtida måleriet och undrade om doktorn i konstvetenskap gjorde det, varpå Romdahl ska ha svarat att "biskopen är inte

skyldig att göra det, men jag får lov att göra det.”⁴⁴ Konstnärsförbundets konstnärer säger han sig dock alltid ha uppskattat och han uttrycker sympatier för Goldschmidts iver ”att studera samtidens bästa konst”.⁴⁵ Under den konsthistoriska kongressen 1933 lät han deltagarna ta del av kubistiskt måleri, vilket Otto G Carlsund samma höst betecknade som modigt. På Nationalmuseum hängdes modernistisk konst undan för att undvika eventuell irritation.⁴⁶

Johnny Roosvals akademiska aktivism

Johnny Roosval (1879–1965) tillhör de mest kända namnen inom svensk konstvetenskap.⁴⁷ Inte minst blev han internationellt uppmärksammad genom ett epokgörande arbete om gotländsk romansk skulptur (*Die Steinmeister Gottlands*, 1918) och som grundare tillsammans med Sigurd Curman av det långlivade inventeringsprojektet *Sveriges kyrkor* (1912 ff). 1918 utnämndes han till professor i konstvetenskap vid Stockholms högskola (nuvarande Stockholms universitet). Roosval forskade framför allt om medeltida konst men skrev även en bok om amerikansk konst och intresserade sig för samtida svensk konst, bland annat genom äktenskapet med skulptören Ellen von Hallwyl. Roosval disputerade i Berlin 1903 och hade liksom Romdahl starka band till Adolph Goldschmidt.⁴⁸ Under hela kriget höll Roosval brevkontakt med Goldschmidt, vilken så småningom gick i landsflykt till Schweiz. En nyutkommen granskning av svensk kulturberedskap under andra världskriget visar att Roosval var drivande i arbetet med att skydda svenska konstskatter

undan krig och krigsfara.⁴⁹ Han understödde också flyktingar som kom till Sverige under kriget, bland annat genom att ge dem möjlighet till försörjning vid Stockholms högskola.⁵⁰

Ett lite udda och romantiskt uttryck för Roosvals antinazism är ett känslösamt brev skrivet 1940 till Georg Svensson på Bonniers förlag. Roosval vill publicera en dikt ”om en dröm, som jag är tacksam för att ha haft, ty det ger mig en möjlighet att ställa upp mig på Englands sida. Jag är icke politiker, jag kan inget göra med politikens medel. Men den som läser drömmen ska förstå var mitt hjärta är. Därför vill jag signera med mitt namn.”⁵¹ Strax innan jul får han svar att det tyvärr inte är möjligt att publicera dikten men att han kan höra sig för med någon dagstidning.⁵²

Sin mest rättframma kritik av nazismen publicerade Roosval 1944 i *Konsthistorisk tidskrift* under rubriken ”Tysk kulturpropaganda”. Till det yttre handlar det om en recension av Harald Buschs *Meister des Nordens. Die altniederdeutsche Malerei 1450–1550* (1943). Men för Roosval kan det inte bli tal om någon egentlig recension, påpekar han, eftersom han förespråkar en fullständig akademisk bojkott av Nazityskland. Istället gäller det att brännmärka en text ”som hör till det mest stupida och oförsämmda som gärna kan tänkas i fråga om att bombastiskt blåsa upp den egna nationens kulturdygder och förklena andra ända ner till barbariets nivå”.⁵³

Roosval vänder sig mot bokens påstående att 1400-talets nordtyska konst gränsade till ett Nordiskt barbari utan spår av västerländsk kultur. Tvärt om hade Sverige vid den här tiden, enligt Roosval, redan

sett ett betydande inflytande från italiensk, engelsk och fransk konst, inte minst vad gäller arkitekturen i de stora kyrkobyggena i Lund, Uppsala, Skara och Linköping. Även om importen av altarskåp från Lübeck hade viss betydelse under senmedeltiden är ”förhållandet mellan England-Frankrikes insats i vår medeltidskonst och Tysklands = proportionen mellan katedral och altarskåp”.⁵⁴

Även i övrigt kännetecknas Buschs text av lögnaktiga och osanna påståenden, som att den tyska renässansen är oberoende av den italienska, att dess 1400-talsmåleri är oavhängigt Nederländerna och att den tyska rokokon framträder oberoende av den franska. Förment vetenskapliga arbeten som detta är enligt Roosval en ”kulturell ockupation med retroaktiv verkan”.⁵⁵ Det handlar ”om en fräck och sanningslös propaganda för Tysklands oinskränkta kulturella herravälde över medeltidens Norden med alla därur flytande osagda konsekvenser för senare tider”.⁵⁶

Roosval fogar också de pseudovetenskapliga resonemangen till ett vidare politiskt sammanhang: ”Var så lugn för att teser som dessa ha varit en av de tusen detaljer som präntats in i Hitler-Jugend sedan 1933 och som bidragit till att bilda den ‘ideologiska’ bakgrunden för invasionerna!”⁵⁷ Till sist konstaterar Roosval att det under senare år inte varit så mycket tal om kultur i Hitlers tal; ”... kulturintressena hos Ledaren tycks i huvudsak yttrat sig genom stängande av de mindervärdiga folkens universitet, mindre i hans orationer”.⁵⁸ Artikeln slutar lite hastigt med ett citat från Hitlers Münchental den 9 november 1939, där denne hävdar att Tyskland de senaste sex åren åstadkommit mer på kulturens område än vad England gjort under hundra års tid.

Sådana bombastiska och grundlösa uttalanden, tycks Roosval mena, talar för sig själva.

Roosval och Ragnar Josephson tycks att döma av deras brevväxling ha haft en god relation. Under kriget handlar flera av breven om hur flyktingar från Tyskland ska kunna få hjälp på bästa sätt och Roosval berömmar Josephson för ”det stora arbete som du åtagit dig med de judiska flyktingarna, för vilket som du kan förstå jag har den allra varmaste sympati”.⁵⁹ Efter kriget försöker Roosval få fakulteten att kalla Josephson till en professur vid Stockholms högskola. Redan hösten 1945 skriver han till Josephson i detta ärende:

Du förstår att jag beundrar dig mycket. Du kan öppna vägen till Paris och Rom. Du kan locka ungdomen till de stora internationella uppgifterna inom den klassiska italienska, holländska, flamska, franska, engelska konsten. Det uteslutande nordiska, vartill jag själv är delvis skuld, gör snart vår forskning grönköpingslikt begränsad.⁶⁰

Något senare anlände dock även ett brev från Henrik Cornell, Roosvals närmsta kollega. Cornell är tveksam gällande ”utsikterna till ett gott och angenämt samarbete” dem emellan och avråder honom från att komma till Stockholm.⁶¹ Josephson blev kvar i Lund.

Henrik Cornells pronazism

Den ende av de svenska konstprofessorerna som offentligen uttalade några sympatier för Nazityskland var Henrik Cornell (1890–1981) vid Stockholms högskola. I dagspressen försvarade han vid flera tillfällen den tyska expansionspolitiken, med argumentet att det var naturligt för Tyskland

att vilja införliva de tyskspråkiga inom en och samma nation. Bland annat försvarade han invasionen av Tjeckoslovakien och Sudetlandet 1938.⁶² Även invasionen av Frankrike 1940 försvarades av Cornell, nu med argumentet att Frankrike var förvekligt och behöver stärkas av tysk politik ”i den personliga ansträngningen, arbetets, ordningens och disciplinens tecken”.⁶³ Om invasionen av de nordiska grannländerna Danmark och Norge har Cornell inte uttalat sig offentligen. När ett antal professorer under Johnny Roosvals och Herbert Tingstens ledning ansåg att Stockholms högskola borde opponera sig mot nazisternas stängning av universitetet i Oslo den 30 november 1943 och deporteringen av norska studenter och lärare till läger i Tyskland, avböjde dock Cornell att delta. Skrivelsen till högskolans styrelse löd i sin helhet:

Lärarrådet vid Stockholms högskola uttalar sin harm över de våldshandlingar, som ockupationsmakten i Norge begått mot lärare och studenter vid universitetet i Oslo. Vi hysa den fasta förvissningen, att den svenska regeringen icke lämnar någon åtgärd oförsökt, som kan leda till att den igångsatta aktionen upphör. De vetenskapliga förbindelserna mellan Sverige och Tyskland ha redan lidit mycket allvarlig skada genom det förtryck och de övergrepp mot vetenskaplig forskning och kulturella institutioner i skilda länder, vartill den nationalsocialistiska regimen gjort sig skyldig. Därest den i Norge inledda aktionen icke inställes, kunna från svensk sida vetenskapliga förbindelser med Tyskland enligt vår mening icke längre upprätthållas.⁶⁴

Tillsammans med högskolans rektor Sven Tunberg lyckades Cornell under några månader förhåla

protesten. Tunberg var en central gestalt i svensk högskolepolitik och arbetade aktivt för att ”stärka nazistregimens positioner i förhållande till svensk forskaropinion”.⁶⁵ Samtidigt med rektorsämbetet var Tunberg under kriget utsedd av samlingsregeringen till chef för Statens informationsstyrelse. Myndigheten hade i uppdrag att övervaka och stärka den svenska allmänhetens krigsberedskap. Efter anklagelser om oegentligheter och pronazism tvingades han avgå den 28 februari 1944.⁶⁶ Dock kvarstod han som rektor vid Högskolan fram till 1949. När det inte längre var möjligt att blockera beslutet om bojkott avstod Cornell från att delta i det avgörande mötet och lämnade in en skriftlig reservation. Tunberg avsåg sig ordförandeskapet och beslutet fick fattas utan hans medverkan den 18 mars 1944. Röstsiffrorna var 11 för och 4 mot förslaget.⁶⁷

Ett mer inomvetenskapligt uttryck för Cornells pronazism är artikeln ”Konsthistoriens aktuella problem” från 1940. Den publicerades i en antologi med bidrag från forskare inom flera vetenskapsfält och ambitionen var att ”ge in inblick i den moderna forskningens arbete, att klargöra de metoder genom vilka den vunnit sina resultat, och att påvisa de problemställningar, som bestämma riktningen av dess vidare utveckling”.⁶⁸ Såväl pronazistiskt som anti-nazistiskt orienterade författare medverkade.

Cornells artikel är nog inte så uppdaterad som redaktörerna hoppats på. Mer än hälften av utrymmet ägnas åt en allmän diskussion om skillnaden i perspektiv mellan studier av konstens historia och analysen av enskilda konstföremål. Värdet av rena materialstudier framhålls också. Som de främsta formalisterna presenteras Alois Riegl och Heinrich

Wölfflin, båda verksamma vid sekelskiftet 1900. Först halvvägs in i texten dyker en nyare konsthistoriker upp, Willem Pinder, med en teori från 1926 om generationsväxlingar inom konsten. Medan Riegl och Wölfflin såg den konsthistoriska utvecklingen som i huvudsak enhetlig ville Pinder ställa olika generationer och deras skilda erfarenheter mot varandra, en teori som tilltalade Cornell. Därefter diskuteras psykologins inverkan på konstvetenskapen, främst utifrån Wilhelm Worringers välkända inlevelseteori från slutet av 1800-talet men även utifrån lite nyare skrifter, som den idag okände amatörpsykologen Richard Müller-Freienfels *Psychologie der Kunst* (1912–1933). Mot slutet av artikeln nämner Cornell den i Wien verksamme Josef Stzygowski och hans forskning om offentlig konst. Både Pinder eller Stzygowski var trogna den nazistiska regimen och fortsatte verka inom ramarna för vetenskapen i det Nya Tyskland.

Cornell sammanfattar lakoniskt de senaste decenniets utveckling: ”Det betyder mycket att i Tyskland, där så gott som hela det metodiska arbetet utförts, en viss omriktning av intresset på senaste år ägt rum, ett nytt förstärkande av forskningen om monument och fakta.”⁶⁹ Trots att Wölfflin var från Schweiz och både Riegl och Stzygowski från Österrike betecknas de alla som tyskar. Ingenting sägs om Warburgskolan, Erwin Panofsky och den ikonologiska forskningens framväxt. Att hela Warburginstitutet tvingats fly från Hamburg till London, att en oräknelig mängd konsthistoriker fått avsked från sina lärosäten i Wien, Berlin, Freiburg etc. nämns inte. De akademiska utrensningarna inom det tyska språkområdet omformuleras kort och gott till ett meddelande om

att det konstvetenskapliga arbetet nu ”kommit in i en lugnare strömfåra”.⁷⁰

Vid Högskolans promoveringshögtid i maj 1945 fick Cornell i uppdrag att hålla högtidsföredraget, sannolikt genom rektor Tunbergs försorg.⁷¹ Föredraget publicerades senare på hösten under titeln *Kulturens offerväsende* och åter 1957 i en omarbetad version under titeln ”Idealens förgänglighet”. Med anledning av krigets slut våren 1945 hölls antagligen många glädjetal runt om i Europa men Cornells föredrag hörde inte till dem. Högskolans nya doktorer och gamla trojänare fick sig istället till del en mörk historieskrivning och en dyster profetia. Cornell börjar med att konstatera att historien är full av motsättningar, inte sällan mellan det som är nytt och det som är gammalt. Av slentrian uppfattas ofta det nya som bättre än det gamla, trots att så inte alltid är fallet. Inte sällan offras det gamla trots att det kvalitativt är överlägset det nya. Lusten för nymodigheter tar överhanden och ibland blossar ett oresonligt hat upp mot det gamla:

Klasskampen har genom alla århundraden varit hatets stora moder och det har varit vår tid beskärt att bevittna, huru hatet mellan folken icke oväsentligt stegrats sedan klasshatet överflyttats till det utrikespolitiska området. Även konstnärernas opposition har ofta fått hatets färg. I vår tid ha expressionismen och senast funktionalismen med påfallande hätskhet förföljt sina företrädare. Och de ha anmärkningsvärt nog sätt att förläna sina strävanden större slagkraft genom att ge dem en omklädnad av socialt patos. Klasskampen ha fått bli vinden i de nya konstriktningarnas segel.⁷²

Föregångarna till de nämnda konstriktningarna kännetecknas å andra sidan av ”mildhet,

ödmjukhet, känslighet och förfining”.⁷³ Flera exempel ur historien visar på samma fenomen, att det nya och okänsliga besegrar det gamla och fina. De konstnärliga uttrycken hänger samman med olika livsåskådningar, där modernisterna är självförhärligande maktmänniskor medan de konservativa söker gemenskap och försöker att anpassa sig efter omständigheterna, förklarar Cornell. Ytterligare exempel ur konsthistorien är hur den sköna och sinnliga sengotiken ersätts av ungrenässansens hårda nonchalans och ”rent av demonstrativa oordning”.⁷⁴ Ett annat är hur Fragonards måleri, som är ”ett troget uttryck för den goda sidan i ancien régimes aristokratiska, erotiskt-lyriska sällskapskultur” får ge vika för David och nyklassicismens hårda allvar.⁷⁵ Det vilar någonting storslaget och tragiskt över detta, enligt Cornell; hur det bättre får ge vika för det sämre. Det är detta som ligger i begreppet *kulturens offerväsende*. En tröst är att det kan finns en skönhet även i undergången och att vi kanske en dag i en eller annan form kan återvända till det som gått förlorat. ”Det ständiga offerandet av ideal och ståndpunkter har slutligen en högre mening, om man betraktar det under en större historisk synvinkel.”⁷⁶ Kanske är förstörelsen nödvändig för kulturens utveckling; kanske är den oundviklig och lagbunden, frågar sig Cornell.

I publikationen 1945 redogör Cornell vidare för ett resonemang hämtat från historikern Arnold B. Toynbee om civilisationers uppgång och fall. Utvecklingen följer enligt författaren ett schema i tre steg. 1. Kulturell blomstring och mångfald. 2. Mångfalden leder till motsättningar och krig. 3. Efter kriget skapas enhetlighet och fred, men även

en kulturell nedgång. En viktig lärdom av denna utvecklingslära är enligt Cornell att strid och krig kan vara rimligt och av godo så länge de leder till ett ”återställande av maktbalansen” men inte om de leder till ”ett förbittrat utrottningskrig”.⁷⁷ Ytterligare en lärdom är att demokratiers krig är ”hårdare, grymmare och mera tillintetgörande än kungarnas och de aristokratiska kabinetts”.⁷⁸ Även här är det klasskampen som är orsaken. Demokrater ser ingenting gott i sin motståndare och är därför mer oförsonliga.

De avslutande styckena är något dunkla. Det talas om de makter som nu kämpar om Europa. Makterna nämns inte vid namn, men eftersom två av dem betecknas som ”inte rent europeiska” kan det antas att det handlar om Ryssland och USA. Den tredje makten och den som riskerar att offeras på kulturens offeraltare är i så fall Tyskland. Det vore förödande att söka dess utplånande och totala underkastelse, menar Cornell:

Förintandet av en tredje part berövar alltid de båda kvarlevande den medspelare, som dittills skyddat dem från att bli indragna i den slutgiltiga uppgörelse med varandra, ur vilken det kulturförkvävande världssriket skall framgå. Vi befinna oss av allt att döma i dess förhall.⁷⁹

Liknande synpunkter framfördes vid samma tid av Cornell i en understreckare i *Svenska Dagbladet*.⁸⁰ Den föranledde en kommentar redan senare samma dag på *Expressens* ledarsida under rubriken ”Vi diskuterar: En domedagsprofet”. Även om Cornells resonemang i huvudsak är tillbakablickande är parallellerna med världssituationen 1945 uppenbara, anser den anonyme ledarskribenten.

De faktiska historiska referenser som Cornell anför är hur som helst vilseledande och felaktiga: ”Det tråkiga med de historiska exemplen i den sortens totalvyer är att de aldrig stämmer – observera, bokstavligen aldrig ... Det är inte där vår tids problem blir lösta.”⁸¹

Cornells argumentation varierade som synes över tid. Under 30-talet är det naturligt för Tyskland att lägga de tyskspråkiga folken under sig. Efter invasionen av Frankrike handlar det om den starkes rätt, att nationer i förfall har att underställa sig och fostras i de överlägsnas anda. När kriget går mot sitt slut och Nazityskland står som förlorare blir tonen istället vädjande. Det vore olyckligt om de segrande nationerna skulle diktera fredsvillkoren. Efter kriget är Cornell påfallande tyst och undan-
glidande gällande sina förehavanden och värderingar på 1930- och 1940-talet, så även i de publicerade memoarerna på 1970-talet.

Bevekelsegrunder

Det bör framhållas att ingen av de behandlade konsthistorikerna var aktiv medlem av någon nazistisk organisation. Axel Romdahl var under en period ordförande för ett tysk-svenskt vänskapsförbund i Göteborg men, som det tycks, i huvudsak med ambitionen att främja opposition mot nazismen. Cornell, som var den mest pronazistiskt sinnade, ställde efter en förfrågan 1942 upp som kandidat till Stockholmsfullmäktige för Högern.⁸² Många upprop och insamlingar genomfördes till förmån för utsatta akademiker i Tyskland under de här åren och samtliga utom Cornell tycks ha

varit engagerade. Endast vid ett känt tillfälle deltog Cornell i en sådan insamling, då han vände sig till Gerda Boëthius angående en insamling till förmån för Clemens Sommer som avskedats från universitetet i Greifswald på grund av hustruns judiska börd. Cornell nämner i det korta brevet att det är Roosval som gett honom i uppdrag att skriva till Boëthius, att insamlingen inte är hans eget initiativ.⁸³

Det är inte självklart hur de argument som framfördes för och emot nazistiska idéer kom till uttryck i det konstvetenskapliga arbetet. Snarast var det nog så att vissa grundläggande värderingar hos forskarna inverkade såväl på politiska som konsthistoriska ställningstaganden. De olika sociala bakgrunderna kan ha varit delvis bestämmande. Josephson kom från en väletablerad svensk-judisk familj i bokbranschen, med givet kulturellt kapital. Roosval kom från en förmögen familj, men på grund av faderns tidiga död växte han upp under enkla förhållanden. Han kom sedan att gifta in sig i en aristokratisk och synnerligen förmögen familj, den Hallwylska. Romdahl och Paulsson kom båda från borgerliga medelklassförhållanden, deras fäder var lärare respektive mästarskräddare. Cornell ensam kan sägas ha varit allierad med den industriägande klassen, både genom familj och umgänge. Till de senare hörde bland annat de i högerradikala kretsar väletablerade Svante Pählson och Torsten Hèrnod, vilka han tillägnade några av sina skrifter.⁸⁴ Tillsammans med Hèrnod grundade han 1938 även tidskriften *Land och folk*, som utkom med några få nummer i slutet av 30-talet. Inom den industriägande klassen var oron för den framväxande arbetarrörelsen stor, särskilt efter revolutionen i Ryssland 1917.

Även den parlamentariska demokratin var en nyskapelse som flera såg på med viss skepsis. I en osignerad artikel i *Land och folk* ställs exempelvis frågan om demokrati låter sig förenas med god stadsplanering. ”Den stora faran i demokratins brottnig med samhällsproblemen är, skulle man kunna säga, diletterismen” och utmärkande för diletteristen är att han ”icke känner sin begränsning”. Därmed riskerar bland annat stadsplanefrågorna att drabbas av demokratins ”förstuckna diktaturtendenser”.⁸⁵

Att Socialdemokratin kom till makten i Sverige 1932 spädde på oron. Det var vid den här tiden ännu oklart hur långt svensk socialdemokrati var beredd att gå i förstatliganden av industri och privat egendom. Genom lagstiftningen hade socialisterna nu tillskansat sig avgörande styrmedel över den långsiktiga samhällsutvecklingen. Cornell är den av konsthistorikerna som själv tydligast tar upp klassfrågan och dess betydelse för samhällets och konstens utveckling, samtidigt som han är starkt kritisk till arbetarrörelsen. Också generationsfrågan tas upp av Cornell och kanske kan även den ha haft visst betydelse. Det har påpekats att det i de ockuperade länderna framför allt var Cornells generation som såg nationalsocialismen som en akademisk karriärväg.⁸⁶ Cornell började sin konstvetenskapliga karriär som assistent åt Roosval och lyckades aldrig riktigt arbeta sig ut ur hans skugga. Generationskamraterna Josephson och Paulson gick tidigt sina egna vägar. Med nationalsocialismen framträdde ett kulturkonserverativt alternativ som appellerade på Cornell och som gav honom möjlighet att profilera sig i förhållande till både äldre och jämngamla kollegor.

Det är också tydligt hur redan etablerade akademiska nätverk påverkade synen på den tyska nazismen. Josephson hade starka band till judiska intellektuella i Sverige och i Tyskland. Paulsson hade förbindelser med modernistiska konstnärer och arkitekter i Tyskland och Norden. För Romdahl och Roosval betydde vänskapen med Goldschmidt och hans krets mycket. Att Goldschmidt fick avsked från universitetet och hindrades från att komma till Sverige kan ha varit avgörande för deras negativa syn på nationalsocialismen. Cornell odlade däremot sina kontakter med tyska nazister, inte minst den beryktade Alfred Stange. I det Cornelliska släktarkivet finns en mängd brev bevarade som talar om nära kollegialitet och vänskap, om akademiskt utbyte och privata middagar. Cornell var flera gånger på föreläsningsturnéer i Nazityskland och ett besök av Stange i Sverige 1941 – där han fick tillfälle att propagera för den nazistiska kulturpolitiken – väckte viss uppmärksamhet.⁸⁷ Det är talande att Roosval i sin tur valde att bjuda in Kenneth Clark från England, som föreläste vid Högsolan den 5 mars 1942. Efteråt tackas Clark av Roosval i ett brev: "Under the present circumstances we wanted to see and hear the English man, the English soul. You surely could give us that ..."⁸⁸

I offentligheten syntes sällan någonting av de fem professorernas konfliktlinjer; motsättningarna var inte större än att de kunde posera tillsammans med andra väletablerade konsthistoriker på *Svenska Dagbladets* förstasida 1942.⁸⁹ I sådana sammanhang framträdde de som ett professionellt manligt korporativ och upprätthöll en strikt tystnadskultur. Detta är inte unikt för Sverige utan gäller i hela Europa.

Knappast några konsthistoriker som var aktiva under den här perioden har tagit sig för med att publicera några kritiska reflektioner, det har blivit senare generationers uppgift.⁹⁰ På lokal nivå måste de olika ställningstagandena ändå ha varit delvis kända. Rolf Söderberg som studerade vid Stockholms högskola i slutet av 1930- och början av 1940-talet betecknade i sina memoarer utan vidare Roosval som ”antinazist” och Cornell som ”kryptonazist”.⁹¹ Det tyder på att motsättningarna trots allt diskuterades bland lärare och studenter vid den här tiden, även om de sällan kom till offentlighetens kännedom.

Konsthistoriska skiljefrågor

Några av de rent konsthistoriska brytpunkterna har redan framkommit. Synen på den samtida konsten skilde sig betydligt mellan professorerna. Paulsson var aktiv talesperson för den nya konsten, framför allt den som skapas i Bauhaus anda. Han såg den som ett förebildligt uttryck för det nya och moderna samhället. Josephson var även han positiv till ny konst men mer försiktig i sina ställningstaganden, bland annat i en debatt med Paulsson redan 1916.⁹² Även Stockholmsutställningen 1930 kritiserades försiktigt av Josephson i en understreckare i *Svenska Dagbladet*; inte så mycket konsten och arkitekturen som Paulssons onödigt retoriska framtoning, vilken Josephson menade riskerade att göra den nya konsten en otjänst.⁹³ Roosval och Romdahl var mer distanserade till ny konst men tycks ändå acceptera den som intressant och relevant. Endast Cornell är direkt negativ och avfärdar modernismen som ett uttryck för ett illasinnat klasshat.⁹⁴

Synen på den senmedeltida konsten var en annan brytpunkt. Cornell lyfte gärna fram det tyska inflytandet medan Roosval framhöll italiensk, fransk och engelsk påverkan – samt den svenska konstens egenart. Ett belysande exempel är diskussionerna om Bernt Notkes skulpturgrupp *Sankt Göran och draken* i Storkyrkan. I sin översikt över svensk konsthistoria lägger Cornell stor vikt vid konstnärens tyska ursprung och tillhörighet.⁹⁵ I en samtidigt publicerad översikt av Andreas Lindblom nämns inte skulpturgruppen över huvud taget, eftersom upphovsmannen inte anses vara svensk.⁹⁶ Roosval kommer in på frågan i artikeln ”Tysk kulturpropaganda” där han påminner om att huvudverket från den här epoken – *Sankt Göran och draken* – skapades i Stockholm av en konstnär verksam vid Sten Stures hov i nära 14 år. Det gör inte konstnären Bernt Notke till svensk men visar att frågan är felställd, påpekar han i ett annat sammanhang. Den nationella utgångspunkten är alltid mer eller mindre politiserad och det är därför bättre att inta ett obundet och fritt förhållningssätt till forskningsfrågorna. Som exempel nämns bland annat Arthur Kingsley Porters verk om den romanska skulpturen längs med pilgrimsvägarna i södra Frankrike och norra Spanien. En sådan framställning är grundad i vetenskapliga snarare än nationalpolitiska resonemang och är därför mer värdefull, enligt Roosval. Om Notke sägs att denne ”skapat viktiga konstnärliga värden för vårt folk” och att han genom *Sankt Göran* ”gav det slutgiltiga uttrycket för nationens självkänsla”.⁹⁷ Av den anledningen hör verket hemma i svensk konsthistoria. Gregor Paulsson framhåller

å sin sida de miljöbestämmande faktorerna, att skulpturen knappast kan tänkas utan Storkyrkan som fond: ”S:t Görän behöver Storkyrkans valv som miljö och bilda liksom ett jättestort altarskåp omkring statyn.”⁹⁸

Det går inte att veta om Cornell i praktiken skulle ha ställt sig positiv till en överföring av Notkes skulpturverk till ett museum i Tyskland, även om han hävdade att det var ett i grunden tyskt konstverk. Enligt uttalanden i *Svenska Dagbladet* 1940 var han i alla fall positiv till en överföring av Gentalataret till Berlin och Matthias Grünewalds Isenheimaltare till München. Visserligen är Gentalataret skapat för sin nuvarande placering i Sint Baafskatedralen och det senare för klostret i det franska Colmar, men i varje fall i det senare fallet handlar det enligt Cornell om ett ”genuint tyskt verk”. Grünewald är särskilt älskad av tyskarna eftersom han ”utvecklade det germanska arvet”, medan landsmannen Albrecht Dürer kapitulerade för den italienska högrenässansens ideal.⁹⁹ Därför hör Isenheimaltaret hemma i Tyskland, enligt Cornell.

Ytterligare en konsthistorisk kontrovers är synen på nyklassicismen. Flera konsthistoriker har betraktat den nyklassiska rörelsen som den moderna konstens ursprung, bland dem Paulsson och Cornell. Den förre börjar avdelningen om ‘Konsten under vårt tidevarv’ i *Konstens världshistoria* med den nyklassiska epoken. Paulsson framställning är mångfacetterad och inte utan kritiska synpunkter, men han betraktar i grunden stilen som innovativ, ja närmast utopisk. Om Ledoux heter det att han ”ger en poetisk förkunnelse om kommande sociala tillstånd” och att han ”såg den stora massans kulturproblem”.¹⁰⁰

Målaren David arbetar ”med fasta, samlande kon-
turer” där individerna är underordnade pliktkänslan
och statens väl.¹⁰¹

Denna själsliga hållning – handling, men hand-
ling såsom plikt – framkallar en gestaltning i
två strukturer samtidigt: plasticiteten bygges i
vredens struktur, och tomrummet i fruktans.
David arbetar både med taktill och med visuell
opposition till objekten.¹⁰²

Vredens och fruktans strukturer är begrepp hämtade
från Paulssons stora teoretiska arbete *Konstverkets
byggnad* från 1942. Det är ett av de få tillfällen i
Konstens världshistoria som begreppen tas i bruk
och det säger någonting om hur principiellt viktiga
de nyklassiska innovationerna var för Paulsson.

Cornell är däremot kritisk. Om bland annat
Ledoux heter det att en tidigare ”konstnärlig rike-
dom i formgivning och uttryck efterträddes av en
oförmåga till nytt formskapande, som slutade med
en omfattande imitation av gångna tiders konst”.¹⁰³
I Sverige sägs stilen ha introducerats av Olof
Tempelman, vars arkitektur kännetecknas av enfor-
mighet och yta: ”Hårt och likformigt breder sig lju-
set i det entoniga rummet. Allt det liv, som de äldre
interiörerna ägde genom spelet av ljus och skuggor,
ha försvunnit”.¹⁰⁴ Det nyklassiska måleriet förbi-
gås med tystnad, medan skulptören Johan Tobias
Sergels konst förstås som en förening av barock lek-
fullhet och hämmande nyklassicistisk stränghet. I
grunden är problemen politiska, anser Cornell:

Brottet med rokokon hade visserligen av de konst-
närer, som spelade med i tidens drama, uppfattats
som en frigörelse liksom så många konstrevolu-
tioner, och då nyklassicismen tillika blev franska

revolutionens konst, upplevde man dess symboliska frihetskaraktär desto intensivare. I själva verket bytte man ut rokokons i våra ögon milda tvång mot ett väsentligt hårdare och strävare.¹⁰⁵

Det är inte av tillfällighet som Cornells berättelse slutar där Paulsson historia om den moderna konsten börjar. För den förre är nyklassicismen ett dystert slutackord, för den senare upptakten till en ny och betydelsefull era.

Slutsatser

För att återvända till den inledande fråga som tyska legationen i Stockholm 1936 ställde sig, om hur de svenska professorerna i konstvetenskap förhöll sig till de nya förhållandena i Tyskland, så kan det konstateras att man hade rätt i att Josephson skulle vända sig mot nazismen. Det hade delvis att göra med hans judiska bakgrund men i skrift argumenterade han framför allt mot nationalsocialismens korporativistiska samhällssyn. Vad gäller Paulsson, som antogs vara delvis tillgänglig för kulturpropaganda, så reagerade han inte särskilt mot korporativismen men däremot mot den bakåtsträvande kultur- och konstsynen och han kom att i flera olika sammanhang arbeta aktivt mot nazismen. Gällande Romdahl och Roosval – som antogs vara positiva – var missbedömningarna än större. Romdahl vände sig uttryckligen mot vad han uppfattade som nazismens samhällsfarliga antisemitism. Roosval, i sin tur, arbetade på flera plan mot det Nya Tyskland, bland annat för att Stockholms högskola skulle avsluta allt akademiskt samarbete med de tyska universiteten. I tryck vände han sig framför allt

mot hur den pangermanska ideologin destruerat det tyska vetenskapssamfundet. Endast Cornell reste aldrig några särskilda invändningar mot nazismens korporativistiska, kulturkonservativa, rasistiska och pseudovetenskapliga idégods. Ensam bland de svenska professorerna i konstvetenskap blev han en sådan talesperson för det Nya Tyskland som den tyska legationen i Stockholm eftersökte.

Tackord

Jag vill tacka övriga författare i den här volymen, två anonyma granskare samt Pär Frohnert och Sven Widmalm för värdefulla synpunkter. Eventuella återstående brister i framställningen är givetvis författarens fulla ansvar.

Noter

1. Birgitta Almgren, ”Svenska universitet – mål för nazistisk kulturpolitik”, *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje Riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm, Lund, Arkiv, 2016, s. 109–110. Det är inte känt vem som upprättade rapporten eller vilka källor den är baserad på. Almgren håller det för troligt att det var informatören Hermann Kappner som var ansvarig, se vidare Birgitta Almgren, *Krossade illusioner. Fallet Hermann Kappner och nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945*, Stockholm, Carlsson, 2019.

2. Forskningen om den tyska konstvetenskapen och nazismen är numera omfattande, se bland annat Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, München, Deutscher Kunstverlag, 1988; Hans H Aurenhammer, ”Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien

1938–1945”, *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 5 (2003), s. 161–194; Nikola Doll, ”Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange”, *Griff nach dem Westen. Die 'Westforschung' der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, Teilbd 1, red. Burkhard Dietz, Helmut Gabel, Ulrich Tiedau (Ute), Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas 6, 2003, s. 979–1016; Herbert Posch, Doris Ingrisich & Gert Dressel, *Anschluß und Ausschluß 1938. Vertriebene und verbliebene Studierende der Universität Wien*, Wien, LIT, 2008; Magdalena Bushart, Agnieszka Gašior & Alena Janatková, *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, Köln/Weimar, Böhlau, 2015.

3. Johnny Roosval, ”Tysk kulturpropaganda”, *Konsthistorisk tidskrift* 13 (1944a), s. 81–84; Joseph Imorde, ”Michelangelo Deutsch! Renaissance Art in German (Popular) Culture from 1860–1945”, *Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, (KVHAA, Konferenser 76), Stockholm, Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2013, s. 19–59; Per I. Gedin, *När Sverige blev modernt. Gregor Paulsson, vackrare vardagsvara, funktionalismen och Stockholmsutställningen 1930*, Stockholm, Bonnier, 2018, s. 63–67.

4. Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Leipzig, Werner & Worms, 1992; Nikola Doll, ”Die ‘Rhineland-Gang’. Ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutes in Westeuropa”, *Museen im Zwielficht*, red. Ulf Häder, Magdeburg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 2002, s. 53–80; Doll 2003, s. 979–1016.

5. Hans Georg Gadamer, *Sanning och metod*, Göteborg, Daidalos, 1997 [1960].

6. Patrick Baert & Marcus Morgan, "A Performative framework for the Study of Intellectuals", *European Journal of Social Theory* 14:4 (2017), s. 453–467. Ett aktuellt exempel är Wolfram Eilenberg, *Trollkarlarnas tid. Filosofins stora årtionde 1919–1929 – Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein*, Göteborg, Daidalos, 2024.

7. John Landquist, "Ragnar Josephson", *Svenskt biografiskt lexikon* XX, Stockholm, Nordstedt, 1973–1975, s. 438.

8. Begreppet korporativism används här genomgående som sambeteckning för redan under antiken formulerade idéer om samhället som en enhetligt sammanhållen kropp (lat. *corpus*). Under 1900-talet används begreppet om såväl totalitära som demokratiska system. De italienska fascismens motto "allt inom staten, ingenting utanför staten, ingenting mot staten" är tidstypiskt. Inom den nazistiska rörelsen dikterades en *folkgemenskap* (Volksgemeinschaft) som gick mycket långt i korporativistiskt hänseende. Även i Sverige användes begreppet, framför allt för att beteckna samverkan mellan fackföreningar och arbetsgivarföreningar, den så kallade Saltsjöbadsandan.

9. Ragnar Josephson, "Nationalism och humanism", *Nationalism och humanism*, Stockholm, Bonnier, 1935, s. 14–15.

10. Josephson 1935, s. 15.

11. Josephson 1935, s. 23.

12. Josephson 1935, s. 26.

13. Josephson 1935, s. 30.

14. *Tidsspegel. Aktuella uppsatser om vetenskap och samhälle av tio Lunda-professorer*, Stockholm 1942, opaginerat förord.

15. Ragnar Josephson, "Vetenskapsmannen och tiden", *Tidsspegel. Aktuella uppsatser om vetenskap och samhälle av tio Lunda-professorer*, Stockholm 1942, s. 55.
16. Josephson 1942, s. 57.
17. Josephson 1942, s. 58.
18. Josephson 1942, s. 62.
19. Josephson 1942, s. 64.
20. Gregor Paulsson, "Samhällsform och konstkultur", *Hjalmar Branting tillägnas denna skrift från vänner och medarbetare den 23/11 1920*, Stockholm, Tiden, 1920, s. 247.
21. Paulsson 1920, s. 247.
22. Paulsson 1920, s. 248.
23. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm, Svenska slöjdföreningen, 1919.
24. Paulsson 1920, s. 249.
25. Paulsson 1920, s. 250.
26. Paulsson 1920, s. 250.
27. Rune Bokholm, *Tisdagsklubben. Om glömda antinazistiska sanningssägare i svenskt 30- och 40-tal*, Stockholm, Atlantis, 2001, s. 91.
28. Göran Schildt, *Alvar Aalto in his own Words*, Helsingfors, Otava, 1997, s. 114.
29. Gregor Paulsson, *Konstens världshistoria I*, Stockholm, Natur & Kultur, 1942, s. 4.
30. Hans Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, Stehag, Symposium, 1997, s. 148–152; Gedin 2018, s. 243–245.
31. Björn Fredlund, "Axel Romdahl", *Svenskt biografiskt lexikon XXX*, Stockholm, Nordstedt, 1998–2000, s. 301.

32. Axel Romdahl, *Som jag minns det II*, Stockholm 1943, s. 55.
33. Romdahl 1943, s. 149.
34. Romdahl 1943, s. 150.
35. Romdahl 1943, s. 166.
36. Romdahl 1943, s. 169.
37. *Dagens Nyheter* 1933-08-17.
38. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1933-09-04.
39. Axel Romdahl, *Som jag minns det III*, Stockholm 1952, s. 89-90; Åke Thulstrup, *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933-1945*, Stockholm 1962, s. 36 & 266-267.
40. Almgren 2016, s. 112-113.
41. Bokholm 2001, s. 184.
42. Peter Gillgren, *Felix Horb. Konsthistoriska prövningar*, Stockholm, Langensköld, 2022, s. 68-69.
43. Romdahl 1952, s. 236.
44. Romdahl 1952, s. 34.
45. Romdahl 1943, s. 237 & 151.
46. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1933-09-15.
47. Jan Svanberg, ”Johnny Roosval”, *Svenskt biografiskt lexikon XXX*, Stockholm, Nordstedt, 1998-2000, s. 360.
48. Jan von Bonsdorff, ”Tyskland, Norden och medeltiden. Johnny Roosval och Adolph Goldschmidt”, *Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850-1950*, (KVHAA, Konferenser 76), Stockholm, Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2013, s. 85-103.

49. Mattias Legnér, *Värden att värna. Kulturminnesvård som statsintresse i Norden vid tiden för andra världskriget*, Göteborg/Stockholm, Makadam, 2022, s. 59–81.
50. Brev från Johnny Roosval till Alfred Westholm den 24 januari 1945. Johnny Roosvals arkiv F1, volym 31. Antikvariskt topografiskt arkiv, Stockholm.
51. Brev från Johnny Roosval till Georg Svensson, odaterat. Bonnierförlagets arkiv, E 10:6. Centrum för näringslivshistoria, Stockholm.
52. Brev från Georg Svensson till Roosval den 18 december 1940. Bonnierförlagets arkiv, E 10:6. Centrum för näringslivshistoria, Stockholm.
53. Roosval 1944a, s. 81.
54. Roosval 1944a, s. 82.
55. Roosval 1944a, s. 84.
56. Roosval 1944a, s. 81.
57. Roosval 1944a, s. 83.
58. Roosval 1944a, s. 84.
59. Brev från Johnny Roosval till Ragnar Josephson den 13 oktober 1943. Ragnar Josephsons samling. Lunds Universitetsbibliotek, Lund.
60. Brev från Johnny Roosval till Ragnar Josephson den 27 oktober 1945. Ragnar Josephsons samling. Lunds Universitetsbibliotek, Lund.
61. Brev från Henrik Cornell till Ragnar Josephson den 24 februari 1947. Ragnar Josephsons samling. Lunds Universitetsbibliotek, Lund.
62. *Falu Länsstidning* 1938–10–06.
63. *Svenska Dagbladet* 1941–02–08.
64. Lärarrådets möte den 4 december 1943. Stockholms högskolas arkiv. Riksarkivet, Stockholm.

65. Sven Widmalm, ”Vetenskap som propaganda. Akademiska kontakter mellan Sverige och Tyskland under Tredje Riket”, *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje Riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm, Lund, Arkiv, 2016, s. 82. Cornell och Tunberg tycks ha haft ett nära samarbete under den här perioden och när Cornell fick en tillrättavisning av fakulteten för att ha bjudit in en nazistisk föreläsare till Stockholm kunde han bland annat hänvisa till att han trots allt informerat rektor på förhand (Humanistiska fakultetens protokoll 1940–11–30. Stockholms högskolas arkiv. Riksarkivet, Stockholm). Att deras samarbete sträckte sig bortom högskolevärlden visar en dagboksanteckning av den svenske diplomaten Sven Grafström. Sensommaren 1943 deltog han i ett möte arrangerat av den tyska legationen i Stockholm. ”Övriga svenskar var Tunberg, statssekreterare Sundén, professor Cornell samt Quslingarna kommerserådet Matz, hovrättsrådet Bjurner och protokollsekreteraren Ossbahr”. (Sven Grafström, *Anteckningar 1938–1944*, Stockholm, Samf. för utg. av handskrifter rörande Skandinaviens historia, 1989, s. 502). Bakgrunden till Tunbergs och Cornells relation med den tyska beskickningen i Stockholm förblir dock än så länge outredda.

66. Henrik Berggren, *Landet utanför. Sverige och kriget 1943–1945*, Stockholm, Nordstedt, 2023, s. 191–194.

67. Lärarmöte den 18 mars 1944 vid Stockholms högskola. Stockholms högskolas arkiv. Riksarkivet, Stockholm.

68. *Vetenskap av idag. Framlagd av svenska forskare*, red. Gunnar Aspelin & Göte Turesson, Uppsala, Hugo Geber, 1940, opaginerat förord.

69. Henrik Cornell, ”Konsthistoriens aktuella problem”, *Vetenskap av idag. Framlagd av svenska forskare*, red. Gunnar Aspelin & Göte Turesson, Uppsala, Hugo Geber, 1940, s. 137.

70. Cornell 1940, s. 37.
71. Cornell, Henrik, *Idealens förgänglighet*, Stockholm, Natur & Kultur, 1957, s. 249.
72. Henrik Cornell, *Kulturens offerväsen. Två studier tillägnade Torsten Hèrnod den 11 oktober 1945*, Stockholm, Scientia, 1945, s. 10.
73. Cornell 1945, s. 11.
74. Cornell 1945, s. 15.
75. Cornell 1945, s. 17.
76. Cornell 1945, s. 22.
77. Cornell 1945, s. 39.
78. Cornell 1945, s. 41.
79. Cornell 1945, s. 44.
80. *Svenska Dagbladet* 1945-10-30.
81. *Expressen* 1945-10-30.
82. Brev från Henrik Cornell till Stockholmshögerns förbund den 12 april 1942. Cornellska släktarkivet, Cornell koncept, volym 1. Krigsarkivet, Stockholm.
83. Brev från Henrik Cornell till Gerda Boëthius, odaterat. Cornellska släktarkivet, Cornell koncept, volym 1. Krigsarkivet, Stockholm.
84. Henrik Cornell, *Kulturens offerväsen. Två studier tillägnade Torsten Hèrnod den 11 oktober 1945*, Stockholm 1945; Henrik Cornell, *Svensk skulptur från Sergel till 1900-talets början. Ett bildgalleri tillägnat Svante Påhlson på 70-årsdagen den 28 mars 1952*, Stockholm, Scientia, 1952.
85. Anonym, "Demokrati och sakkunskap. Med anledning av förslaget till Nedre Norrmalms reglering", *Land och folk* 1939:1, s. 78-79.
86. Robert Born, "Zwischen Siebenbürgen und Norwegen. Die Forschungen von Hermann Phleps zur Holzarkitektur und deren politische

- instrumentalisering im Nationalsozialismus”, *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, Köln/Weimar, Böhlau, 2015, s. 294.
87. Gillgren 2022, s. 161.
88. Brev från Johnny Roosval till Kenneth Clark den 1 oktober 1942. Johnny Roosvals arkiv, F 1, volym 31. Antikvariskt arkiv, Stockholm.
89. *Svenska Dagbladet* 1942-01-18.
90. Magdalena Bushart, Agnieszka Gąsior & Alena Janatková, *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, Köln/Weimar, Böhlau, 2015, s. 8.
91. Rolf Söderberg, *Mina konstnärsänkor och andra konstminnen*, Stockholm, Nordstedt, 1999, s. 45.
92. Gedin 2018, s. 49–50.
93. *Svenska Dagbladet* 1929-09-10.
94. Det kan i förbigående nämnas att Cornell publicerat ett par diktsamlingar. En av dem hade oturen att bli recenserad av Gunnar Ekelöf, som konstaterade att dikterna framför allt har den kvaliteten att de tydligt visar på den borgerliga 1800-talsdikningens fullständiga inaktualitet; Gunnar Ekelöf, ”Den förlo-
rade guden” [recension], *Bonniers Litterära Magasin* XVII (1948), s. 132–133.
95. Henrik Cornell, *Den svenska konstens historia* I, Stockholm, Bonnier, 1944, s. 103–106.
96. Andreas Lindblom, *Sveriges konsthistoria från forntid till nutid* I, Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1944.
97. Johnny Roosval, ”Två svenska konsthistorier”, *Konsthistorisk tidskrift* 13 (1944b), s. 125.
98. Gregor Paulsson, *Konstens världshistoria* III, Stockholm, Natur & Kultur, 1952, s. 64.
99. *Svenska Dagbladet* 1940-07-30.
100. Paulsson III, 1952, s. 509.

101. Paulsson III, 1952, s. 510.
102. Paulsson III, 1952, s. 511.
103. Cornell 1944, s. 296.
104. Cornell 1944, s. 290.
105. Cornell 1944, s. 403.

Referenser

Tryckta källor och litteratur

- Almgren, Birgitta, *Krossade illusioner. Fallet Hermann Kappner och nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945*, Stockholm, Carlsson, 2019.
- Almgren, Birgitta, ”Svenska universitet – mål för nazistisk kulturpolitik”, *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje Riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm, Lund, Arkiv, 2016, s. 95–120.
- Anonym, ”Demokrati och sakkunskap. Med anledning av förslaget till Nedre Norrmalms reglering”, *Land och folk* 1939:1, s. 73–80.
- Aurenhammer, Hans H., ”Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945”, *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 5 (2003), s. 161–194.
- Baert, Patrick & Marcus Morgan, ”A Performative framework for the Study of Intellectuals”, *European Journal of Social Theory* 14:4 (2017), s. 453–467.
- Berggren, Henrik, *Landet utanför. Sverige och kriget 1943–1945*, Stockholm, Nordstedt, 2023.
- Björkman, Maria, Patrik Lundell & Sven Widmalm, *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och tredje riket*, Lund, Arkiv, 2016.

- Bokholm, Rune, *Tisdagsklubben. Om glömda anti-nazistiska sanningssägare i svenskt 30- och 40-tal*, Stockholm, Atlantis, 2001.
- Bonsdorff, Jan von, "Tyskland, Norden och medeltiden. Johnny Roosval och Adolph Goldschmidt", *Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, (KVHAA, Konferenser 76), Stockholm, Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2013, s. 85–103.
- Born, Robert, "Zwischen Siebenbürgen und Norwegen. Die Forschungen von Hermann Phleps zur Holzarkitektur und deren politische instrumentalisierung im Nationalsozialismus", *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, Köln/Weimar, Böhlau, 2015, s. 275–308.
- Bushart, Magdalena, Agnieszka Gąsior & Alena Janatková, *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, Köln/Weimar, Böhlau, 2015.
- Cornell, Henrik, "Konsthistoriens aktuella problem", *Vetenskap av idag. Framlagd av svenska forskare*, red. Gunnar Aspelin & Göte Turesson, Uppsala, Hugo Geber, 1940, s. 120–141.
- Cornell, Henrik, *Den svenska konstens historia I–II*, Stockholm, Bonnier, 1944–1946.
- Cornell, Henrik, *Kulturens offerväsen. Två studier tillägnade Torsten Hèrnod den 11 oktober 1945*, Stockholm, Scientia, 1945.
- Cornell, Henrik, *Svensk skulptur från Sergel till 1900-talets början. Ett bildgalleri tillägnat Svante Pålsson på 70-årsdagen den 28 mars 1952*, Stockholm 1952.
- Cornell, Henrik, *Idealens förgänglighet*, Stockholm, Natur & Kultur, 1957.
- Dilly, Heinrich, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, München, Deutscher Kunstverlag, 1988.

- Doll, Nikola, "Die 'Rhineland-Gang'. Ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutes in Westeuropa", *Museen im Zwielflicht*, red. Ulf Häder, Magdeburg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 2002, s. 53–80.
- Doll, Nikola, "Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange", *Griff nach dem Westen. Die 'Westforschung' der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, Teilbd 1, red. Burkhard Dietz, Helmut Gabel, Ulrich Tiedau (Ute), Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas 6, 2003, s. 979–1016.
- Eilenberg, Wolfram, *Trollkarlarnas tid. Filosofins stora årtionde 1919–1929 – Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein*, Göteborg, Daidalos, 2024.
- Ekelöf, Gunnar, "Den förlorade guden" [recension], *Bonniers Litterära Magasin XVII* (1948), s. 132–133.
- Fredlund, Björn, "Axel Romdahl", *Svenskt biografiskt lexikon XXX*, Stockholm, Nordstedt, 1998–2000, s. 301.
- Gadamer, Hans Georg, *Sanning och metod*, Göteborg, Daidalos, 1997 [1960].
- Gedin, Per I., *När Sverige blev modernt. Gregor Paulsson, vackrare vardagsvara, funktionalismen och Stockholmsutställningen 1930*, Stockholm, Bonnier, 2018.
- Gillgren, Peter, *Felix Horb. Konsthistoriska prövnin- gar*, Stockholm, Langenskiöld, 2022.
- Grafström, Sven, *Anteckningar 1938–1944*, Stockholm, Samf. för utg. av handskrifter rörande Skandinaviens historia, 1989.

- Halbertsma, Marlite, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Leipzig, Werner & Worms, 1992.
- Imorde, Joseph, ”Michelangelo Deutsch! Renaissance Art in German (Popular) Culture from 1860–1945”, *Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, (KVHAA, Konferenser 76), Stockholm, Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2013, s. 19–59.
- Josephson, Ragnar, ”Nationalism och humanism”, *Nationalism och humanism*, Stockholm, Bonnier, 1935, s. 5–31.
- Josephson, Ragnar, *Konstverkets födelse*, Stockholm, Natur & Kultur, 1940.
- Josephson, Ragnar, ”Vetenskapsmannen och tiden”, *Tidsspegel. Aktuella uppsatser om vetenskap och samhälle av tio Lunda-professorer*, Stockholm 1942, s. 53–65.
- Landquist, John, ”Ragnar Josephson”, *Svenskt biografiskt lexikon XX*, Stockholm, Nordstedt, 1973–1975, s. 438.
- Legnér, Mattias, *Värden att värna. Kulturminnesvård som statsintresse i Norden vid tiden för andra världskriget*, Göteborg/Stockholm, Makadam, 2022.
- Lindblom, Andreas, *Sveriges konsthistoria från forntid till nutid I*, Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1944.
- Paulsson, Gregor, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm, Svenska slöjdföreningen, 1919.
- Paulsson, Gregor, ”Samhällsform och konstkultur”, *Hjalmar Branting tillägnas denna skrift från vänner och medarbetare den 23/11 1920*, Stockholm, Tiden, 1920, s. 247–250.
- Paulsson, Gregor, *Konstverkets byggnad*, Stockholm, Natur & Kultur, 1942.

- Paulsson, Gregor, *Konstens världshistoria I–IV*, Stockholm, Natur & Kultur, 1942–1952.
- Pettersson, Hans, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, Stehag, Symposium, 1997.
- Posch, Herbert, Doris Ingrisch & Gert Dressel, *Anschluß und Ausschluß 1938. Vertriebene und verbliebene Studierende der Universität Wien*, Wien, LIT, 2008.
- Romdahl, Axel, *Som jag minns det II*, Stockholm 1943.
- Romdahl, Axel, *Som jag minns det III*, Göteborg 1952.
- Roosval, Johnny, *Die Steinmeister Gottlands*, Stockholm, Fritze, 1918.
- Roosval, Johnny, ”Tysk kulturpropaganda”, *Konsthistorisk tidskrift* 13 (1944a), s. 81–84.
- Roosval, Johnny, ”Två svenska konsthistorier”, *Konsthistorisk tidskrift* 13 (1944b), s. 124–128.
- Schildt, Göran, *Alvar Aalto in his own Words*, Helsingfors, Otava, 1997.
- Svanberg, Jan, ”Johnny Roosval”, *Svenskt biografiskt lexikon XXX*, Stockholm, Nordstedt, 1998–2000, s. 360.
- Söderberg, Rolf, *Mina konstnärsänkor och andra konstminnen*, Stockholm, Nordstedt, 1999.
- Thulstrup, Åke, *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933–1945*, Stockholm, Bonnier, 1962.
- Widmalm, Sven, ”Vetenskap som propaganda. Akademiska kontakter mellan Sverige och Tyskland under Tredje Riket”, *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje Riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm, Lund, Arkiv, 2016, s. 59–94.

Dagspress*Dagens Nyheter**Expressen**Falu Länsstidning**Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning**Svenska Dagbladet***Otryckta källor***Antikvariskt topografiskt arkiv, Stockholm*

Johnny Roosvals arkiv

Centrum för näringslivshistoria, Stockholm

Bonnierförlagets arkiv

Krigsarkivet, Stockholm

Cornellska släktarkivet

Riksarkivet, Stockholm

Stockholms högskolas arkiv

Universitetsbiblioteket i Lund

Ragnar Josephsons samling

”Missbrukad kvinnokraft”: Legenden om konstnären Eva Bonnier

Carina Rech

I porträttsamlingen på Nedre Manilla, en privat konstsamling i förläggarfamiljen Bonniers ägo på Djurgården i Stockholm, ingår över 300 porträtt av svenska författare, konstnärer och kulturpersonligheter. Såsom i nästintill alla historiska porträttsamlingar är de flesta avbildade män, i synnerhet i den äldre delen av samlingen med porträtt tillkomna omkring sekelskiftet 1900.¹ Bland de få kvinnoporträtten finns ett självporträtt som genast fångar uppmärksamheten, trots eller på grund av sitt intima format. Det är en bröstbild föreställande den svenska konstnären Eva Bonnier (1857–1909) som tillkom i Paris år 1886 (Bild 1). Eva Bonniers närvaro i den Bonnierska samlingen synliggör genast hennes dubbla identiteter som målare, mecenat och medlem i förläggarfamiljen. Medan Eva Bonnier skapade sin egen bild, avporträtterades hennes övriga familjemedlemmar av Carl Larsson, Richard Bergh och andra framstående svenska konstnärer som hon själv även umgicks med kollegialt.

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Rech, Carina, ””Missbrukad kvinnokraft”: Legenden om konstnären Eva Bonnier”, *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 205–236. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.f>. License: CC BY 4.0



Bild 1. Eva Bonnier, *Självporträtt*, 1886, olja på duk, 45 × 38 cm, Bonniers porträttsamling, Nedre Manilla, Stockholm. Foto: © Lars Engelhardt, Prins Eugens Waldemarsudde. CC-BY-NC-ND

Eva Bonnier har skildrat sig själv som en modern och elegant borgerlig kvinna. På huvudet bär hon en mörkbrun hatt som är dekorerad med två sidenrosetter och fjädrar. Runt halsen lyser en vit halsduk som är elegant knuten till en rosett. Konstnären har framställt sig i trekvartsprofil och hon tittar kritiskt ned på betraktaren. Hennes blick är fångslande på ett sätt som gör att man vill stå länge framför målningen och försöka karakterisera hennes uttryck. Det utstrålar självsäkerhet, om inte till och med en

viss överlägsenhet. Samtidigt anar man en nyfikenhet i hennes ögon och en vilja att förstå det hon ser: sig själv och oss. Självpporträttgenren fascinerar just genom att förena två blickar i en – konstnärens självutforskande och hennes dialog med betraktaren. När man efter ett tag frigör sig från Bonniers genomträngande blick och studerar själva måleriet, upptäcker man hur skickligt målningen är utförd. Det är ett koloristiskt finstämt porträtt i bruna, gröna och ockrafärgade nyanser i klädseln och bakgrunden som harmonierar med ansiktets livliga karnation. Den varma återgivningen av huden står i stark kontrast till den kritvita rosetten, som är gestaltad i breda och energiska penseldrag, vilka väcker associationer till barockens målare, exempelvis Frans Hals.

Eva Bonnier målade sitt självporträtt i ateljén i Paris efter studier både vid Kungliga akademien för de fria konsterna i Stockholm och på den privata målarskolan Académie Colarossi i den franska huvudstaden. Hon var en av över 120 kvinnliga nordiska konstnärer som reste till den franska metropolen under det sena 1800-talet för att vidareutbilda sig, men också för att under en period leva ett mera självbestämt liv. I sin samtid innehade Bonnier en ambivalent position, som blir synnerligen påtaglig när man betraktar hennes självporträtt på plats på Nedre Manilla. Hon var både konstnär och mecenat i en tid där kvinnorna inte förväntades att ta plats i det offentliga livet.

Det följande kapitlets syfte är att analysera Eva Bonniers historiografi genom en närläsning av olika centrala texter om konstnären, från ett minnesord författat av en konstnärskollega strax efter

hennes död, utställningsrecensioner av modernistiska kritiker samt feministisk forskning publicerad vid millennieskiftet fram till en samtida biografi. Jag bedrev först en *kartläggande historiografi* där jag studerade vad som har skrivits om konstnären inom ett brett konsthistoriskt fält som inte enbart inkluderar renodlat vetenskapligt litteratur utan också bidrag av essäistisk och journalistisk karaktär. När jag studerade dessa olikartade texter skrivna över ett tidsspänn av mer än hundra år slogs jag av att vissa negativa troper och tankefigurer med vilka Bonniers konstnärskap karakteriserades återkom gång på gång, trots författarnas olika utgångspunkter och de vitt skilda textgenrerna. Det visade sig att Eva Bonniers dramatiska livsöde överskuggar hennes verk. För att kunna förstå denna oväntade kontinuitet som kännetecknar *berättelsen* eller *narrativet* om Eva Bonnier använder jag mig av *historiografien som kritiskt redskap*, dvs. att jag inte bara rekonstruerar berättelsen utan också dekonstruerar den genom att analysera dess specifika ideologiska grunder. Genom att kombinera en källkritisk historiografisk analys med ett *feministiskt perspektiv* ämnar jag förstå varför tidigare skribenter frånskrev snarare än tillskrev Eva Bonnier en konstnärsidentitet och en egen agens, även om hon på ett så effektivt sätt visualiserade det egna jaget i sitt självporträtt från 1886. Jag vill argumentera för att det jag kallar *legenden* om Eva Bonniers ”missbrukade kvinnokraft” löper som en röd tråd genom receptionen av hennes liv och verk, mer eller mindre opåverkad av det senaste århundradets olika -ismer, från modernismen till feminismen, för att så småningom försiktigt börja ifrågasättas på senare år.

Ett konstnärsliv i moll

För att kunna förstå ursprunget till den osannolika kontinuiteten i Eva Bonniers historiografi måste vi resa tillbaka i tid, inte till början av hennes liv som man må tro, utan till dess slut år 1909. Den 14 januari dog Eva Bonnier under tragiska omständigheter under en vistelse i Köpenhamn. Hon föll från balkongen på sitt hotellrum, och det har aldrig blivit slutgiltigt utrett om det var en olycka eller om hon själv valde att sluta sitt liv. Margareta Gynning har utifrån brodern Karl Otto Bonniers korrespondens antagit att hon vid tiden för olyckan genomgick en intensiv depressiv episod orsakad av en svår influensa och hög feber, vilket ledde till ett oplanerat självmord.² Eva Bonniers livslånga vän, målaren Hanna Hirsch Pauli (1864–1940) noterade i ett tidigare opublicerat brev till den gemensamma kollegan Venny Soldan Brofeldt:

Du vet väl att Eva Bonnier är död, helt hastigt i Köpenhamn. En tillfällig sinnesförvissning efter influensa – ett hopp genom fönstret – några inre skador, enervationen, allt tillsammans vållande döden – oväntad och ovälkommen! Hon, som nu verkligen börjat glädjas åt lifvet. Triste!³

Några veckor senare publicerade Hirsch Pauli ett minnesord i *Dagny*, en tidning för den svenska kvinnorörelsen. I den tidens patetiska ordalag ger hon en personlig inblick i Bonniers personlighet, som ”laddad med lidelse och intelligens” präglades av ”det djupa och tragiska mollackord som [...] vibrerade under alla hennes själs växlande tongångar”.⁴ I Hirsch Paulis berättelse framstår Bonniers öde som förutbestämt, hennes liv verkar från allra första

början följa en given bana fram till det tragiska slutet. Hirsch Paulis deterministiska sätt att förstå vännens liv ”som ett slutet helt”⁵ kom att bli närmast stilbildande för senare skildringar av Bonniers biografi och har i hög grad präglat förståelsen av hennes konstnärskap. Enligt Hirsch Pauli ”lade hon självmant bort penslarna, trött att strida med ett material, som enerverade henne, och väl kännande att det, hon önskade åstadkomma, öfversteg hennes krafter, såväl andliga som fysiska.”⁶ Bonniers beslut vid 1890-talets början att sluta måla och ägna sig åt konsthantverk och framför allt mecenatskap härleds från en inneboende svaghet och motiveras följaktligen med bristfälliga personliga egenskaper. Utifrån ett feministiskt perspektiv skulle man gärna vilja säga emot Hirsch Pauli och genast ställa frågan huruvida ogynnsamma yttre omständigheter, såsom en misogyn konstscen vid sekelskiftet 1900 och den strukturella diskrimineringen av kvinnliga konstnärer satte stop på Bonniers karriär som konstnär. Man kan även undra huruvida konstnärens klasstillhörighet spelade roll. Slutade hon att måla eftersom hon var ekonomiskt oberoende och inte behövde försörja sig på konsten? Hirsch Pauli berömmar i sina minnesord istället Bonniers uppoffring som hon kontrasterar mot ”all den ’missbrukade kvinnokraft’ som nutilldags orenar konstens altare.”⁷

Hirsch Pauli karakteriserar Bonniers konstnärskap i följande ordalag:

I Eva Bonniers konst, lika litet som i hennes väsen, fanns något spår af koketteri eller begär att behaga, dock kan det otympliga och kantiga i behandlingen till någon del hafva berott på

bristande herravärld öfver tekniken. Men för att blifva en stor konstnär fordras mer än starka känslor. Det fordras också – inom det själiskas område – ett visst kyligt afståndstagande från sig själf – hvilken förmåga är mannen förbehållen.⁸

Det påstås att Bonniers sjäsliv öfverfördes direkt till hennes skapande utan minsta form av distansering eller förmåga till abstraktion. Hirsch Pauli sätter likhetstecken mellan person och verk och den strikt biografiska läsningen är helt central i all kommande historieskrivning om Bonnier. Minnesordet är starkt påverkat av Ellen Keys (1849–1926) särartsfeminism och i synnerhet hennes essä *Missbrukad kvinnokraft* från 1896 i vilken hon hävdar att inte alla områden i vilka kvinnor var verksamma passade deras natur och ”moderlighet”, däribland konsten. I stället argumenterade Key för att kvinnorna borde arbeta inom yrken som stämde överens med deras natur, såsom undervisning, utbildning, barnomsorg, vård och fredsarbete.⁹

Ellen Key var en centralgestalt både i Eva Bonniers och Hanna Hirsch Paulis liv. I sin ungdom hade de två konstnärerna tillsammans med några andra flickor ur högborgerliga judiska Stockholmsfamiljer mottagit privatundervisning av Key. Hirsch Pauli och Key fortsatte att ha en nära relation och deras samvaro intensifierades omkring sekelskiftet i och med grundandet av sällskapet *Juntan*, där Stockholms kulturelit umgicks i privata former. I det stora grupporträttet *Vänner* har Hirsch Pauli förevigat denna illustra vänkrets som gärna samlades i hennes hem i Laurinska huset på Bellmansgatan (Bild 2).¹⁰ Key, som läser ur en skrift i fotogenlampans sken, är målningens naturliga mittpunkt, medan den andra



Bild 2. Hanna Hirsch-Pauli, *Vänner*, 1900–1910, 204 × 260 cm, Nationalmuseum. Foto: © Nationalmuseum. CC BY-NC-ND

huvudpersonen är Hirsch Pauli. Konstnären sitter i förgrunden på golvet med en skissbok och en penna i handen. Kompositionellt förhåller sig Hirsch Pauli som underordnad Key och som den lärjunge hon var i sin ungdom. Samtidigt är hon den enda person i målningen som inte förhåller sig rent passivt till Key, som inte bara sitter och lyssnar andäktigt. De övriga kvinnorna är samtidigt sysselsatta med annat och utför typiskt kvinnliga sysslor, såsom den handarbetande Nanna Bendixson eller konstnärens syster Betty Hirsch som undfägnar gästerna. Liksom Key är Hirsch Pauli framställd som en skapande person, och med utgångspunkt i minnesordet kan man få intrycket att hon iscensätter sig som ett ”undantag” bland övriga kvinnor eller, som Key uttryckte det, en av ”de fåtal kvinnor, som äga geni”.¹¹

I sin samtid har Hirsch Pauli ofta beskrivits som ett enastående undantag bland målande kvinnor. Den inflytelserika kulturkritikern Carl G. Laurin påstod i sin studie över nordisk sekelskifteskunst från 1926 att hon ”får räknas som den betydelsefullaste kvinnan här i Sverige på konstens område, kanske det enda, där det är en hyllning att om en kvinna använda ordet manlig.”¹² Sådant dubbeltydigt könsstereotyp beröm, som tillskriver framgångsrika kvinnor manliga egenskaper, återkommer regelbundet i tidens konstkritik.¹³ Även om Hirsch Pauli i flera av sina verk utmanade de rådande könsnormerna, visar hennes minnesord att hon till viss del själv hade internaliserat den könsideologi som genomsyrade det dåtida kulturella klimatet. Fast hon inte talar uttryckligen om sig själv i nekrologien är ändå det underförstått att hon ser sig som ett undantag från regeln. Hirsch Pauli definierar följaktligen den egna konstnärsrollen genom att distansera sig från Bonnier och andra kvinnliga kollegor snarare än genom att identifiera sig med dem.

Penseln som suckar

År 1961 visades en retrospektiv utställning med Eva Bonniers verk på Bonniers Nedre Manilla och i samband med den publicerades en liten katalog till vilken konsthistorikern Sixten Strömbom bidrog med den enda essän.¹⁴ Inte minst genom sina två standardverk om Konstnärsförbundets historia och sin nära relation till många av förbundets protagonister var Strömbom den tongivande uttolkaren av sekelskiftets konstliv.¹⁵ I sin essä tillskriver han varje steg Bonnier tog i sin konstnärskarriär påverkan

från skulptören Per Hasselberg, med vilken hon hade en tragisk romantisk förbindelse. Hennes mest produktiva period som målare under 1880-talets andra hälft tolkas som ett direkt resultat av relationen till Hasselberg, precis som hennes beslut att också arbeta med skulptur och konsthantverk:

Att förbindelsen med Hasselberg haft verkligt positiv betydelse för Evas konstnärliga utveckling och produktionsförmåga under 1885–1889, vill man gärna finna bekräftelse på i de utmärkta arbeten hon då genomförde. [...] Hasselbergs närhet gav henne impulser i plastisk riktning. [...] Det ligger dessutom nära till hands att anta att Hasselberg uppmuntrat hennes intresse för konsthantverk, vilket senare skulle framträda i en följd av smakfulla objets d'art.¹⁶

Bonnier förnekas egen handlingskraft i sin utveckling som konstnär, som i stället tillskrevs inflytandet från en manlig kollega. I september 1961 publicerade konstkritikern och curatorn Ulf Linde en recension av utställningen på Nedre Manilla som uppvisar förbryllande likheter med Hanna Hirsch Paulis minnesord från 1909. Linde uttolkar Eva Bonniers måleristil på följande sätt:

Hon måste ha känt måleriet pressande ibland, själva målarakten måste ha varit fylld av reträtter. Ytligt sett gör detta hennes konst tunnare än de andras, men snart märker man en annorlunda intensitet. Det finns en smärta som är motsatsen till erövrarens lättsinne – att måla gör ont, 'ont för det som växer och det som stänger'.¹⁷

Uppfattningen att måleriet är en smärtsam kamp med både materialet och den egna naturen var redan förhärskande i Hirsch Paulis nekrolog och

återkommer drygt femtio år senare i Lindes recension. Han påstår vidare att Bonnier måste ha avundats sina manliga kollegors färdigheter, exempelvis Richard Berghs och Carl Larssons, och i synnerhet deras ”förmåga att med snabba stråk av färg, med en överdådig och lättsinnig precision ge illusion av det som gjorde det synliga livet skönt att leva.” De virtuosa målarnas ”snabba rutin” kan ha fått mindre självsäkra konstnärer som Bonnier att inse ”klumpigheten i de egna händerna”.¹⁸ Linde spekulerar vidare över orsaken för Bonniers begränsande konstnärliga produktion: ”Hon målade helt enkelt aldrig så mycket att hon hann bli rutinerad och virtuos. Kanske var hon hämnad av sin beundran, eller av att hon var kvinna mitt i det maskulina överdådet – fri blev hon aldrig.”¹⁹ I Lindes recension ställs Bonniers påstått mödosamma och tunga måleristil mot hennes manliga kollegors lätta och virtuosa teknik. Att Linde just väljer att jämföra Bonnier med hennes vän Bergh är anmärkningsvärt med tanke på att han redan i sin samtid var allmänt känd för att arbeta mycket långsamt och ständigt omarbete sina motiv. Att hans konstnärliga verksamhet inte heller var fri från mödosamt arbete framgår inte minst i Bonniers korrespondens från perioden då Bergh utförde hennes porträtt (Bild 3).²⁰ I Lindes recension liknas penseldrag vid omedelbara känslouttryck, bland annat när han jämför hennes linjer med ”suckar”.²¹ Stilistiska skillnader tillskrevs olikartade konstnärliga temperament som i sin tur är starkt könskodade.

Dessa binära tankefigurer, vilka kontrasterar den kämpande och lidande kvinnliga konstnären med den geniale och virtuose manlige konstnären, är



Bild 3. Richard Bergh, *Konstnären Eva Bonnier*, 1889, olja på duk, 123 × 120 cm, Nationalmuseum. Foto: © Nationalmuseum. CC BY-NC-ND

allestädes närvarande i konstkritiken från slutet av 1800-talet och långt in på 1900-talet.²² Sarah Burns har analyserat recensioner av de amerikanska målarna Cecilia Beaux och John Singer Sargent och kunnat identifiera tydliga könskodade mönster som lovordade hans verk som uttryck för en ansträngningslös geni, medan hennes verk tolkades som resultatet av flit och hårt arbete. Trots de slående likheterna i val av motiv och stilistiskt utförande tenderade samtida kritiker att kontrastera de två konstnärernas verk som uttryck antingen för

ett genuint feminint eller maskulint väsen, samtidigt som Sargent genomgående förklarades som den överlägsne.²³ Genom att studera modernistisk konstkritik i Sverige har Eva Hallin kommit fram till liknande resultat samt kunnat visa att kvinnor (och kvinnliga konstnärer) tillskrevs emotionell svaghet och negativa egenskaper såsom ombytlig-het eller en intellektuell oförmåga att åstadkomma ett sammanhängande verk.²⁴

Enligt konstkritikens könskodade ideologi ansågs kvinnan som en helt och hållet känslostyrd varelse och följaktligen beskrevs hennes konstnärliga produktion på samma sätt som känslostyrd och djupt personlig, till skillnad från den intellektuellt analytiska konsten skapad av män.²⁵ Enligt Anne Higonnet, som har analyserat 1800-talets konstkritik ur ett feministiskt perspektiv, beskrevs ”maskulin konst” i termer av intellekt och distansering, medan den subjektiva upplevelsen av ett motiv ansågs som ”feminin”.²⁶ Den manlige konstnären åstadkom ett kritiskt distanstagande i förhållande till sitt verk, men kvinnans konst var en förlängning av henne själv.²⁷ Med andra ord finns det ingen gräns mellan kvinna och verk, personen och hennes skapande smälter samman i ett, vilket blir övertydlig i historieskrivningen om Eva Bonnier från Hirsch Pauli fram till Linde och därmed från konstnärens egen samtid till långt in på 1900-talet.

Ett tydligt negativt mönster

Det vetenskapliga intresset för kvinnliga konstnärers villkor och verksamhet ökade markant i Sverige och internationellt i och med etableringen

av en feministisk konstvetenskap under 1970-talet och framåt.²⁸ Den första forskaren som studerade Eva Bonniers konstnärskap med utgångspunkt i ett feministiskt perspektiv var konstvetaren och bildpedagogen Margareta Gynning. Hon publicerade sin doktorsavhandling *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv* år 1999, samtidigt som hon gav ut Bonniers brev från studietiden i Paris.²⁹

Det kan komma som en överraskning att Gynning i egenskap av feminist i en receptions-historisk genomgång berömmar Ulf Linde som den skribent vilken ”bäst lyckats fånga essensen” i Bonniers måleri utan att samtidigt problematisera den påtagliga könsideologin i hans analyser.³⁰ I stället hävdar hon att Linde i sin jämförelse mellan Bonniers verk och manliga kollegors gav ”en träffande analys av tidens olika konstnärstemperament”.³¹ Medan Gynning genomför en källkritisk analys av Hirsch Paulis minnesord, finns i hennes avhandling ingen feministisk problematisering av Lindes konstkritik. Långt senare, i avhandlingens slutsats, där forskningsresultaten summeras, gör hon snarare Lindes psykologiserande tolkning av Bonniers estetiska uttryck till sin egen: ”Över hennes måleriteknik vilar något mödosamt och där finns intet av virtuositet, som om hon ständigt fick brottas med materialet.”³²

Man kan således urskilja en oavbruten argumentationslinje från Hirsch Paulis nekrolog, över Strömboms katalogtext och Lindes recension fram till Gynnings doktorsavhandling. Det är inte minst anmärkningsvärt med tanke på det långa tidsspannet och de fundamentala skillnaderna mellan de

olika genrerna i vilka dessa texter är skrivna när det gäller grad av subjektivitet respektive objektivitet, retorik, vetenskapligt anspråk och förväntad mottagare. Hirsch Paulis minnesord är i allra högsta grad en subjektiv berättelse av en person som stod Bonnier nära och måste därmed även betraktas som en primärkälla. Det är däremot svårare att dra en tydlig gräns mellan konstkritik och konsthistorisk forskning. Medan en konstkritiker värderar konst och arbetar med retoriska grepp som ska övertyga läsaren om hans åsikter, är konsthistoriska texter till synes mer neutrala och förväntas bibehålla en större distans till föremålet för undersökningen. Vid närmare granskning blir de här gränserna allt suddigare, eftersom knappast någon konsthistorisk text lämnar läsaren helt opåverkad av implicita värderingar.³³ Samtidigt förväntas av en doktorsavhandling att den bygger på en objektivt begriplig argumentationsstruktur och följa strikta formella krav, medan konstkritik tilläts mycket större frihet vad gäller både retorik och subjektivitet. Enligt Andrea Kollnitz är konstkritiken "ett språkligt maktinstrument", vilket "genom retoriskt argumenterade tolkningar och normativa värderingar [kan] anses bidra till att befästa bilder av och föreställningar om olika former av identitet."³⁴ Konstkritik är följaktligen avgörande för att skapa och förstärka normativa föreställningar om *konstnären* respektive den *kvinnliga konstnären*. Därför framstår det som problematiskt att Gynning övertar konstkritikens retorik och värderingar, i synnerhet när hon samtidigt anlägger ett feministiskt perspektiv vars syfte bland annat är att blottlägga och kritiskt analysera just samma retorik och värderingar.

Mot bakgrund av Bonniers korrespondens med sin familj, i vilken hon upprepade gånger uttryckte självtvivel och ifrågasatte sin konstnärliga förmåga, postulerar Gynning i sin doktorsavhandling vidare att hennes produktion kännetecknades inte bara av ”ett ambivalent förhållande till det egna konstnärskapet” utan av ”ett tydligt negativt mönster” och hon konstaterar: ”I Eva Bonniers verk finns ett förnekande av det egna konstnärskapet som till slut leder till att hon upphör att måla.”³⁵ Gynning adapterar samma deterministiska perspektiv som Hirsch Pauli när hon i princip påstår att det även i konstnärens tidiga verk går att avläsa att hon senare kom att sluta måla. Man kan därför fråga sig om det finns ett tydligt negativt mönster i Eva Bonniers konstnärliga produktion eller om det snarare kännetecknar historiografin om densamma?

Konsthistorikern och curatorn Görel Cavalli-Björkman var den första som kritiserade denna negativistiska läsning i sin biografi över Eva Bonnier, vilken publicerades år 2013 samtidigt som hon kurerade en monografisk utställning om konstnären på Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm.³⁶ Cavalli-Björkman konstaterar att ”de sorgliga elementen i hennes liv” har företrädesvis lyfts fram i biografiska texter om konstnären, samtidigt som ”hennes konstnärliga betydelse har [...] bagatelliseras.”³⁷ Cavalli-Björkman menar att det framgår av Bonniers korrespondens med familjen att hon inte saknade självförtroende: ”Här framstår hon snarare som feminist, åtminstone i sina värderingar av de manliga akademikamraterna.”³⁸ Vid läsningen av breven kommer Gynning och Cavalli-Björkman bitvis till diametralt olika slutsatser. Jag skulle

snarare hävda att ambivalensen mellan självförnekelse och självhävdelse – som går att utläsa ur Bonniers brev precis som ur de två forskarnas olikartade tolkningar – är symptomatiskt för unga borgerliga kvinnors brevskrivning under 1800-talet, vilken ofta pendlade mellan just dessa två poler. Som Susan Foley har påpekat framstår kvinnornas brevskrivning under 1800-talet som en akt av självskapande och självhävdelse samtidigt som jaget självutplånades och till viss del förnekades i enlighet med dåtidens kvinnoideal som förväntade av dem att vara blygsamma och återhållsamma.³⁹

Självförnekelse eller självhävdelse

Inte bara i sina respektive tolkningar av breven utan även i sina analyser av konstverken kommer Gynning och Cavalli-Björkman fram till olika läsningar, i synnerhet när det gäller självporträttet från 1886, vilket har presenterats inledningsvis. I sin avhandling menar Gynning att Bonnier har ”valt bort möjligheten att gestalta sig i konstnärsrollen” och i stället intagit ”patriarkatets distanserade och värderande perspektiv”. Hon bygger sin analys på litteraturvetaren Pil Dahlerups könspositionsbegrepp och hävdar att Bonnier målar sitt självporträtt utifrån ”den kritiska dotterpositionen” som ”tar sig här uttryck i nedvärdering och brist på självkärlek”.⁴⁰ Man får intrycket att berättelsen om Bonniers dramatiska livsöde har haft en stark påverkan på den negativa tolkningen av målningen, trots att självporträttet tillkom långt tidigare under hennes mest produktiva period som konstnär. Gynning menar dock att det finns ett genomgående mönster

i Bonniers produktion som handlar om att denna ”osynliggör [...] det egna konstnärskapet.”⁴¹ Den granskande blicken i spegeln, vilken följer en bildtradition som går tillbaka ända till renässansen och som alltid även inkluderar en dialog med betraktaren och omgivningen, omtolkas här i stället till en visuell negation av det egna jaget. Eva Bonniers ögon förvandlas till patriarkatets ögon.

Cavalli-Björkman var först ut med att kritisera Gynnings resonemang och hon hänvisade just till självporträttets bildkonventioner där det är lika vanligt med självporträtt där konstnärer skildrar sig i yrkesrollen och sådana där den granskade blicken står i centrum. När Cavalli-Björkman betraktar Bonniers självporträtt upplever hon sig stå inför ”en intelligent och skärpt person med stor integritet.”⁴² Jag ansluter mig till Cavalli-Björkman när hon skriver att man måste vara försiktig med vad man läser in i ett porträtt. Att Bonnier väljer att inte skildra sig själv i yrkesrollen med konstnärsattribut såsom penslar, palett eller staffli är inte ett tillräckligt argument för att läsa hennes självporträtt som ett bevis för hennes påstådda självförnekelse. Det finns en lång konsthistorisk tradition av självporträtt där konstnärer, både manliga och kvinnliga, framställer sig som eleganta och modemedvetna och med en borgerlig habitus. Faktum är att Bonnier själv anmärkte i ett brev att hon inte ville bli framställd av vännen Richard Bergh i konstnärsrollen sittande framför staffliet och iklädd ”ett blommigt målarförkläde.” Hon skriver bestämt till sin familj: ”Jag tycker det är fånigt att sätta på mig något som jag troligen aldrig skulle välja, om han inte tvang mig. Föröfrigt att ta mig ’som målarinna’, tycker

jag är både vanligt och uttjatat, samt okaraktäristiskt.”⁴³ När hon formulerar denna åsikt framstår hon som en viljestark person som vet precis vilken bild av sig själv hon vill förmedla. Bonnier önskar uppenbarligen inte att bli reducerad till en typ eller en representant för en viss yrkesroll. Både när det gällde hennes självporträtt och kollegans vänskapsbild verkar ambitionen i stället ha varit att fånga ett individuellt uttryck. Det är föga överraskande att Bonnier fick sin vilja igenom. I Berghs målning är hon ikläd en elegant svart klänning, som hon själv har valt. Bonnier skildras – eller låter sig skildras – som en elegant borgerlig kvinna vars manierade kroppshållning och hemlighetsfulla utstrålning för tankarna till Édouard Manets porträtt av Berthe Morisot, i synnerhet målningen *Le Repos* från omkring 1871.⁴⁴

På ett övergripande plan framstår det som paradoxalt att en konstnär skulle förneka sin professionella identitet i ett självporträtt som hen själv har målat. Hur kan man osynliggöra den egna konstnärsrollen i ett självporträtt i vilket den egna yrkesidentiteten materialiseras oavsett om man bär ett ”blommigt målarförkläde” eller en elegant hatt med plymer och sidenrosetter? Bildens materialitet är ett resultat av ett konstnärligt arbete precis som penselns spår på duken oavsett om den avbildade håller i en pensel eller ej. Den iakttagande och granskande blicken är kanske konstnärens allra främsta attribut, ett tecken på hens skarpa intellekt, och utgångspunkten i allt hens skapande. Laura R. Pietro definierar blickens särskilda betydelse för kvinnliga konstnärers erövrande av konstnärsrollen på följande sätt: ”Women artists could use this

convention in their self-portraits to suggest their own keen powers of observation and analysis, their artistic skill – in effect, their professionalism.”⁴⁵ Är inte självbetraktandet och den därur följande målarakten en process av självhävdelse även när (eller särskilt då) den åtföljs av tvivel och självkritik?

Att Bonnier överhuvudtaget låter betraktaren läsa i sitt ansikte betvivlades av konsthistorikern och kritikern Ragnar Josephson i samband med en minnesutställning år 1926:

Eva Bonniers porträtthuvud av sig själv visar i fint stämnda parisiska färger av grågrönt och brunt en 80-talsdam med reserverad hållning och av tydlig intellektuell prägel. Det är något strängt och klart över detta finskurna ansikte med den fixerande blicken och de låsta läpparna. Det är ett självporträtt av en människa, som icke önskar yppa mycket om sig själv.⁴⁶

Är det i själva verket så att Bonnier granskar oss snarare än sig själv? Betraktaren är alltid inskriven i självporträttet. I slutändan måste vi därför ställa oss frågan om självporträttet är en spegel i vilken vi kan utläsa hur den avbildade kände i just det ögonblick där hen målade sin egen bild eller om vi då faller offer för en illusion. Självporträtt är alltid en självscensättning som innehåller en viss grad av fiktion. Kan det till och med vara så att vår tolkning berättar minst lika mycket om oss själva och vår egen tid som om konstnären och hens samtid?

Legenden om Eva Bonnier

I sin numera klassiska bok *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* från 1934 undersöker

Ernst Kris och Otto Kurz återkommande teman eller troper i konstnärens biografi som de kallar ”legenden om konstnären.” I inledningen till sin undersökning ställer författarna två analysmetoder mot varandra:

The 'riddle of the artist,' the mystery surrounding him, and the magic emanating from him, can be viewed from two perspectives. One can investigate the nature of the man capable of creating works of art of the kind we admire – that is the psychological approach. Or one can ask how such a man, whose works are readily accorded a particular value, is himself evaluated by his contemporaries – the sociological approach.⁴⁷

Man skulle kunna tillägga att det visst kan finnas mer än de två nämnda perspektiven och man skulle även kunna fråga varför konstnären är en man. Men med den här bokens historiografiska perspektiv i åtanke skulle man framför allt vilja tillägga att man även kan undersöka hur analysen av konstnären och hans verk förändras över ett längre tidsspänn, vilka bedömningsmönster som blir förhärskande och *hur* detta sker – det är det historiografiska perspektivet. Det historiografiska perspektivet är i hög grad självreflekterande i den bemärkelsen att ämnet, i det här fallet konstvetenskap, reflekterar över sina egna mekanismer. Forskaren träder fram som aktör, som den som har makt att skapa legender, men som också kan dekonstruera dem.

När vi återvänder till legenden om Eva Bonnier kan vi konstatera att vi har att göra med en legend om en ”missbrukad kvinnokraft” som uppvisar en förbryllande kontinuitet alltsedan konstnärens död, en legend som verkar vara närmast *immun* mot de

förändringar som konstvetenskapen har genomgått under mer än hundra år, och där feminismen är bara en bland många intellektuella rörelser som har förändrat ämnet i grunden. I Eva Bonniers fall handlar legenden inte om hjälteförklaringen av den generiskt manlige konstnären som Kris och Kurz karakteriserade på 1930-talet, utan snarare om en kontinuerlig förminskning av ett kvinnligt konstnärskap som präglas av förnekelse. Frågan är dock vem som förnekar: konstnären eller hennes uttolkare?

Analysen av historieskrivningen om Bonnier med utgångspunkt i hennes självporträtt har visat att det finns ett negativistiskt mönster i de centrala texterna om konstnären från Hirsch Paulis minnesord fram till Gynnings doktorsavhandling.⁴⁸ Samtliga är präglade av ett psykologiserande och biografiskt förhållningssätt gentemot hennes konst. Cavalli-Björkman är den första som i sin biografi försiktigt bryter med tidigare skribenters retorik om måleriet som ett uttryck för psykiskt smärta och som försöker sätta en mer positiv berättelse om konstnärens agens emot narrativet om Bonnier som en fånge av patriarkatet.

När man sätter historiografen om Bonnier i ett större internationellt perspektiv och drar paralleller till andra kvinnliga konstnärer med dramatiska livsöden, såsom den danska konstnären Marie Krøyer, den franska skulptören Camille Claudel eller den italienska barockmålaren Artemisia Gentileschi visar det sig att det finns en återkommande tendens att konstnärens liv överskyggar verket och dess universella och estetiska kvalitéer.⁴⁹ Flera internationellt ledande konsthistoriker

och pionjärer inom feministisk forskning, såsom Griselda Pollock och Renate Berger, har ifrågasatt att verk av kvinnliga konstnärer tolkas utifrån en smal auto/biografisk lins, till skillnad från de universella principer som man förutsätter att manliga konstnärers skapande ger uttryck för.⁵⁰ På samma sätt har Marsha Meskimmon ställt sig kritiskt till psyko-biografiska läsningar av självporträtt som syftar till att uttolka konstnärens själsliv och som ofrånkomligen reducerar konstverken till detaljer av hennes biografi:

It is to treat these artworks as though they do not operate in wider contexts of signification such as [...] politics, modernism, academic art practices and gendered discourses. It is, in other words, to ignore their public role as art.⁵¹

Mot denna bakgrund kan legenden om Eva Bonnier betraktas som representativ för historiografin om kvinnliga konstnärer vilken präglas av ett ensidigt biografiskt fokus och en reflex att vilja få deras verk att överensstämma med berättelsen om deras (själs-)liv. Som analysen av historieskrivningen om Bonnier tydligt har visat har det psyko-biografiska perspektivet även den problematiska tendensen att ensidigt fokusera på de hinder och diskrimineringar kvinnliga konstnärer onekligen utsattes för, utan att samtidigt i tillräcklig utsträckning framhäva deras professionella framgångar för att komma fram till en någorlunda balanserad berättelse. Så tidigt som 1992 konstaterade Carola Muysers att den ”marginaliserade kvinnliga konstnären” riskerar att bli en lika kraftfull trop som ”det manliga konstnärliga

geniet.”⁵² Vid millennieskiftet kom Frances Borzello fram till en liknande analys:

One of the problems of the ground-breaking research that has revealed the inconveniences faced by women, [...] is that it has dictated our approach to women artists. These days it is heresy to discuss women artists without referring to the fact that they were excluded from life classes, had to give up work on marriage, were judged differently from men. This way of seeing women has become an orthodoxy which sits like spectacles over our eyes as we look back into the past. Ironically the research into the conditions women faced has turned them into victims instead of survivors they so clearly were.⁵³

I motsats till de föregående forskarna kritiserar Gynning i sina nyligen utkomna yrkesmemoarer ”dagens unga konservativa forskare” hos vilka hon menar ha identifierat en tydlig ”önskan att idealisera deras [de kvinnliga konstnärernas] roll.” Hon menar vidare att kvinnliga konstnärer numera beskrivs ”som hjältinnor – enligt nutidens ’girl boss’-ideal och [...] som starka, självständiga och smarta.”⁵⁴

Legenderna mejslar gärna fram enformiga karaktärer, men jag vill hävda att Eva Bonnier, som så många andra kvinnor i historien vars alster fånglar oss än idag, var en mångbottnad personlighet. Hur skriver vi en mångbottnad konsthistoria som tillåter oss forskare att tvivla på oss själva som en kontinuerlig uppmaning att ompröva våra teser? Det historiografiska perspektivet kan fungera som ett botemedel mot legender, såväl sådana som är hjälteförklarande som sådana om skapar offerroller. En medvetenhet om *hur* konsthistoria har skrivits

och skrivs kan hjälpa oss att etablera alternativa sätt att skriva feministisk konsthistoria. Det här kapitlets ambition har varit att dekonstruera legenden om Eva Bonnier med hjälp av historiografins verktygslåda, men framöver måste det skrivas fram nya läsningar av hennes verk.

Noter

1. Nina Öhman, *Bonniers Porträttsamling Nedre Manilla*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1994.
2. Margareta Gynning, *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1999, s. 18, fotnot 20.
3. Hanna Hirsch Pauli, brev till Venny Soldan-Brofelt, Januari 1909, Finska riksarkivet.
4. Hanna Hirsch Pauli, ”Några minnesord”, *Dagny. Tidning för svenska kvinnorörelsen*, nr 5, 1909, s. 49.
5. Hirsch Pauli, s. 50.
6. Hirsch Pauli, s. 51.
7. Hirsch Pauli, s. 51.
8. Hirsch Pauli, s. 51.
9. Ellen Key, *Missbrukad kvinnokraft och kvinno-psykologi*, Stockholm, Bonnier, 1896.
10. Katarina Wadstein MacLeod, ”Disrupted perspective: Interpreting Friends by Hanna Hirsch-Pauli”, *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, vol 80, nr 3, 2011, s. 153–167.
11. Key, s. 75.
12. Carl Laurin, *Nordisk konst. Sveriges och Finlands konst från 1880 till 1926*, Stockholm, Norstedt, 1926, s. 155.

13. Jämför exempelvis konstkritiken om Agnes Cleve i: Andrea Kollnitz, ”Mellan ’manlig’ kraft och ’kvinnlig’ känsla. Agnes Cleve i konstkritiken 1911–1931”, *Agnes Cleve. Svensk modernist i världen*, red. Karolina Peterson, Annelie Tuveros et al., Halmstad, Mjellby konstmuseum, 2014, s. 146–170.
14. Sixten Strömbom, *Eva Bonnier 1857–1909. Minnesutställning*, Stockholm, Bonnierska Samlingen på Nedre Manilla, 1961.
15. Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia*, 2 vol, Stockholm, Bonnier, 1945 och 1965.
16. Strömbom, *Eva Bonnier*, s. 10–11.
17. Ulf Linde, ”Eva Bonniers verk”, *Dagens Nyheter*, 9 september 1961.
18. Linde.
19. Linde.
20. Margareta Gynning, *Pariserbref. Konstnären Eva Bonniers brev 1883–1889*, Stockholm, Klara förlag, 1999.
21. Linde.
22. Anne Higonnet, ”Imaging gender”, *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, red. Michael R. Orwicz, Manchester, Manchester University Press, 1994, s. 146–161; Kollnitz.
23. Sarah Burns, ”The Earnest, Untiring Worker and the Magician of the Brush: Gender Politics and Criticism of Cecilia Beaux and John Singer Sargent”, *Oxford Art Journal*, vol 15, nr 1, 1992, s. 36–53.
24. Eva Hallin, ”Det feminina konstnärsllynnet”, *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1, 1992, s. 29–41.
25. Burns, s. 47–49.
26. Higonnet, ”Imaging gender”, s. 148.

27. Anne Higonnet, "Writing the Gender of the Image: Art Criticism in Late Nineteenth-Century France", *Genders*, nr 6, 1989, s. 60–73.
28. Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster, "Forskning om kvinnliga konstnärer – en introducerande översikt", *Journal of Art History/ Konsthistorisk Tidskrift*, vol 60, nr 2, 1991, s. 63–70.
29. Gynning, *Det ambivalenta perspektivet*; Gynning, *Pariserbref*.
30. Gynning, *Det ambivalenta perspektivet*, s. 23.
31. Gynning, *Det ambivalenta perspektivet*, s. 34.
32. Gynning, *Det ambivalenta perspektivet*, s. 215.
33. James Elkins, "Art Criticism", *The Oxford Dictionary of Art*.
34. Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, Värnamo, Fälth & Hässler, 2008, s. 15 och 17.
35. Gynning, *Det ambivalenta perspektivet*, s. 85.
36. Görel Cavalli-Björkman, *Eva Bonnier. Ett konstnärsliv*, Stockholm, Bonnier, 2013; Görel Cavalli-Björkman och Karin Sidén, *Eva Bonnier. Konstnär och mecenat*, Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2013.
37. Cavalli-Björkman, s. 8.
38. Cavalli-Björkman, s. 133.
39. Susan Foley, "Becoming A Woman: Self-Fashioning and Emotion in a Nineteenth-Century Family Correspondence", *Women's History Review*, vol 24, nr 2, 2015, s. 215–233.
40. Gynning, *Det ambivalenta perspektivet*, s. 76–77. Se även Pil Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder*, Köpenhamn, Gyldendal, 1983.

41. Gynning, *Det ambivalenta perspektivet*, s. 78.
42. Cavalli-Björkman, s. 184.
43. Eva Bonnier, brev till familjen, 19 december 1888, cit. Gynning, *Pariserbref*, s. 283.
44. Édouard Manet, *Repose (Le Repos)*, ca. 1871, olja på duk, 150,2 × 114 cm. Gåva av Mrs. Edith Stuyvesant Vanderbilt Gerry, objektnummer 59.027, RISD Museum, Providence RI.
45. Laura R. Pietro, *At Home in the Studio. The Professionalization of Women Artists in America*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2001, s. 111–112.
46. Ragnar Josephson, ”Eva Bonniers minnesutställning”, *Bonniers veckotidning*, 23, 1926, s. 13 och 56.
47. Ernst Kris och Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven, Yale University Press, 1979 [1934], s. 1.
48. Gynning har upprepat avhandlingens läsningar även i sina nyligen publicerade yrkesmemoarer. Margareta Gynning, *Transformativa möten. Nationalmuseum i ett feministiskt perspektiv*, Stockholm, Nationalmuseum, 2021.
49. Camilla Klitgaard Laursen, Mette Bøgh Jensen och Signe Havsteen, red., *Marie Krøyer*, Skagen, Skagen Art Museums, 2023; Claudine Mitchell, ”Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin-de-Siècle Sculptress”, *Art History*, vol 12, nr 4, 1989, 419–447; Griselda Pollock, ”Feminist dilemmas with the art/life problem”, *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and other thinking People*, red. Mieke Bal, Chicago, University of Chicago Press, 2005, 169–212.
50. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*,

London, Routledge, 1999, 106; Renate Berger, "Aufstand gegen die sekundäre Welt': Die Biografik zwischen fact und fiction", *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, red. Sabine Fastert, Alexis Joachimides och Verena Krieger, Köln, Böhlau, 2011, 296.

51. Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraits in the Twentieth Century*, London, Scarlet, 1996, s. 80.

52. Carola Muysers, "Warum gab es berühmte Künstlerinnen? Erfolge bildender Künstlerinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts", *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, red. Dietmar Fuhrmann och Carola Muysers, Berlin, Berlinische Galerie, 1992, s. 21.

53. Frances Borzello, *A World of our Own. Women as Artists*, London, Thames and Hudson 2000, s. 9.

54. Gynning, *Transformativa möten*, 83.

Referenser

Bengtsson, Eva-Lena och Werkmäster, Barbro, "Forskning om kvinnliga konstnärer – en introducerande översikt", *Journal of Art History/Konsthistorisk Tidskrift*, vol 60, nr 2, 1991, s. 63–70.

Berger, Renate, "Aufstand gegen die sekundäre Welt': Die Biografik zwischen fact und fiction", *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, red. Sabine Fastert, Alexis Joachimides och Verena Krieger, Böhlau, Köln, 2011, s. 293–301.

Borzello, Frances, *A World of our Own. Women as Artists*, Thames and Hudson, London, 2000.

- Burns, Sarah, "The Earnest, Untiring Worker and the Magician of the Brush: Gender Politics and Criticism of Cecilia Beaux and John Singer Sargent", *Oxford Art Journal*, vol 15, nr 1, 1992, s. 36–53.
- Cavalli-Björkman, Görel, *Eva Bonnier. Ett konstnärsliv*, Bonnier, Stockholm, 2013.
- Cavalli-Björkman, Görel och Sidén, Karin, *Eva Bonnier. Konstnär och mecenat*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 2013.
- Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder*, Gyldendal, Köpenhamn, 1983.
- Elkins, James, "Art Criticism", *The Oxford Dictionary of Art*.
- Foley, Susan, "Becoming A Woman: Self-Fashioning and Emotion in a Nineteenth-Century Family Correspondence", *Women's History Review*, vol 24, nr 2, 2015, s. 215–233.
- Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1999.
- Gynning, Margareta, *Pariserbref. Konstnären Eva Bonniers brev 1883–1889*, Klara förlag, Stockholm, 1999.
- Gynning, Margareta, *Transformativa möten. Nationalmuseum i ett feministiskt perspektiv*, Nationalmuseum, Stockholm, 2021.
- Hallin, Eva, "Det feminina konstnärsllynnet", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 1, 1992, s. 29–41.
- Higonnet, Anne, "Writing the Gender of the Image: Art Criticism in Late Nineteenth-Century France", *Genders*, nr 6, 1989, s. 60–73.
- Higonnet, Anne, "Imaging gender", *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*,

- red. Michael R. Orwicz, Manchester, Manchester University Press, 1994, s. 146–161.
- Hirsch Pauli, Hanna, ”Några minnesord”, *Dagny. Tidning för svenska kvinnorörelsen*, nr 5, 1909, s. 49–52.
- Josephson, Ragnar, ”Eva Bonniers minnesutställning”, *Bonniers veckotidning*, nr. 23, 1926, s. 13, 56.
- Key, Ellen, *Missbrukad kvinnokraft och kvinnopsykologi*, Bonnier, Stockholm, 1896.
- Klitgaard Laursen, Camilla, Bøgh Jensen, Mette och Havsteen, Signe red., *Marie Krøyer*, Skagen Art Museums, Skagen, 2023.
- Kollnitz, Andrea, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, Fälth & Hässler, Värnamo, 2008.
- Kollnitz, Andrea, ”Mellan ’manlig’ kraft och ’kvinnlig’ känsla. Agnes Cleve i konstkritiken 1911–1931”, *Agnes Cleve. Svensk modernist i världen*, red. Karolina Peterson, Annelie Tuveros et al., Halmstad, Mjellby konstmuseum, 2014, s. 146–170.
- Kris, Ernst och Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven 1979 [1934].
- Laurin, Carl, *Nordisk konst. Sveriges och Finlands konst från 1880 till 1926*, Norstedt, Stockholm, 1926.
- Linde, Ulf, ”Eva Bonniers verk”, *Dagens Nyheter*, 9 september 1961.
- Meskimmon, Marsha, *The Art of Reflection: Women Artists’ Self-Portraits in the Twentieth Century*, Scarlet, London, 1996.
- Mitchell, Claudine, ”Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin-de-Siècle Sculptress”, *Art History*, vol 12, nr 4, 1989, 419–447.

- Carola Muysers, "Warum gab es berühmte Künstlerinnen? Erfolge bildender Künstlerinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts", *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, red. Dietmar Fuhrmann och Carola Muysers, Berlinische Galerie, Berlin, 1992, s. 21–34.
- Pietro, Laura R., *At Home in the Studio. The Professionalization of Women Artists in America*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- Pollock, Griselda, "Feminist dilemmas with the art/life problem", *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and other thinking People*, red. Mieke Bal, University of Chicago Press, Chicago, 2005, 169–212.
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, 1999.
- Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia*, 2 vol, Bonnier, Stockholm 1945 och 1965.
- Strömbom, Sixten, *Eva Bonnier 1857–1909. Minnesutställning*, Bonnierska Samlingen på Nedre Manilla, Stockholm, 1961.
- Wadstein MacLeod, Katarina, "Disrupted perspective: Interpreting Friends by Hanna Hirsch-Pauli", *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, vol 80, nr 3, 2011, s. 153–167.
- Öhman, Nina, *Bonniers Porträttsamling Nedre Manilla*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 1994.

En annan syn på verkligheten: Surrealism i svensk diskurs och konsthistorieskrivning 1930–1970

Andrea Kollnitz

Den 18 oktober 1932 presenteras i *Stockholms Tidningen – Stockholms Dagblad* en skämtteckning med titeln ”Den upp- och nedvända konsten”. Vi ser fem personer i avvikande, nästan akrobatiska kroppsställningar, med blicken riktad mot en tavla vars framsida inte syns. En hänger från taket med benen i ringar, en står på händerna, en ligger ner, en böjer sig framåt och tittar genom sina egna ben, en gör en omvänd brygga... Konstpubliken måste bokstavligen vända upp och ner, vrida in och ut på sig själv för att kunna ta in konstverket. Längst ner i bilden definieras verket som ”Den surrealistiska tavlan”. Det separerade ordelementet ”sur” markeras som något kommande från utanför, ett avvikande tillägg som förvirrar det välkända, det verklighetsnära, det ”realistiska”. I en annan karikatyr främmandegörs samma element för att markera en konstbetraktares ”sur”-a reaktion på denna oförståeliga konst.¹ Teckningen med den förvridna publiken ledsagas av en förklaring och dikt

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Kollnitz, Andrea, ”En annan syn på verkligheten: Surrealism i svensk diskurs och konsthistorieskrivning 1930–1970”, *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 237–276. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.g>. License: CC BY 4.0



Bild 1. Skämtteckning ur Stockholms Tidningen – Stockholms Dagblad, 18 oktober 1932.

författad av den skämtsamma signaturen P. Koral (pekoral). ”En konstvän har med indignation kommenterat att ett par av de surrealistiska tavlorna på Nationalmuseum hänger upp och ned. Härav framgår faran av att inte signera sina verk.” Den ironiska kommentaren följs av dikten som förlöjligar

surrealismens uppenbarligen meningslösa bildinnehåll: ”Guds öga i en liksidig triangel, det är surrealism. Maskformiga bihanget till en amöbas blindtarm sett genom guldbågade glasögon, det är surrealism.” I fokus är särskilt betraktarens omöjliga situation: ”Det gör detsamma om man står på händerna eller på fötterna och ser på den sortens realism. Men en tavla som föreställer (det är ju förfärligt att en surrealistisk tavla överhuvudtaget ska behöva f ö r e s t ä l l a) en bit av en Naken kvinna eller En pianostols ungdomssynd, så ska ta mig Farao också Hoppe [utställningsintendenten] veta hur han hänger den, så att en annan slipper hänga i romerska ringar med tårna.”²

Exemplet, tagen ur kritiken kring den första utställningen som introducerar surrealismen i Sverige – *Paris 1932. 10 nationer. 24 konstnärer*, visad först på Nationalmuseum i Stockholm och senare på Göteborgs Konstmuseum – speglar visserligen publikreaktioner som påminner om de upprörda känslor som väckts av tidigare avantgardistiska konstriktningar under modernismens genombrott i Sverige och internationellt, men det finns här vissa markörer som leder oss in i vad följande kapitel vill undersöka.³ Ännu mer uttalat än kubism och abstrakt konst stigmatiseras surrealismen i termer av utanförskap, kommunikationsbrist och det oacceptabelt verklighetsfrånvända som leder till nästintill fysiska men för betraktaren. Den synliggörs i kraftfulla, ofta spektakulära termer, samtidigt som den ofarliggörs genom nedläggande förlöjliganden. Problemet tycks ligga i att ”sur-realismen” inte lämnar eller abstraherar verkligheten och den föreställande konsten helt,

utan – ännu värre – håller sig kvar, men förvränger den på oförståeligt vis.

Utifrån iakttagelser som dessa fokuserar detta kapitel surrealismens och surrealismbegreppets betydelser och mottagande i svensk konstkritik och konsthistorieskrivning från 1930- till 1970-talet.⁴ En initial historiografisk observation som motiverat denna text är att surrealismen som både konstnärligt uttryck och begrepp spelar en i viss mån påtaglig, men samtidigt märkligt undanskymd roll inom svensk konsthistoriskrivning. En spänning mellan fascinerat intresse och marginalisering, mellan närvaro och frånvaro avseende surrealismen i Sverige, blir synlig till exempel i bristen på historiografisk uppmärksamhet riktad mot surrealistisk konst, gjord i Sverige, jämförd med den stora betydelse internationell surrealism har i Moderna Museets samlingar och utställningshistoria som innehar verk av internationella ikoner som Meret Oppenheim, Toyen och Salvador Dalí.⁵ Och medan den internationella surrealismen väcker engagemang hos både svenska konstnärer och författare under tidigt 1930-tal och dess ideal efterlevs och försvaras av enstaka aktörer långt in på 1900-talet, ifrågasätts samtidigt återkommande dess existensberättigande och relevans för samtiden. Det är i slutändan relativt få publikationer som tagit sig an surrealismen i den svenska konsten. En hypotes är att surrealismen har skavt mot dominerande uppfattningar om såväl samhälle som konst i Sverige, i och med ett växande socialdemokratiskt präglad kulturklimat där inslag av det ”o”- eller ”öververkliga” framstår som avvikande och oroväckande.⁶ Medan det givetvis är omöjligt att sammanfatta 1900-talets svenska

surrealism-reception och hitta fullödiga svar på frågorna om hur och varför surrealismen har positionerats ”vid sidan av” i en kort text, vill jag i följande kapitel öppna upp några möjliga svar. Jag kommer belysa valda exempel på hur surrealismen iscensätts som ”annorlunda”, där jag först fokuserar på mottagandet av surrealismen vid den första surrealistutställningen i Sverige (och i Norden) 1932 i relation till dess framställning i den just nu enda existerande översikten över surrealismen i Sverige från 1969. Därefter granskas signifikativa publikationer från efterkrigstiden och 1970-talet som debatterar surrealismens tidsenlighet och (brist på) aktualitet inom den pågående verkligheten. Innan dess vill jag förtydliga mina historiografiska utgångspunkter.

Surrealismens svenska historiografi

Förutom att surrealismen intar en rent omfattningsmässig mindre plats i översikter om svensk konsthistoria, har forskningen om surrealismen i Sverige länge varit påtagligt daterad eller fokuserad på enstaka fall.⁷ Standardverket utgjordes länge av den surrealistiska konstnären och konsthistorikern Ragnar von Holtens *Surrealismen i svensk konst*, skrivet så tidigt som 1969 (se nedan).⁸ Halmstadgruppen och dess sex medlemmar, som betraktas som de första mer renläriga representanterna för surrealismen i Sverige, har ägnats en del uppmärksamhet, men fram tills nyligen främst inom utställningskataloger och genom röster som står gruppen nära.⁹ Således utgör Erik Olsons dotter, konsthistorikern Viveca Bosson, den som dominerat berättelsen om gruppens historia genom ett

antal publikationer skrivna med starkt personligt engagemang som även utmynnat i upprättandet av gruppens eget museum Mjellby konstmuseum vid Halmstad. Först i skrivande stund, år 2024, har antologin *Halmstadgruppen: Den svenska surrealismens pionjärer* lyft fram nya perspektiv på gruppen, dess individuella konstnärskap och dess ambivalenta relation till surrealismen. Inte minst mina egna fallstudier om Stellan Mörners ledande roll i gruppen och gruppens reception ur regionala, nationella och internationella perspektiv har visat hur olika gruppmedlemmar skiftar i sitt engagemang och sin förståelse för surrealismen. Vidare diskuterar jag där hur gruppidentiteten stärktes av identifikationen med en och samma rörelse, surrealismen, under 1930-talet, och hur en gemensam önskan att gå den svenska publiken till mötes möjligen ledde till en mer publiksanpassad variant av surrealism jämfört med danska surrealisters mer provocativa uttryck.¹⁰

Utöver Halmstadgruppen har enskilda surrealisterna rönt viss uppmärksamhet hos ett fåtal skribenter, ofta baserat på personligt engagemang och någon typ av kollegial eller vänskapsrelation till konstnärerna i fråga. Relativt mycket litteratur har exempelvis ägnats Endre Nemes.¹¹ Bland dem som engagerat sig i surrealismens framlyftande intar Ragnar von Holten en särskilt genomgripande roll, inte minst genom introduktionen och synliggörandet av kvinnliga svenska och internationella konstnärer såsom Thea Ekström eller Toyen.¹² Ekström ägnas i detta nu också ny och grundlig uppmärksamhet genom ett första stort retrospektiv på de nyrenoverade Mjellby konstmuseum och den tillhörande

katalogen, en monografi av Linda Fagerström som bygger på Ekströms nyligen tillgängliggjorda personarkiv.¹³ Forskningen kring Imaginisterna som blev aktiva under 1940-talet – delvis i reaktion mot Halmstadgruppens version av surrealism med dess växande religiösa inslag – har främst kretsat kring C.O. Hultén, men Imaginisternas historiskrivning har nyligen kompletterats med studier av Kristoffer Noheden som fördjupat sig i Max Valter Svanbergs betydelse för de franska surrealisterna och i Imaginisternas avståndstaganden från Halmstadgruppens surrealism.¹⁴ Han har dessutom särskilt ägnat sig åt den länge ganska bortglömda Gudrun Åhlberg som uteslöts av Imaginisterna efter skilsmässan från Gösta Kriland.¹⁵ Även senare surrealistiska aktiviteter och aktörer inom fora som Kalejdoskop, Surrealister i Norden och Surrealistgruppen i Stockholm under 1970- och 80-talen har länge varit utforskade och först de senaste åren belysts exempelvis i Nohedens undersökning av Surrealistgruppen i Stockholm (grundad 1986).¹⁶ Surrealismen framstår vidare som relativt undanskymd i forskningen kring Moderna Museets utställningshistoria och estetiska prioriteringar, även om den just nu pågående satsningen på tematiska omhängningar ägnar surrealismen ny uppmärksamhet. Dessa nya initiativ hänger förmodligen ihop med det förnyade internationella och globala intresset för surrealismen som återuppväckts i form av många utställningar och nya publikationer i och med det första surrealistiska manifestets 100-års-jubileum 2024.

Som ett bidrag till denna surrealismens begränsade historiografi i Sverige granskar jag i följande

analys surrealismbegreppets diskursiva närvaro och laddning på ett främst verbalt plan i olika typer av svenska texter och under skeden som kan betraktas som särskilt paradigmatiska för surrealismens mottagande i Sverige. Jag skapar således en dialog mellan skilda textgenres såsom konstkritiska recensioner, konsthistoriska översiktsverk, kulturdebatt, skriven av konstnärer och författare, och utställningskataloger. Genom att närläsa dessa texter i sin varierande retorik, vilken i sin tur tjänar olika agendor, granskar jag 1930-talets första reaktioner på surrealismen, dess ifrågasättande under 1940-talet och dess mer övergripande presentation och synliggörande under 1960–1970-talet och vill därigenom också synliggöra hur historiografi skapas på många fler diskursiva plan än i de etablerade publikationerna.

Vad är surrealism? – *Paris 1932* och *Surrealismen i svensk konst, 1969*

Den internationella surrealismen (med vissa svenska representanter) blir först synlig för den svenska publiken i och med utställningen *Paris 1932*, medan surrealistisk konst skapad i Sverige börjar visas upp särskilt i och med Halmstadgruppens utställningar i Stockholm, Göteborg och Lund från 1932 framåt.¹⁷ Reaktionerna på dessa utställningar ger en första inblick i vilka potential rörelsen och begreppet anses öppna upp, samtidigt som de på olika sätt skaver mot Sveriges sociokulturella och kulturpolitiska status quo. Medan surrealismen marknadsförs som en ny och stärkande avantgardistisk rörelse med ursprung i många svenska konstnärers beundrade

andra hemstad Paris på 1930-talet, är kritikernas reaktioner på dess första internationella framträdande i Stockholm genom utställningen *Paris 1932: 10 nationer, 24 konstnärer* ambivalenta.¹⁸ De bekräftar visserligen den legitimerande statusen förknippad med "internationell konst från Paris", men ger samtidigt röst åt "förfrämligande" upplevelser.

De flesta recensioner innehåller insiktsfulla förklaringar av vad surrealismen innebär och ett fåtal kritiker omfamnar och hyllar surrealismen i termer av en heroisk romantiserande metaforisk kopplad till avantgardets retorik om "det nya", de "unga" krafterna, källor av nytt liv, som vattnar realismens och naturalismens uttorkade marker etcetera.¹⁹ Flertalet förhåller sig dock skeptiskt. Särskilt intressanta framstår pejorativa analogier till fundamentalistisk religion och den samtida svenska kristna väckelserörelsen, som vid den tiden motarbetades av politiska agendor för att sekularisera nationen. Surrealismen framställs som en sekt med karismatiska ledare och anhängare som ägnar sig åt avgudadyrkan, en kult som sprider sitt evangelium, med sitt andliga pilgrimscentrum ("heliga Mecka") i Paris, och som hotar föreställningar om kontroll och rationalitet. Så skriver exempelvis signaturen M-Ö-d. i *Arbetarbladet* med viss fascination i rösten att "denna utställning är av stort allmänt intresse då den återspeglar en företeelse – man är nästan frestad att kalla den väckelse och en konstens pingströrelse – som kan förmärkas vida omkring och vars läror med något av extasens makt gripit sina trogna anhängare världen runt."²⁰

Debatten kring surrealismen i *Paris 1932* aktualiserar vidare en fråga som återkommande ställts

även i svensk konsthistorieskrivning: Hur ska surrealismen *se ut*? Vad exakt identifierar ett konstverk som surrealistiskt, vilka empiriska visuella attribut bör ett surrealistiskt konstverk uppvisa? I flera långa och intrikata texter diskuterar kritikerna, ofta i indignerad ton, den svårlösta gåtan om hur bildkonstverk som bygger på ett förkastande av rationalitet ens ska kunna skapas och förstås, hur den vanlige betraktaren överhuvudtaget ska kunna läsa innehållet i sådana målningar och teckningar med konkreta titlar som samtidigt vägrar att representera den synliga verkligheten.²¹ Denna, betraktarens situation avbildas talande i ovan presenterade skämtteckning. Följaktligen misstänks den surrealistiska automatismen dölja en brist på teknisk och konstnärlig kontroll och skicklighet. Problemet adresseras till och med av en mer progressiv kritiker som Gustav Näsström: ”Kanske innebär den [surrealismen] en paradox, i det att den förutsätter det undermedvetnas spontana framböljande genom psykisk automatism hos konstnärer, som dessvärre torde låta sitt skapande regleras av ett synnerligen klart kontrollerande och kräset artistiskt medvetande. Den tanken slår mig, att för att bli ett surrealistiskt snille måste man [...] verkligen vara galen.”²² Men, om det surrealistiska ”geniet”, den surrealistiska konstnären, måste vara galen, hur kan man då någonsin lita på honom [henne]? Och hur – se även det inledande bildexemplet – ska publiken kunna förstå något som inte vill bli förstått?

Vidare argument ur denna diskurs som framkommer också i Halmstadgruppens reception handlar om stilistiska frågor och förvirringen kring surrealismens relation till andra ”ismer”.

Het debatt uppstår under *Paris 1932* i en långdragen kamp mellan det tidiga svenska avantgardets enfant terrible och nu väletablerade konstnären Isaac Grünewald och kritikern Näsström, där Grünewald står för ett uppror mot att den ”nya” rörelsen ”surrealismen” tydligen också skyltar med (gamla) kubister som Picasso.²³ Och när det några år senare, 1935, organiseras utställningen *kubisme = surrealisme* i Den Frie Udstillings bygning i Köpenhamn som en av de första internationella surrealism-utställningarna i André Bretons projekt att sprida surrealismen över världen, presenteras liksättandet eller förbindelsen mellan kubism och surrealism som en självklarhet.²⁴ Medan *Paris 1932* organiserats i det Stockholmsbaserade samarbetet mellan Ragnar Hoppe och ”Parissvensken” Eric Grate med målet att samla internationella konstnärer ”som fått sin andliga fysiologi formade i Paris”, och därmed blandar surrealistiska verk med kubistiska och postkubistiska utifrån den gemensamma nämnaren Paris som konstens dittills oomstridda centrum,²⁵ sammanförs kubism och surrealism i Köpenhamn i en medveten symbios av ”ismer”. Här framställs all ny konst, bortom dess specifika uttryck, som besläktad och samhörig i sin gemensamma avantgardistiska strävan efter förnyelse och revolution både gällande konsten, samhället och världens andliga dimensioner. Denna sammansmältning på både begreppslig och transnationell nivå, organiserad i ett internordiskt samarbete med franska surrealisterna under ledning av svenska Halmstadgruppen, danske Vilhelm-Bjerke Petersen, tyske Max Ernst och franske André Breton, ledde naturligtvis också

till irriterad förvirring hos både kritiker och publiken om ”ismernas” egentliga mening, betydelse och värde.

I anknytning till frågan om surrealismens identifikationsegenskaper och ”utseende” under 1930-talet är det upplysande att göra ett tidshopp och länka dess tidiga och mest intensiva mottagande till dess etablering i den första översikten skriven om surrealismen i Sverige under sent 1960-tal. Svar på hur surrealismen bör eller kan se ut yttras med övertygelse i konsthistorikern och surrealistkonstnären Ragnar von Holtens översikt från 1969 *Surrealism i svensk konst* där han identifierar konstnärer i den svenska konsthistorien från medeltida skulptörer till 1940–50-talets imaginister som visar på surrealismens fantastiska och visionära kvaliteter. Som nämnt ovan, utgör von Holtens bok den hittills enda samlande översikten över surrealismen i Sverige och kan därmed anses präglade för den länge vedertagna synen på surrealismen i Sverige. Polskfödde von Holten (1934–2009), som med sin familj flydde till Sverige från Nazityskland 1937, är representativ för en majoritet av de röster som engagerat sig i surrealismens framlyftande i Sverige i det att han själv brinner för den konst han skriver om och står nära dem som skapar den. Han identifierar sig som surrealist och kombinerar skickligt olika roller och förmågor: från början konsthistoriker, blir han senare aktiv som konstnär, kurator och intendent på bland andra Nationalmuseum och Moderna Museet, samt chef för Institut Suédois i Paris. Med ett starkt nätverk inom den franska surrealismen och täta kopplingar till Breton och Paris blir han en av de viktigaste aktörerna inte bara

gällande synliggörandet av surrealismen i stort utan även av kvinnliga surrealisterna såsom svenska Thea Ekström och tjeckiska Toyen.

Boken från 1969 utmärker sig genom att å ena sidan introducera och förklara surrealismens grunder i enlighet med (vännen) Bretons manifest och texter om surrealistiskt måleri och å andra sidan dess försök att både synliggöra och försvara surrealismen inom den svenska konstvärlden.²⁶ Som ledord betonas det första surrealistiska manifestets proklamering av "tankens diktamen under frånavaron av all förnuftskontroll och alla (medvetna) estetiska och moraliska avsikter."²⁷ Liksom utställningen *Paris 1932*, Stellan Mörner i sin introduktion av surrealismen 1936 "Från Dada till Dalí"²⁸, och Breton själv gör i sitt första manifest 1924, presenterar von Holten (efter en tidslinje, där internationella händelser och konstnärskap varvas med svenska) historiska svenska exempel – från medeltida Bernt Notke, 1700-talets Tobias Sergel och Carl August Ehrensvärd till Carl Fredrik Hill och Ernst Josephson – för att legitimera surrealismen som en historiskt förankrad konstfilosofi där alla surrealisternas gemensamma nämnare blir deras "visionära" kraft. Huvudsakligen inspirerad av Bretons manifest är von Holtens karakterisering av konstnärer som surrealisterna starkt inriktad på att peka ut konstnärer som kan ses som "visionärer" eller "medier" och betonar tidigt rörelsen som revolutionär, trotsande samhälleliga och moraliska regler, snarare än kopplad till en konstnärlig stil. Samtidigt söker han i nästan positivistisk anda efter svenska konstnärer som under 1900-talet utstrålar dessa visionära egenskaper och tydliggör eller bevisar dessa genom

beskrivningen av visuella kännetecken som ibland framstår som något paradoxala givet hans samtidiga emfas på surrealismens främst filosofiska bevekelsegrunder. Bland dessa konstnärer behandlas som de mest framträdande Gunnar Löberg, Eric Grate, Halmstadgruppens konstnärer med särskilt fokus på Erik Olson, Folke Dahlberg, Imaginisterna med Gösta Kriland och Max Valter Svanberg, Öyvind Fahlström m fl. Tre svenska kvinnliga konstnärer – Gudrun Åhlberg, Siri Rathsmann och, som det mest mytomspunna ”mediet”, Thea Ekström – lyfts fram.

von Holtens syn på den surrealistiska konstnären som visionär och medium kan relateras till den rolltilldelning som sker även under surrealismens tidiga svenska reception. Medan ”surrealisten” av von Holtens framställs i närmast hagiografiska termer knyts den i den tidiga kritiken i ofta nedsättande termer till surrealismens irrationella, okontrollerade karaktär där det ställs frågan om hur en konstnär bortom sina sinnens fulla bruk ska kunna bevisa sin konstnärliga skicklighet och kapacitet. Genom att bekräfta surrealismen som gränsöverskridande och internationell kopplar von Holtens översikt också kontinuerligt samman surrealismens historia i Sverige med den franska och internationella surrealismen och dess huvudpersoner, enligt samma strategi som redan använts i och med utställningen Paris 1932 och som i viss mån följs upp av von Holtens organisation av utställningen *Surrealism?* på Moderna Museet 1970 (se nedan). I linje med det surrealistiska projektet som internationellt och globalt, men med respekt för varje regions särskilda uttryck för surrealism, ser han ”den surrealistiska



Bild 2. Uppslag ur *Prisma* 1948, ”Har surrealismen spelat ut sin roll?”

konsten i Sverige som en version av det fenomen som är specifikt lokaliserat i vårt land”.²⁹ Personligen engagerad i surrealismen betonar han också upprepade gånger den distans, mistänksamhet och okunnighet med vilken den svenska kulturen har behandlat rörelsen och dess företrädare, liksom dess fantasifulla föregångare under tidigare perioder. Som han betonar: ”[Ä]ndå finns det förvånande många drag i den svenska kulturhistorien som visar att det här, trots vad man skulle kunna tro och trots senare tiders påfallande kallsinnighet mot surrealismen, redan tidigt – alltifrån början av 1700-talet – funnits förutsättningar för en visionär fantasibesatthet.”³⁰ Förklaringar kring denna ”kallsinnighet” framkommer redan i den signifikanta så kallade *Prisma*-enkäten 1948.

Surrealismens (ir)relevans i här och nu – *Prisma*-enkäten 1948 och *Surrealistisk manifestation* 1949

En ny fråga och senare återkommande trop inom surrealismens (svenska) historiografi och diskurs, även denna situerad i en särskild nationellt präglad situation, uppkommer efter andra världskriget och handlar om hur livskraftig och aktuell surrealismen kan anses vara, hur den förhåller sig till nuet, till sin tid och till *tiden* överlag. Vid återkommande tillfällen talas det om surrealismens presumtiva ”död” och mest uttalat diskuteras denna fråga i tidskriften *Prismas* debutnummer 1948 som blivit en återkommande referenspunkt inom surrealismens svenska historiografi. *Prisma* (1948–50), med målet att granska ”de olika konstarnas läge i nuet” och med sitt starka engagemang för surrealismen, kallas av von Holten ”Sveriges genom tiderna ledande kulturtidskrift, som f.ö. även skulle ha kunnat klara sig bra i internationell konkurrens”.³¹ Med fokus på litteratur, konst, teater, film, musik, balett mm, leddes den av en ”exklusiv” multimedial (och påtagligt manligt dominerad) redaktion bestående av Karl-Birger Blomdahl, Stig Dagerman, Eric Grate, Hjalmar Gullberg, Ingemar Hedenius, Paul Hedqvist, Erik Lindgren (huvudredaktör), Egon Möller-Nielsen, Endre Nemes, Ragnar Sandberg och Alf Sjöberg. Enkäten med sina varierande svar tar, med surrealism som tema, i viss mån pulsen på konstscenen i Sverige efter andra världskriget (dock utan att nämna svenska konstnärer), samtidigt som den granskar surrealismen i dess andra fas. Illustrerad med (och därmed bekräftad genom) internationella surrealistiska verk av Max Ernst, Yves Tanguy,

Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Hans Arp och André Masson, samt inledningsvis den presumtiva anfadern Hieronymus Bosch, tituleras texten med den uttryckliga frågan ”Har surrealismen spelat ut sin roll?”.

Svaren kommer från nio olika röster tillhörande både konstnärer, kritiker och författare. Flera av dessa tror på surrealismens fortsatta relevans medan de kritiserar dess doktriner och hårda regelverk. Så sympatiserar poeten Gunnar Ekelöf som spelat en signifikant roll som tidig försvarare av surrealismen i sin översättning och redaktörskapet av *Fransk surrealism* 1933, fortsatt med surrealismens lek med ”det oförmodade” och ”makabra” och bejakar dess tidlösa kraft i en värld skakad av krig, bomber, kriser. Samtidigt ställer han sig mot den uteslutande ”kyrka” surrealismen har blivit under Bretons stränga hand och konstaterar: ”I den mån surrealismen blivit ett tillhåll för pedanter och trångsynta har den förlorat sin aktualitet. Men nu finns det en uråldrig ådra i mänskligheten – surrealistisk långt innan den börjar kallas så – som alltid skall återupptäckas, och den sortens surrealism kommer alltid att behålla sin aktualitet.”³² I ett argument som genomsyrar surrealismens historieskrivning och försvar i Sverige, inte minst när von Holten senare tar ordet, påtalar Ekelöf här surrealismens förhållande till tiden, dess *övertidslighet* och universella gränsöverskridande karaktär gentemot de mindre lovande uttryck den tar sig i nutiden. Stötestenen verkar ligga i Bretons lära och de hårda dogmer som har börjat omge rörelsen efter andra världskriget. Även poeten Artur Lundkvist, hängiven surrealismen och nära knuten till Halmstadgruppen,

tror fortsatt på rörelsens relevans och betonar dess förmåga att inom poesin och bildkonsten frigöra förnyande experimentella metoder och uttrycksmedel. Enligt honom kan det ”knappast förnekas att surrealismen som utopi, som framtidsvision alltjämt är ovanligt stimulerande och konsekvent.”³³ Också hos Lundkvist märks dock en medvetenhet om den ”förstening”, ”upprepning och traditionsbildning” som lett till att ”hypoteser [...] förvandlats till doktriner”.³⁴ Hos båda dessa poeter förmedlas det alltså en tro på surrealismens fortsatta frigörande livskraft, men bortom dess uppenbarligen nyetablerade regelverk och konkreta uttryck.

Mest hängiven i sin obrutna tro på surrealismen är konstnären, scenografen och författaren Stellan Mörner, ett av Halmstadgruppens och den svenska surrealismens viktigaste språkrör, när han inleder med full övertygelse: ”Surrealismen har inte spelat ut sin roll, kan aldrig göra det. Surrealismen är hundra procentigt humanitär, dess innersta väsen är människans frigörelse, den har aldrig haft ett estetiskt program, en uppställning av punkter, som blommat till i fraser med visnande och torka i hotfull bakgrund. Surrealismen är icke en riktning, den är en livssyn, det har Breton otaliga gånger framhållit. Världens inre ögon måste slås med blindhet innan surrealismen drar bort från skådeplatsen.”³⁵ Det Mörner däremot beklagar är att ”[b]ildmässigt kom surrealismen tyvärr aldrig att nå de resultat man kunnat vänta.” Skulden för detta ser han främst hos Dalì – ”surrealismens ormtjusare” – som vilsefört surrealismen till att bli en modetrend långt ifrån dess verkliga frihetsideologi. Den korta texten avslutas med: ”Min tro är, att sedan den vilseförda

surrealismen dött sin modekungsöd, skall det finnas levande och obrukat stoff kvar i surrealismens ursprungliga marker i tillräcklig mängd för en ny tid att hämta näring ur till oanad växtlighet.” *Frihet* och frigörelse utgör nyckelbegrepp, även i Mörners tidiga texter om surrealismen, och han anses idag också vara den av Halmstadgruppens konstnärer som mest helhjärtat håller fast vid surrealistiska värderingar under hela sitt konstnärskap.³⁶

I konstnären Mörners omdöme märks också problemet med *surrealismens visuella uttryck* som tätt förknippat med vissa konstnärer och deras hinderande inflytanden. Liknande tankar speglas i det mycket korta svaret skrivet av konstnären Sven Erixson, som själv inte identifierar sig som surrealist men var i god vänskapskontakt med bland andra Halmstadgruppen.³⁷ Han menar liksom Mörner att surrealismen är allt annat än död. ”Man ska vara försiktig med dödsattesterna. Surrealismen har redan haft en så stor betydelse som andningshål i vår alltmer av stat och djävulskap insnörda tillvaro, att den kommer att visa sig mycket seglivad. Sen är det en annan sak att måleri, som inte först och främst är måleri, är dött från början, vare sig det kallar sig för surrealistiskt eller något annat.” Här avskrivs alltså snarare än rörelsen i sig, dess uttryckssätt inom bildkonsten. Denna ambivalens mellan fascination för surrealismens frigörande ideologiska potential och misstankar, även avsmak inför vissa av dess måleriska eller visuella uttryck framkommer redan i 1930-talets konstkritiska reaktioner.

Den längsta svarstexten kommer från författaren, konstkritikern och konstnären Sven Alfons som tar pulsen på surrealismens status quo

utifrån den spektakulära surrealism-utställningen *Le Surréalisme en 1947* i Paris Galerie Maeght som hade målet att presentera ”en ny vision av världen” genom en helt ny typ av utställningsdesign och ett tematiskt fokus på myt och magi.³⁸ Utställningen iscensätter vad Breton kallar ”NY MYT”, ett begrepp som enligt Alfons inte fått fotfäste i Sverige och är omgiven av Bretons ”krampaktiga apparat”.³⁹ ”Från revolution glider rörelsen nu trots de formella bisarrerierna över i reaktionär altartjänst.” I sitt avståndstagande från den nya surrealismens mytiska dimensioner påminner Alfons retorik om 1930-tals kritikens tidiga tolkning av surrealismen i termer av en tvivelaktig religiös kult. För honom är dessutom riktningens övertidslighet inte bara en styrka, utan också ett problem: ”Denna dragning bakåt och bortåt är ur surrealistisk synpunkt konsekvent och fullt förklarlig, men samtidigt har den hindrat revolutionen att sätta in i den aktuella verkligheten.”⁴⁰ Argumentet visar vikten av surrealismens relation till ”*verklighet*”, här inte kopplad till igenkännbarhet för en publik utan till konstens inverkan på den aktuella verkligheten, till dess förmåga att förändra samhället till det bättre. Fastlåstheten i teorier som inte blir verklighet är den ena stötestenen, den andra ligger, som redan antytt hos Mörner och Erixson, i diskrepansen mellan rörelsens frihetsideal och samhällsförändrande ambitioner och de faktiska konstverk som skapas.⁴¹

Ett svar som visar hur den engagerade insattheten i surrealismens tankevärld öppnar upp för mer komplexa förståelsesätt, kommer från estnische poeten Ilmar Laaban, en av surrealismens främsta talesmän i Sverige. I poetiskt abstrakta termer

och med referenser till Kafka och Breton, betonar han att surrealismen alltid är en början och ett slut på samma gång.⁴² Han ser surrealismens svagheter samtidigt som han försvarar dess viktiga insatser såsom kämpandet mot akademismen, det borgerliga samhället, den kristna tron och den "sterila förnuftstron". Han inser även att "[s]urrealismens situation är i dag inte densamma som för ett kvartsekel sedan"⁴³ – om surrealismen vill fortleva, måste den "estetiska fiktionen" överskrida gränserna mot att förändra verkligheten. Konstverket blir viktigt inte främst genom sitt estetiska värde utan i ett "allmänmänskligt sammanhang". "Det är därför den surrealistiska gemenskapen alltjämt har en uppgift att fylla som även den ärligaste, den djärvaste individuella konstnärliga versamhet inte kan överta, hur mycket den förstnämnda än kan hotas av sektarisk intolerans och autoritär disciplin, och hur berättigat konstnären-människans trots mot hämmande band än är."⁴⁴ Här framkommer tydligt att Laaban ser sig själv som del av en *gemenskap*. Det är i den surrealistiska gemenskapen, bortom den individuella konstnärens roll, livskraften finns.

Och det är möjligen just denna kollektiva "sektariska" anda som också bidragit till en misstänksamhet mot surrealismen som en "kult" redan under dess tidiga skeden. Liksom hos avantgardistiska rörelser överlag provocerar slutenheten i en grupp som upplever sig själv som initierad och överlägsen de vanliga dödliga, det omgivande samhället och den breda konstpubliken. Som vi sett är det inte minst under surrealismens andra fas, där slutenheten tilltar i och med Bretons mer esoteriska ledord, som frågan om surrealismens fortsatta existensberättigande

blir akut. Surrealismens ”gruppmanifestationer” är också vad irriterar konstnären Ernst Martin, ”ty alltför lätt blir här programmet till en boja. Det förefaller mig alltid betänkligt när den elementära känslan inte får vara fritt verksam hos konstnärerna; alla partiroller har en tendens att inskränka den individuella synvidden.”⁴⁵ Motståndet mot det programmatiska syns, intressant nog, även i Halmstadgruppens självförståelse, som till och med under sin surrealistiska fas, dvs 1930-talet, och trots sin stärkande gruppsamhörighet under mer än 50 år (1929–1979) medvetet undviker ett gemensamt manifest eller program. Som jag påvisat i min fallstudie om Mörners roll författade han 1932 ett utkast till manifest för Halmstadgruppen med åtta punkter som dock aldrig fick fotfäste hos grupp-kamraterna, bland annat just med motiveringen att det skulle kunna leda till alltför antipatiska publikreaktioner.⁴⁶ En empatisk eller kanske konflikträdd inställning mot publiken, i den svenska socialdemokratins anda, är också vad jag ser som en egenskap som skiljer Halmstadgruppen och dess surrealistiska uttryck från dess mer provokativa internationella förebilder och samarbetspartners.⁴⁷

De främsta invändningar mot surrealismen verkar alltså ligga i vad man ser som en teoretisk, doktrinärt uppstyrd och verklighetsfrånvärd inställning kombinerat med ett estetiskt uttryck som anses för lite innovativt och anpassat nutiden. Särskilt konstnären Lennart Rodhe avfärdar surrealismen som formmässigt ointressant och konstaterar oförblommat: ”Död? Nej, inte än, men surrealismen kan gå och lägga sig. Det är dags nu, ty just nu är den bara i vägen.”⁴⁸ Och författaren Lars Ahlin betraktar den

surrealistiska konstnärens verksamhet som ”pre-tentiös”. Trots att surrealismens metoder fortsatt används, ”finns det väl inte stora utsikter att surrealismen i framtiden ska lyckas med vad den hittills inte förmått: att rycka till sig en dominerande ställning i konstlivet.” Surrealisterna torde ”få finna sig i att framstå som de enda betydelsefulla blott inför en liten grupp surrealistiskt troende. Andra kommer att sortera ganska flitigt bland de surrealistiska arbetena innan de finner något som de vill erkänna konstnärligt värde.”⁴⁹

Att enkäten sedan återger sista ordet till någon som är ”surrealistiskt troende”, imaginisten och konstnären Max Valter Svanberg, är talande för dess upplägg med en fri blandning av argument pro och kontra, som okommenterat bryter mot varandra, ömsom konstnärers, ömsom författares röster (om än enbart manliga sådana!), i surrealismens egen gränsöverskridande anda. Svanbergs text och enkätens slutord utgör en entydig plaidoyer för surrealismens fortsatta kraft utifrån konstnärens perspektiv. Så inleder han: ”Surrealismen kan ses som en motvikt till den fantasimässigt otillfredsställande konsten.”⁵⁰ Den tvingar till aktivitet och i ”ett outsinligt fantasibildflöde, uttryckt med form och färg eller ord, visar surrealismen en väg för människan till en rikare och mera ohämmad inlevelse i konstens skönhets- och sanningsvärld. Att se surrealismen som en konstart utan roll i dagens konstliv är att blunda för sanningen att människans länstolsmentalitet är stor då det gäller konst, och att hon föredrar en konst som kan skänka henne ett lugnande medvetande om att konsten garanterar moralen, att konsten förblir

inhägnad av tabupålar. Konsten har genom tiderna i stort sett varit rogivande och affektlugnande.” Så inte surrealismen. Svanberg visar medvetenhet om (den svenska) publikens vana och behov av konst som är uppbygglig och behagfull, och ser att även den abstrakta konsten har börjat tjäna dessa behov. I denna ytliga sfär ser han surrealismen som ”ett manifest: hävdande konstens frigörelse ur vanemässigt seende och klichétänkande och en konst som är ett med konstnären” och som genom sin fantasirikedom möjliggör en ”personlig tolkning” för betraktaren. Svanberg är medveten om det allmänna motståndet mot surrealismen och ser det ”i samband med den gängse oviljan att se konsten som något annat än ett medel att få njuta utan att behöva öppna sig och bli medveten om sitt inre liv.” Surrealismen fasthåller vid ”sin konstnärliga princip att *ingenting* förneka. [...] Visionens fantasieggande kraft stimulerar betraktarens egen fantasi till rörlighet och mottaglighet för emotionella impulser. Det är en konst som trots det starka motståndet gör sig alltmera gällande på grund av sin inneboende växtkraft.” Svanbergs tro på surrealismen tar inte ställning till dess olika historiska skeden eller faser, han ser dess inverkan på betraktaren som tidlöst relevant i sin förmåga att öppna upp var och ens inre oavsett dess innehåll. Den samhällsomstörtande kraft som surrealismen tillskrivs eller ifrågasätts hos tidigare skribenter, verkar för Svanberg ligga i konstnärens och konstverkets personliga möte med betraktaren. Ett möte på det inre planet, bortom det rent njutbara, bortom det rent estetiskt högt värderade, en djupare sammandrabbning med kraften att förändra.

Året efter enkätens publicering och liksom en visuell uppföljning av dess frågor sker sedan en annan länge historiografiskt undanskymd, men ytterst relevant markering av surrealismens fortsatta livskraft i och med den internationella utställningen *Surrealistisk Manifestation* på Expo Aleby (Aleby antikvariat) i Stockholm, organiserad i ett samarbete mellan de svenska Imaginisterna och danske Wilhelm Freddie, sedan 1944 bosatt i Sverige och en av de mest (ö)kända och provokativa danska surrealisterna. Utställningen, dess betydelse och mottagande har grundligt undersökts av Noheden som betonar dess inspiration genom Paris-utställningen *Le surréalisme en 1947*, både vad som gäller en medvetet ”desorienterande” utställningsdesign, och Bretons nya myt-begrepp med dess magiska och esoteriska framtoning.⁵¹ Inte olikt enkätsvaret ovan, skriver Laaban i utställningskatalogen om utställningen som en demonstration av surrealismens fortsatta relevans, och även nödvändighet, i ett efterkrigssamhälle kluven mellan vetenskapsoptimism och existentialistisk förtvivlan. Och, som Noheden menar, var *Surrealistisk manifestation* en manifestation av en ny transnationell kollektiv anda i efterföljd av den franska surrealismens nya idéer, samtidigt som den bar en särskild betydelse i relation till en svensk sociokulturell kontext: ”For the organisers, then, the exhibition was conceived in opposition to the social status quo in Sweden and to what they perceived to be a timid cultural context, but it was also stymied by the constraints on public behaviour imposed by Swedish culture.”⁵² Kritiken mot utställningen med dess *Wunderkammer*-liknande upplägg och delvis avsiktligt chockerande

magiskt konnoterade verk (exempelvis Freddie's kortfilm *Det definitiva afslag på anmodningen om et kys*) blev som förväntat hård och avfärdande. Dess mest upprörda formuleringar användes dock sedan i organisatörernas reklam för utställningen som effektiva tecken på dess provokativa slagkraft.

***Surrealism?* – Moderna Museet 1970**

Prisma-enkätens och Expo Alebys fortsatta försvar för surrealismens aktualitet får sitt eko i von Holtens ivriga fortsatta verksamhet för dess synliggörande. Som ett avslutande exempel vill jag kasta ljuset på ännu en utslagsgivande utställning vars agendor tydliggör surrealismens ambivalenta ställning mellan uppseendeväckande aktuell och bortom tid och verklighet. Under perioden 6 mars – 12 april 1970 organiserar von Holten i samarbete med José Pierre och med stöd av bland annat Pontus Hultén en utställning med titeln *Surrealism?* på Moderna Museet. Titeln med dess frågetecken är inte bara ett retoriskt grepp som ska väcka nyfikenhet, utan förmedlar den spänningsladdade osäkerhet som uppenbarligen omger surrealismen, dess uttryck, dess begreppsliga betydelse och dess aktualitet i den svenska konstscenen. Enbart några år innan, strax efter Bretons död 1966, har von Holten etablerat sin bild av surrealismens svenska historia i sin översikt, nu ska den ställas i rampljuset genom tydliga exempel på den svenska moderna konstens högberg. I von Holtens korta inledning till katalogen framgår att utställningen på Moderna ska ses som en (sen) del i den rad av internationella surrealism-utställningar som Breton började arrangera

från 1935 framåt för att lansera och sprida surrealismen globalt.⁵³

Det är främst i samarbete med författaren och kritikern José Pierre som utställningen "Surrealism?" kommit till, liknande de tidigare internationella surrealistutställningarna därigenom, att man utgått från den "historiska" surrealistkonsten och från dess föregångare (Arcimboldo, Füssli, Moreau, Munch), och att man understryker vissa bekanta surrealistiska fenomen som objektet, automatismen, den poetiska besattheten, osv. – Men som ändå är olik dessa utställningar: därav det till en början förbryllande frågetecknet i utställningstiteln.

Von Holtens förklaring visar en även historiografisk förskjutning inte bara i svenskt sammanhang utan gällande surrealismens historia som helhet som även påtalats i Prisma-enkäten. Hur och vad var surrealismen i dess begynnelse och under Bretons mest aktiva år som dess drivande ledargestalt, med sina både estetiska, filosofiska och politiska ideal, och hur ska den ses, vilken betydelse har den *idag*? Von Holtens slutord tydliggör utställningens intentioner ännu mer och betonar med fet stil och versaler:

Vi har velat göra en manifestation som är signifikativ för den surrealistiska tankens **situation i dag**. Alltså ställa frågan: "Vad innebär surrealismen JUST NU och vad kan den komma att innebära I MORGON? – och låta denna frågeställning samtidigt vidga hela det **omstörtningssbegrepp** som alltid utgjort surrealismens främsta mål. Men något som utställningen överhuvudtaget aldrig ifrågasätter är **det surrealistiska tänkesättets väsentliga närvaro i vår tid, dess oroande och revolutionära existens i vårt medvetande**.

Förutom att dessa ord kraftfullt försvarar surrealismens fortsatta relevans och iscensätter dess revolutionära laddning skymtar här en ytterligare möjlig problematik som kan ha bidragit till surrealismens oklara roll i den svenska konsthistorieskrivningen. I sitt mer filosofiska innehåll och i och med frånvaron av en tydligt stilistiskt och homogent präglad visuell estetik hamnade den vid sidan av de mer lätt definierbara konströrelsernas synlighet. I sina revolutionerande, ”omstörtande” anspråk – vilka enligt von Holten både utgör dess essens och dess relevans i samtiden – förflyttades den möjligen in i en mer politiserad diskurs och hamnade därmed mellan stolarna. Samtidigt visar von Holtens ord, liksom hans argument i den tidigare översikten att surrealismen förväntas vara ”oroande” för ”vårt medvetande” – något som kan gälla mänskligheten generellt, men också särskilt den svenska publiken.

I sitt post-scriptum nämner von Holten sedan att han och Breton redan 1960 diskuterade en möjlig internationell surrealist-utställning i Stockholm på Liljevalchs konsthall. ”Av olika orsaker, kanske främst på grund av den svenska likgiltigheten inför projektet, blev den utställningen aldrig förverkligad.”⁵⁴ Ett intressant tillägg som både pekar på von Holtens viktiga position som spindel i nätet för den svenska surrealismen i sitt internationella sammanhang och hans nära relationer med den internationella surrealismens företrädare, samtidigt som den avslöjar den ensamhet som omgav flera av surrealismens förkämpar i den svenska konstmiljön.

En vidare anledning till den otydliga och undanskymda position som surrealismen getts i svensk konsthistorieskrivning kan ligga i att begreppet

betraktas som mångfaldigt och svårbestämt även av dem som företräder det. Så betonar den surrealistiska poeten Jean Schuster i efterföljande katalogtext surrealism-begreppets ”tvetydighet” och menar att ”[v]ad surrealismen beträffar, som så många blickar skurit in i, så lämnar alla definitioner mycket övrigt att önska, [...] kanske räcker det att vädja till poesins strävanden som på samma gång som de avlockar natten dess hemligheter önskar den ännu tätare och erkänner dess oändlighet.”⁵⁵ Tvetydigheten som Schuster syftar på ligger i

[...] på samma gång en ontologisk komponent i den mänskliga anden, den kraft som evigt verkar i motsatt riktning och som undandrar sig historien i sin latent kontinuitet för att uppgå i den i sin manifesta diskontinuitet, och den rörelse, historiskt sett, som erkänt den motverkande kraften och tagit till sin uppgift att intensifiera den, berika den och ge den vapen i händerna i avsikt att bereda vägen för dess slutliga triumf.

Schuster ser dessa två ”surrealismer” i ett förhållande mellan ”en konstant och en variabel” där en surrealism är ”tidlös” och med ”relevans framåt och bakåt i tiden”, medan den andra är ”historisk”, med ”konkreta yttringar” och ”kollektiva och individuella manifestationer” i nutiden.⁵⁶

Surrealismens kontinuerliga livskraft inom och omfattande av olika tider, dess till synes eviga existens och tidlöshet och dess mångmediala uttryckskraft, bekräftas sedan performativt av de verk som reproduceras i katalogen: från Arcimboldo på omslagsidan, Gustave Moreau och Henry Füssli, Ehrensvärd... över surrealismens ikoner Ernst, Dalí, de Chirico, Magritte, Oppenheim, Toyen,

och svenska huvudaktörer Nemes, Mörner, Olson, Svanberg med flera... till 60- och 70-tals verk av Theo Gerber med flera. Illustrationerna blandas fritt och varken kronologiskt eller tematiskt ordnade, med ömsom poetiska och ömsom mer pedagogiska texter från internationella och svenska bildkonstnärer och poeter, dramatiker och filosofer.

Slutord

Som ett svar på mitt initiala antagande om surrealismens marginalisering i svensk konsthistorie-skrivning vill jag här sammanfatta några teman och möjliga förklaringar som de ovan analyserade texter av både surrealismens förespråkare och dess kritiker fört till ljuset: Under 1930-talet skavde surrealismen mot förväntningar om verklighetsnära skildringar och ett mer publiktillvänt uttryckssätt. Den framstod som visserligen attraktiv i sin internationalitet, modernitet och koppling till Paris, men också otillgänglig i sin karaktär av otydlig ”-ism”, sina varierade och därmed svårbestämbara visuella uttryckssätt, sina anspråk på konstnärens omedvetna, till och med irrationellt motiverade konstnärliga tekniker. Dess oklara, men samtidigt fortsatt påtagliga roll i svenska kulturdebatt blir tydlig när både konstnärer och författare diskuterar surrealismens livskraft och (ir)relevans i samtiden under sent 1940-tal. Här höjs röster för surrealismens universella övertidsliga mänskligt frigörande krafter, medan det å ena sidan kritiserar hur surrealismen dogmatiserats under Bretons stränga hand och å andra sidan hur otidsenliga och verklighetsfrånvända dess konkreta alster framstår

i relation till tankarna bakom. Den verklighetsförankring som efterlyses nu är inte längre bunden till form och innehåll och publikens möjlighet att förstå verken utan handlar snarare om hur väl surrealismens faktiska konstnärliga uttryck anses överensstämma med dess ideologiskt filosofiska ambitioner att frigöra mänskligheten. Under 1960-talet framstår sedan särskilt Ragnar von Holtens enastående engagemang för att skriva surrealismens historia i Sverige och lyfta fram dessa främsta svenska och internationella aktörer genom både publikationer och utställningar som tecken på surrealismens fortsatta fascination för i alla fall en del av (det vill säga några mycket engagerade individuella aktörer) inom den svenska konstvärlden. Surrealismen må vara oklar och alltför öppen som begrepp, men erbjuder – kanske just därför – en tidlös och på olika sätt ”visionär” möjlighet till förnyelse.

Som ett avslutande intryck kopplat till dessa von Holtens aktiviteter vill jag kasta blicken på den avslutande textsidan i hans utställningskatalog från 1970 vilken på ett närmast dråpligt sätt iscensätter surrealismens provokativa sprängkraft, det ”omstörtningbegrepp” som von Holten betonar: Under den harmlöst oskyldiga rubriken ”Om ni vill veta mera” presenteras först en (oförståelig) definition av ”surrealism” skriven på ryska ur ett lexikon för konsttermer utgivet av den sovjetiska konstakademin (Moskva 1961). Därefter följer dess översättning:

SURREALISM (av fr. *surréalisme*, ordagrant över-realism) en reaktionär konstriktning i kapitalistländerna, som uppkommit i Frankrike efter Första världskriget och som stöder sig på Freuds idealistiska doktrin och på hans lära

om det undermedvetna. Surrealisternas per-versa fantasi sysselsätter sig uteslutande med en monstruös drömvärld som saknar varje spår av förnuft, och som kännetecknas av sjukliga fantasier, mardrömmar och ren sinnessjukdom. ”De sinnessjuka är de verkliga surrealisterna”, förklarar en av rörelsens grundare. Surrealisterna kombinerar associativa verkliga former i de vidrigaste tänkbara sammanhang, i avsikt att för-inta den sunda människans förnuft och logik. För närvarande är surrealismens viktigaste representanter bosatta i USA, där de åtnjuter beskydd av rika samlare.⁵⁷

Att katalogförfattarna placerar denna chockerande pejorativa och fientliga bild av surrealismen okommenterat i slutet av katalogen, kan ses som en typ av (skandal) performance, som å ena sidan påminner om vissa konservativa reaktioner från svensk (och internationell) 1930-tals kritik mot surrealismen. Reaktioner som snarare vill utplåna än lyfta fenomenet och dess sociokulturella värde. Å andra sidan aktiverar citatet en färgstark iscensättning och ett kraftfullt synliggörande av surrealismens tidlösa utomordentlighet och dess fortsatta förmåga att röra upp känslorna, att agera subversivt, bryta mot och störta om givna föreställningar om och i den så kallade verkligheten oavsett dess nationella, internationella eller universella, dess nu-, då- eller framtida betingelser.

Noter

1. ”Sur reaktion.”, *Göteborgs Tidningen*, 28/12 1932.
2. ”Den upp-och nervända konsten”, *Stockholms Tidningen-Stockholms Dagblad*, 18/10 1932.

3. Jag har bland annat analyserat konstkritiska reaktioner på det internationella avant-gardet i Sverige i min avhandling *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, Stockholm: Drau förlag, 2008.
4. Studien är baserad på ett VR-forskningsprojekt om surrealismens uttryck och reception i Sverige, som påbörjades av mig och filmvetaren Kristoffer Noheden 2020–2024: *Surrealismen i Sverige 1930–2000: mellan närvaro och frånvaro*.
5. Citat ur forskningsansökan av Andrea Kollnitz och Kristoffer Noheden, 2020.
6. Jag har exempelvis upptäckt liknande tendenser i receptionen av abstrakt tysk expressionism under 1910–30-talet samt kritiken kring *art concret*-utställningen på Stockholms utställningen 1930. Se Kollnitz, 2008, samt Andrea Kollnitz, ”Universal Language on National Ground. Otto G. Carlsund and the Stockholm Exhibition 1930”, I *A Cultural History of the Avant-Gardes in the Nordic Countries vol 2. 1925–50*, red. Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg, Tania Örum, Brill: Leiden/ Boston 2019.
7. Exempelvis upptar avsnittet ”Surrealism och imaginism” i den nyaste svenska översikten *Konst och visuell kultur i Sverige, band 2 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Signum: Lund, 2016, enbart ca.4 av 309 sidor och det konstateras av Bengt Lärkner att surrealismen ”aldrig utgjorde någon huvudfära i svensk konst”. S. 208. Även i *Signums svenska konsthistoria, Konsten 1915–1950*, Signum: Lund 2002, tillägnas surrealismen enbart 10 av sammanlagt 635 sidor och avsnittet (skriven av Thomas Millroth) inleds med att surrealismen ”på svensk botten inte tillmätts någon djupare betydelse”, s. 209.
8. Ragnar von Holten, *Surrealismen i svensk konst*. Stockholm: Norstedt, 1969.

9. Se exempelvis Viveca Bosson, *Halmstadgruppen. A Force in 20th Century Swedish Art*. Halmstad: Halmstad Group Foundation, 2009.; Helen Fuchs, "The Reception of the Halmstad Group in the 1930s", 241–256, i *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries, 1925–1950*. Benedict Hjartarsson, Andrea Kollnitz et al. (red.) Leiden/Boston: Brill Rodopi, 2019. Under hösten 2024 publiceras även den nyskrivna antologin *Halmstadgruppen och surrealismen*, Halmstad: Mjellby Konstmuseum, 2024. Viveca Bosson et al. 1997. *Den förvandlade dröm: Paris, Kobenhavn, Halmstad, skandinavisk og parisisk surrealisme i 30'erne* / *Den förvandlade drömmen...* Mjellby konstgård 1997.

10. Andrea Kollnitz, "Individen och kollektivet. Stellan Mörner och Halmstadgruppen" 13–50; "Mot nya landvinningar. Halmstadgruppen ur regionalt, nationellt och internationellt perspektiv", båda kapitel i *Halmstadgruppen. Den svenska surrealismens pionjärer*, red. Erika Danker, Mjellby Konstmuseum: Halmstad, 2024.

11. Se exempelvis Ragnar von Holten, *Endre Nemes*. Stockholm: Moderna Museet, 1997; Jan-Gunnar Sjölin, *Endre Nemes: Det olikartades förmålning: D. 1, A–K*. Malmö: Graphic Systems, 1989.

12. Ragnar von Holten, *Thea Ekström*, Åhus: Kalejdoskop, 1979; Ragnar von Holten, *Toyen*, Stockholm: Moderna Museet, 1985.

13. Linda Fagerström, *Thea Ekström. Dissonans, harmoni, surrealism*, Mjellby konstmuseum: Halmstad, 2024.

14. Kristoffer Noheden, "Painting Desire: Max Walter Svanberg and Surrealism", i *Surrealism and Painting in the 1950s*, red. Gavin Parkinson, under publicering, London: Bloomsbury, 2025; artikel under arbete "Gudrun Åhlberg and Surrealism: Feminism, Imaginism, Nature".

15. Kristoffer Noheden, "Ett illusoriskt kulissmakeri? Halmstadgruppen och surrealismen på 1940-talet" i *Halmstadgruppen. Den svenska surrealismens pionjärer*, 2024.
16. Kristoffer Noheden, "Specialists in Revolt: The Surrealist Group of Stockholm." In *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975*, red. Camilla Skovbjerg Paldam, Laura Luise Schultz, Benedikt Hjartarson och Tania Ørum, 715–728. Brill-Rodopi, 2022.
17. Se Kollnitz om Halmstadgruppens reception "Mot nya landvinningar", 2024.
18. Utställningen Paris 1932 har ingående undersökts i min artikel "Charting the Beyond: On the Two "First" International Surrealist Exhibitions in Scandinavia", *Artl@s Bulletin*, Volume 11, Issue 2 (Fall 2022).
19. Se exempelvis Gustaf Näsström, *Stockholmstidningen* 16/10 1932: "Säsongsnytt från Paris" 16/10 1932; M.Ö-d. *Arbetarbladet*, 2/11 1932 "Ny konst. En utställning av postkubistik och surrealistisk konst på Nationalmuseum i Stockholm."
20. M.Ö-d. *Arbetarbladet*, 2/11 1932 "Ny konst. En utställning av postkubistik och surrealistisk konst på Nationalmuseum i Stockholm."
21. Se exempelvis Karl Asplund, *Svenska Dagbladet*, "Sista skriket från Paris 1932. Surrealisternas utställning i Nationalmuseum", 17/10 1932.
22. Gustav Näsström 16/10 1932, *Stockholms Tidningen*.
23. Se bl.a. Näsström 16/10 1932; Eric Grate, "Oriktiga påståenden av hr Grünewald", *Stockholms Tidningen* 18/10 1932; Gustav Näsström, "Prof. Grünewald och surrealismen", *St-T* 18/10 1932; Isaac Grünewald, "Prof. Grünewald replikerar med åldersbetyg för surrealisterna" *Stockholms Tidningen*, 19/10 1932.

24. Även denna utställning, dess tillkomst, katalog och agendor analyseras i Kollnitz, ”Charting the Beyond: On the Two “First” International Surrealist Exhibitions in Scandinavia”, 2022.
25. Se Ragnar Hoppes förord i katalogen. *Paris 1932 – 10 nationer, 24 konstnärer*. Utställningskatalog (Stockholm: Nationalmuseum 1932).
26. André Breton, *Manifeste de surréalisme* 1924; *Deuxieme manifeste de surréalisme*, 1930; *Le Surréalisme et la Peinture*, 1928. Rev. Ed. Paris: Gallimard, 1965. Von Holten 1969, 9–12. Angående surrealismens historia är det just nu mest omfattande verket Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement* (övers. Alison Anderson), University of Chicago Press: Chicago och London 2002 [1997].
27. Von Holten 1969, 11.
28. Stellan Mörner ”Från Dada till Dalí” i *Presens* 1936; artikeln finns även publicerad i *Den förvandlade dröm*, red. Bosson, 1997, s. 25–32.
29. Von Holten 1969, 13.
30. Von Holten 1969, 22.
31. Von Holten, 1969, 104.
32. *Prisma* 1948, 57.
33. *Prisma* 1948, 58.
34. *Prisma* 1948, 59.
35. *Prisma* 1948, 60.
36. Se även min fallstudie om Mörner ”Individen och kollektivet” 2024.
37. *Prisma* 1948, 60.
38. Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros*, 109.
39. *Prisma* 1948, 61.

40. *Prisma* 1948, 61.
41. *Prisma* 1948, 63.
42. *Prisma* 1948, 65.
43. *Prisma* 1948, 65.
44. *Prisma* 1948, 66.
45. *Prisma* 1948, 67.
46. Se Kollnitz 2024.
47. Se Kollnitz "Individen och kollektivet", 2024.
48. *Prisma* 1948, 63.
49. *Prisma* 1948, 68.
50. *Prisma* 1948, 68–69.
51. Kristoffer Noheden, "Expo Aleby, 1949 – Wilhelm Freddie, Gösta Kriland and Surrealist Magic Art in Stockholm" in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries, vol 2. 1925–50*, red. Tania Orum et al. 2019, 831–848.
52. Noheden, 2019, 844.
53. *Surrealism?* Utställningskatalog Moderna Museet, Stockholm, 1970 (ansvariga för urval och katalog: Ragnar von Holten, José Pierre), s. 3–4.
54. Von Holten 1970, s. 4.
55. Schuster i von Holten 1970, s. 4.
56. Schuster, s. 5.
57. Von Holten, 1970, s. 108.

Referenser

Bosson, Viveca, *Halmstadgruppen. A Force in 20th Century Swedish Art* (Halmstad: Halmstad Group Foundation, 2009).

- Bosson. Viveca et al., *Den förvandlade dröm: Paris, Kopenhamn, Halmstad, skandinavisk og parisisk surrealisme i 30'erne*, (Halmstad: Mjellby konstgård 1997).
- Breton, André, *Manifeste de surréalisme*, (Paris: Éditions du Sagittaire, October 15, 1924).
- Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, övers. Richard Seaver och Helen R. Lane (Ann Arbor, 1971).
- Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, 1928 (Rev. Ed. Paris: Gallimard, 1965).
- Durozoi, Gérard, *History of the Surrealist Movement* (övers. Alison Anderson), (University of Chicago Press: Chicago and London 2002 [1997]).
- Fagerström, Linda, *Thea Ekström. Dissonans, harmoni, surrealism* (Mjellby konstmuseum: Halmstad, 2024).
- Fuchs, Helen, "The Reception of the Halmstad Group in the 1930s", 241–256, i *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries, 1925–1950*. Benedict Hjartarsson, Andrea Kollnitz et al. (red.) (Leiden/Boston: Brill Rodopi, 2019).
- Johannesson, Lena, red., *Konst och visuell kultur i Sverige, band 2 1810–2000*, (Lund: Signum, 2016).
- Kollnitz, Andrea, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, Stockholm: Drau förlag, 2008).
- Kollnitz, Andrea, "Universal Language on National Ground. Otto G. Carlsund and the Stockholm Exhibition 1930", i *A Cultural History of the Avant-Gardes in the Nordic Countries vol 2. 1925–50*, red. Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg, Tania Örum, (Leiden/ Boston: Brill, 2019).

- Kollnitz, Andrea, "Individen och kollektivet. Stellan Mörner och Halmstadgruppen; "Mot nya landvinningar. Halmstadgruppen ur regionalt, nationellt och internationellt perspektiv", i *Halmstadgruppen. Den svenska surrealismens pionjärer*, red. Erika Danker (Mjellby Konstmuseum: Halmstad, 2024).
- Kollnitz, Andrea, "Charting the Beyond: On the Two "First" International Surrealist Exhibitions in Scandinavia", *Artl@s Bulletin*, Volume 11, Issue 2 (Fall 2022).
- Mahon, Alyce, *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968* (London: Thames and Hudson, 2005).
- Noheden, Kristoffer, "Painting Desire: Max Walter Svanberg and Surrealism", i *Surrealism and Painting in the 1950s*, red. Gavin Parkinson, under publicering (London: Bloomsbury, 2025).
- Noheden, Kristoffer, "Ett illusoriskt kulissmakeri? Halmstadgruppen och surrealismen på 1940-talet" i *Halmstadgruppen. Den svenska surrealismens pionjärer*, red. Erika Danker (Mjellby Konstmuseum: Halmstad, 2024).
- Noheden, Kristoffer, "Specialists in Revolt: The Surrealist Group of Stockholm." In *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries Since 1975*, red. Camilla Skovbjerg Paldam, Laura Luise Schultz, Benedikt Hjartarson och Tania Ørum, 715–728 (Leiden/Boston: Brill-Rodopi, 2022).
- Paris 1932 – 10 nationer, 24 konstnärer.*
Utställningskatalog, förord av Ragnar Hoppe (Stockholm: Nationalmuseum 1932).
- Prisma*, red. Erik Lindegren et al. (Stockholm: Norstedt 1948).

Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950
(Lund: Signum, 2002).

Surrealism? Utställningskatalog, Moderna Museet,
ansvariga för urval och katalog: Ragnar von
Holten, José Pierre (Moderna Museet, Stockholm,
1970).

Sjölin, Jan-Gunnar, *Endre Nemes: Det olikartades
förmälning: D. 1, A–K* (Malmö: Graphic Systems,
1989).

Von Holten, Ragnar, *Surrealismen i svensk konst*
(Stockholm: Norstedt, 1969).

Von Holten, Ragnar, *Thea Ekström* (Åhus:
Kalejdoskop, 1979).

Von Holten, Ragnar, *Toyen* (Stockholm: Moderna
Museet, 1985).

Von Holten, Ragnar, *Endre Nemes* (Stockholm:
Moderna Museet, 1997).

Essentiella kopior: Om Marcel Duchamps historiografi och problemet med alla försvunna readymades

Hans Hayden

With Duchamp we have relied on second-hand acquaintance – there is the hoard at Philadelphia, otherwise the distribution of the small output is sparse. Duchamp has busied himself for many years in the propagation of his achievements through the media of printed reproductions and certified copies, so that now we begin to accept the substitute as the work.

Richard Hamilton (1963)¹

Marcel Duchamp (1887–1968) är idag en av de mest uppburna och omskrivna konstnärerna i den moderna konstens historia. Men det har inte alltid varit så. Längre betraktades Duchamp som en perifer figur med vissa kopplingar till dadaismen och surrealismen. Inte förrän på 1960-talet framträdde på allvar som en centralgestalt inom det tidiga avantgardet, inte minst genom sina readymades: massproducerade föremål som konstnären valt ut och presenterat som konst. Han skrevs in

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Hayden, Hans, "Essentiella kopior: Om Marcel Duchamps historiografi och problemet med alla försvunna readymades", *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 6, Stockholm, Stockholm University Press, 2026, s. 277–320. DOI: <https://doi.org/10.16993/bcy.h>. License: CC BY 4.0

i konsthistorien vid denna tid av kritiker och historiker, men intressant nog bidrog han också själv i hög grad aktivt till att utforma bilden och därmed historien om sig själv. Här undersöks delar av denna process och några av de sätt som konstnären blir delaktig i utformningen av sin egen historiografi – en process med få historiska motsvarigheter. Den här texten belyser olika förgivet-tagna föreställningar och händelser som legat till grund för detta historiografiska narrativ (en process av systematiskt meningsskapande) och drar slutsatser om hur man kan förstå dessa händelser i ljuset av ett sammanhang. Ett sammanhang stundom kontrollerat av Duchamp, stundom helt bortom hans kontroll.

Kognitiv dissonans

Den svenske konstkritikern Ulf Linde formulerade i boken *Spejare* från 1960 vad som skulle kunna beskrivas som en ursprungsmyt i historien om Marcel Duchamp: ”1914 hämtade han en ställning för flaskstorkning från ett café och ställde ut den på en salong för skulptur.”² En händelse som ska ha ägt rum i Paris där konstnären levde och verkade vid denna tid. *Spejare* blev mycket omtalad och läst i Sverige som en introduktion till den nyaste franska och amerikanska konsten (*art brut*, *art informel*, *abstract expressionism*) och här presenterades en alternativ tolkning av hur man kunde förstå denna konst utifrån en historisk kontext; en kontext där Duchamp enligt Linde gav ett kraftfullt imperativ till hur man kunde uppfatta konst på ett sätt bortom tidigare gängse ramar.

Men det var nu inte Linde som kom på detta, utan citatet är närmast ett referat från katalogen till den banbrytande utställningen *Fantastic Art, Dada, Surrealism* på Museum of Modern Art i New York 1936, där det står: ”’Ready-Made’ 1914. Photograph by Man Ray of a bottle-drying rack sign by the artist and send to an exhibition”.³ Ett drygt decennium senare formulerades någonting motsvarande i Robert Motherwells antologi *Dada Painters and Poets*, som blev en central källtext för det framväxande neodadaistiska avantgardet i New York på 1950- och 60-talen: ”Duchamp’s *Bottle Rack* (1914), a mass-produced utilitarian object, was the first ’ready-made’, that is, a manufactured commercial object from everyday life that he selected and exhibited under his own name”.⁴ En likartad utsaga presenterades senare i H.W. Jansons oerhört inflytelserika översiktsverk *History of Art* från 1962, vars avsnitt om 1900-talets konst var tydligt präglad av MoMA:s historieskrivning: ”Duchamp would put his signature, and a provocative title, on ready-made objects such as bottle racks and snow shovels, and exhibit them as works of art”.⁵ Det här är olika texter med olika syften som riktar sig till olika typer av publik och som alla hjälpte till att på varsitt håll cementera en bestämd singular tolkning inte bara av objektet *Flaskstorkare* (*Porte-bouteilles*) utan av själva händelsens innebörd och betydelse.

Denna föreställning har sedermera blivit en hörnsten i historien om den moderna konstens utveckling och dess idé om vad konst är och kan vara. Problemet är bara att detta för den moderna konsten så avgörande tillfälle aldrig inträffade – *Flaskstorkare ställdes aldrig ut i sin samtid*. Vad vi



Bild 1. Marcel Duchamp, *Flasktorkare*, 1914, fotografi av Robert Rauschenbergs signerade kopia från 1960, © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Bildupphovsrätt 2025, CC BY-NC-ND

har är en falsk utsaga – en faktoid – som etablerats, kodifierats och cirkulerats genom historien. Men det vi inte har är själva objektet. Den ursprungliga versionen av *Flasktorkare* städades undan och slängdes av Duchamps syster och svägerska efter att han bosatt sig i New York 1915.⁶ En kopia visades dock på *Exposition Surréaliste d'objets* i Paris 1936.⁷ Det var ett fotografi av denna kopia av

Flasktorkare som visades på MoMA 1936 och som sedan infogades i hans portabla miniatyrmuseum, *La Boîte-en-valise*, 1941.

Ytterligare kopior av *Flasktorkare* signerades av Duchamp 1960 (Collection Robert Rauschenberg, New York), 1961 (Collection Alexina Duchamp, Paris), 1963 (Moderna Museet Stockholm) och slutligen de tolv kopior som Arturo Swartz lät utföra i Milano 1964 tillsammans med Duchamp. Det är dessa kopior som idag finns att beskåda på museer runt om i världen. I själva verket ställde Duchamp endast ut två av sina readymades vid tiden för deras tillkomst, på Bourgeois Gallery i New York 1916, dock inte helt klart vilka.⁸ I Robert Lebel's "Catalogue raisonné", den första monografin över Marcel Duchamp (där konstnären, som vi ska se, hade ett stort inflytande över texten) anges vilka två readymades som visades: ...*Pliant de voyage*... (Underwoods skydd för skrivmaskin) från 1916 och *Trebuchet* (fyra klädhängare på en bräda fastsatta i golvet) från 1917.⁹ Kanske stämmer detta. Men hur som helst verkar ingen ha noterat att dessa två föremål alls var konstverk – och ingen skrev såvitt jag vet något om saken.

Ingenting av det här har varit okänt i forskningen om Duchamp. Ändå har myten om utställda readymades förblivit livskraftig som del i ett narrativ både i Duchamps och i den modernistiska liksom i den postmodernistiska konstens historiografi. Den har dessutom utgjort en hörnsten i den institutionella konstteorin, vars grundläggande idé är att det är institutionen (konstvärldens centrala aktörer) som avgör vad som är konst och inte.¹⁰ Historieskrivningen om 1900-talets konst har,

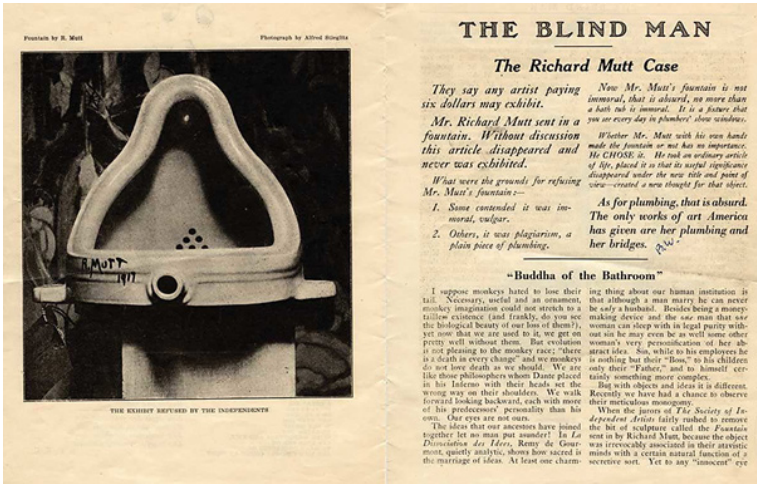


Bild 2. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, fotografi av Alfred Stieglitz på 291 Art Gallery i New York, efter utställningen på Society of Independent Artists, PDM, och publicerad i tidskriften *The Blind Man*, © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/ Bildupphovsrätt 2025, CC BY-NC-ND

menar jag, behövt denna myt för att visa på radikaliteten hos det tidiga avantgardet och legitimera de förändringar som konsten och konstvärlden genomgått sedan 1960-talet.

Det finns dock en händelse som alltid skymt det faktum att nästan inga readymades ställdes ut, och det är skandalen med *Fountain* på *The Independent Show* 1917.¹¹ Det är ett av 1900-talets mest omskrivna konstobjekt: en urinoar som har vänts nedåt så att öppningen för spolvatten riktats mot betraktaren.

Det var en utställning som fungerade ungefär på samma sätt som de otaliga ”oberoendes salonger” som visats i Paris och annorstädes sedan 1800-talets slut: alla som skickade in sina verk och betalade en avgift fick ställa ut. Det var en mycket omfattande utställning där 2125 verk av 1200

konstnärer visades.¹² Duchamp valde ut en urinoar som han signerade ”R. Mutt” och skickade in till utställningen. Trots att den fingerade konstnären uppfyllde alla kriterier som krävdes, bestämde sig utställningskommittén – där Duchamp ingick – att inte visa verket utan de gömde det bakom en skärm. Duchamp gick till storms mot detta. Han avgick ur kommittén och publicerade senare en artikel i den kortlivade tidskriften *The Blind Man*, där han försvarade R. Mutt med argumentet att objektet var ett konstobjekt därför att konstnären *valt ut det som ett konstobjekt* – det vill säga ett readymade.¹³ Han avslöjade dock aldrig sin egen roll i händelsen.

Det har skrivits spaltmeter om denna händelse och det finns flera olika utsagor vad som sedan hände med själva det utställda objektet, men det försvann efter det att Duchamp rest till Buenos Aires 1918 där han vistades en längre period. Förutom Stieglitz berömda fotografi av *Fountain*, finns även en fascinerande serie fotografier från Duchamps ateljé tagna av den franska journalisten Henri-Pierre Roché 1918 där *Fountain* syns som svävande i luften. Detta är de visuella spår som existerar av *Fountain*. Nästa gång verket dyker upp är det som en miniatyr i *La Boîte-en-valise* 1941, då monterad på en skiva, som en funktionell pissoar mot en vägg – fastän vänd upp och ner (och därmed också här högst dysfunktionell).

Man kan fundera över varför Duchamp hängt upp *Fountain* i taket och vad som händer om man gör det jämfört med om man placerar verket på en piedestal. En skillnad är att piedestalen konnoterar ”skulptur” medan det upphängda objektet blir vad vi idag skulle kalla för en ”installation”.



Bild 3. Interiör från Marcel Duchamps ateljé i New York 1918, fotografi Henri-Pierre Roché, Philadelphia Museum of Art, © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Bildupphovsrätt 2025, CC BY-NC-ND

Det är intressant att se serien av fotografier tagna i Duchamps ateljé, som också var hans hem. Här framträder en antites till den gängse romantiska bilden av konstnärens ateljé; snarare än platsen för skapande och genial inspiration presenteras en kaotisk sammanställning av vardagsobjekt tagna ur sitt praktiska sammanhang (readymades) och

vardagsobjekt som används som sådana (en fåtölj, en byrå, ett bord). Den amerikanska curatören Helen Molesworth menar att konstnärsateljén som sådan vanligen förbises som en del av konstvärldens institutioner, och att det som visas i Henri-Pierre Rochés fotografier är den ursprungliga platsen för presentationen av Duchamps readymades.¹⁴ Duchamp menar själv i en intervju strax före sin död att han till en början inte hade för avsikt att upphöja objektet till konst, utan att de kom till ”i distraktion, som förströelse”.¹⁵ Det är en intressant kommentar, även om vi bara kan spekulera om hans avsikter (om vi nu alls ska göra det).

Verkets konsthistoriska betydelse kan dock knappast överskattas: 2004 röstades *Fountain* fram som det mest inflytelserika moderna konstverket någonsin av ledande konstnärer, konsthandlare, kritiker och curatorer, i en omröstning organiserad i anslutning till presentationen av det årets *Turner Prize*, ett mycket prestigefyllt brittiskt konstpris.¹⁶ En sådan omröstning kan förvisso framstå som en simpel ploj, men den förekommer i ett ytterst seriöst sammanhang som dignar av kulturellt kapital, och ger en indikation på den ställning Duchamps readymades fått i konsthistorien.

En annan fråga som rests på senare år, är om *Fountain* överhuvudtaget är ett verk av Duchamp? Vissa hävdar att *Fountain* egentligen är ett verk av baronessan Elsa von Freytag-Loringhoven, som ingick i den krets av konstnärer, excentriska mecener och udda figurer som bevistade den högst marginella kretsen av (proto)dadaister i New York.¹⁷ Grundargumentet vilar på ett brev som Duchamp skrev till sin syster Suzanne 1917 där han berättade

att en av hans kvinnliga vänner antog den maskulina pseudonymen Richard Mutt och skickade in en porslinsurinoar som en skulptur.¹⁸ Innehållet i brevet är ett faktum man länge känt till. Litteraturvetaren och kulturhistorikern Irene Gammel menade att den kvinnliga vännen ifråga möjligen var baronessan Elsa.¹⁹ Andra, som konstvetarna Glyn Thompson och Julian Spalding, hart tagit vid och lagt fram vad de menar är ”bevis” för att Elsa är den verkliga upphovspersonen: (1) handstilen på inskriptionen ”R.Mutt”, och (2) att urinoaren var en modell som tillverkades och såldes i Philadelphia, en stad som Duchamp aldrig besökte.²⁰ Denna fråga fick sedermera stor spridning, inte minst när författaren Siri Hustvedt publicerade en artikel i *The Guardian* där hon med emfas hävdade att Elsa var upphovspersonen.²¹ Många har dock ifrågasatt dessa påståenden. Konsteoretikern och Duchampexperten Thierry de Duve avfärdar dem prompt, medan andra, som konstvetarna Bradley Baily, Dawn Adés och Alastair Brotche ändå bemöter argumenten innan de avvisar dem som i grund och botten oseriösa.²² Det i mina ögon enda bärande argumentet för att *Fountain* kan ha en annan upphovsperson än Duchamp är hans brev till sin syster. Vem den kvinnliga vännen är vet vi dock inte. Gammel gör inte heller ett tvärsäkert utpekande, utan menar bara att det finns indicier som pekar åt baronessan Elsa’s håll.²³ Allt detta leder till tvivel och självfallet till ett behov att ställa frågor, men utgör ingen grogrund för tvärsäkra påståenden åt det ena eller andra hållet.

Effekten av affären med *Fountain* 1917 och sedermera diskussionen på 2000-talet har onekligen skymt sikten. Den kan förstås som en händelse som

avger ett så kraftigt ljus att den verkar ha förblindat föreställningen om vad som verkligen hände med Duchamps readymades på 1910-talet, och orsakat vad som inom psykologin kallas *kognitiv dissonans*: det obehag man känner när man har flera oförenliga övertygelser och värderingar samtidigt, vilket tillfälligt kan lindras genom förnekelse av all sådan information och kunskap som ifrågasätter den egna värdegrunden, men som aldrig leder till varaktig själslig harmoni.²⁴ Den förnekelse vi här har att göra med handlar om sättet att förstå Duchamps readymades i deras historiska kontext, där den institutionskritiska effekten i deras samtid blir något förgivet-taget, trots att de (med ett par smärre undantag) aldrig ställdes ut. Hal Foster talar på ett ställe om hur Duchamps konst kan förstås i termer av ”uppskjuten handling” (*deferred action*), det vill säga att deras verkliga mening och verkan realiserar först långt senare, *post factum*.²⁵ Men det är inte så att handlingen/meningen här ska förstås i termer av en tidsinställd bomb som planterats i verket för att långt senare, utan snarare är resultatet av en process som konstnären själv var högst delaktig i; en process som tog sin början i mitt en 1930-talet och som handlade om att skapa värde och mening i en ytterst komplex oeuvre, men också rent praktiskt om att återskapa det som inte längre existerade. Och förnekelse är aldrig en särskilt bra historisk metod.

Spår i sanden

Ett återkommande tema när man läser om Duchamps readymades är att *de försvinner*.

Det enda bevarade objektet från hans period i Frankrike är *Pharmacie*: en befintlig trycksak föreställande ett vinterlandskap där Duchamp lagt till en röd och en grön färgfläck och skrivit "Pharmacie Marcel Duchamp 1914" i nedre högra hörnet. Utställningen *20th Century Art* på The Art Institute of Chicago 1949 visade verk från Louise och Walter Arensbergs konstsamling. I katalogen listas fyra readymades av Duchamp: *Ball of Twine (in metal frame)* 1914; *Comb* 1916; *Girl with Bedstead (Apolinère Enameled)* 1916/1917; *Why Not Sneeze? Rose Sélavy* 1921.²⁶ Övriga 25 verk av Duchamp som visades var målningar, teckningar, skisser och studier.

Walter Arensberg var son till en industrimagnat och alltså tämligen förmögen. Förutom att samla konst tillsammans med sin fru Louise, var han poet och författare – och framför allt Duchamps viktigaste mecenat. Det är Arensbergs donation som ligger till grund för den överlägset största samlingen av Duchamps verk som nu finns på Philadelphia Museum of Art.

Ingen kom på tanken att ge Duchamp en omfattande retrospektiv utställning på 1930- eller 40-talen, därtill ansågs han alltför obskyr, men om nu någon ändå hade gjort det, betänk vilken annorlunda bild man då skulle ha fått av hans verk jämfört med vår nutida uppfattning: massor med målningar, teckningar, förstudier, skisser och anteckningar – men nästan inga readymades. Ifall man inte satte i gång och producerade kopior. Räknat fram till publiceringen av *La Boîte-en-valise* 1941 finns ytterligare tre readymades som original: *Air de Paris* (1919), *L.H.O.O.Q.* (1919), och *Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921).²⁷

Alltså åtta, sammantaget.

Att så få av hans readymades fanns bevarade måste ha framstått som ett allt större problem för Duchamp. Och de delar av hans oeuvre som verkligen existerade fanns utspridda i olika privata samlingar. Inte heller fanns egentligen något skrivet om hans konstnärskap. Ett par kortare texter om honom publicerades av André Breton 1924 och 1935, där den senare till största delen behandlade *Det stora glaset*.²⁸ Som konstnär var Duchamp vid mitten av 1930-talet kanske inte bortglömd, men ytterst perifer om man bortser från en vänkrets, några inom de surrealistiska kretsarna, ett antal mecenater, några konstnärer och vissa andra aktörer i konstvärlden. Men knappast någon hade en aning om själva vidden av hans verk på det sätt vi idag har. Och det går att urskilja fyra händelser som kom att ändra denna problematiska belägenhet.

1. Ett museum i en väska

För en konstnär är det naturligtvis en bekymmersam situation att viktiga delar av ens verk inte längre existerar. Hur Duchamp tänkte vet vi naturligtvis inte, men utifrån denna situation går det att se ett försök att komma till rätta med problemet: den portabla utställningen i en väska, *La Boîte-en-valise*. Duchamp hade vid mitten av 1930-talet börjat undersöka sitt konstnärskap återblickande och 1934 började han arbeta på ett alternativt sätt att visa det: genom att skapa en retrospektiv utställning av miniatyrkopior av sin oeuvre i ett museum i en resväska. Väskan/lådan innehöll fotografier och miniatyrkopior av 68 verk.²⁹ Den första serien



Bild 4. Marcel Duchamp, *Boite-en-valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy) – Box in a Valise (From or by Marcel Duchamp or Rose Selavy)*, 1935–41, läderväska innehållande miniatyrkopior, fotografier och färgreproduktioner samt en ”original” teckning av Duchamp, © 2025 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Bildupphovsrätt 2025, CC BY-NC-ND

utgavs i Paris 1941 och sedan i New York 1942–49 och omfattade 95 exemplar. Senare tillkom ytterligare upplagor mellan 1958 och 1971, som sammanlagt uppgick till 212 exemplar.

Varför utförde han dessa serier av omsorgsfullt utförda kopior? I en intervju 1964 med konstkritikern Calvin Tomkins fick Duchamp den direkta frågan ”varför” och han svarade: ”I don’t know. I sold things, I made money – part of it was business. Small business, I can assure you”.³⁰ I samma intervju medger Duchamp att han är konsthistoriskt intresserad – underförstått, av sin egen *oeuvre*. Anledningen

till att han utförde dessa lådor kan man bara spekulera i, men det var ett omfattande företag så det berodde knappast på slumpen. Och alldeles oavsett Duchamps eventuella *intentioner* kan man studera *effekten* av detta projekt. Det är en förflyttning av roll och funktion som är intressant, där konstnären går från att vara enbart producent till att också vara curator, samlare och konservator, från rollen att *ge* till rollen att *ta emot* och förvalta.³¹

Härigenom kunde lite drygt 300 retrospektiva utställningar spridas runt om i världen, där det för första gången gick att få en översikt över Duchamps oeuvre. Och man kan notera att de 68 reproduktionerna bara var ett urval – ett urval som han själv hade gjort och som därmed för framtiden styrde bilden av hans konstnärskap.

En av lådorna köptes av galleristen Eva af Burén i Paris som tog med den hem till Stockholm. Den studerades noggrant av bland andra Pontus Hultén och Ulf Linde och låg till grund för produktionen av kopior av Duchamps readymades som utfördes tillsammans med konstnären Elis Eriksson till en utställning på Galleri Burén 1963 – ett företag sanktionerat av Duchamp själv.³² Redan två år tidigare hade han kommit till Stockholm för utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet 1961, då han bland annat signerade den första kopian av *Det stora glaset (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)* som utfördes av Linde och konstnären P.O. Ultvedt.³³ Det är intressant att se hur Sverige genom olika aktiviteter som framför allt Linde och Hultén låg bakom på 1950- och 60-talen, kom att inta något av en särställning i vad gäller möjligheten att se och förstå viktiga delar av Duchamps verk.

Inte minst var Lindes bok *Spejare* från 1960 oerhört betydelsefull för att ge en intrikat tolkning av detta komplexa och mångbottnade verk och sprida en då helt ny förståelse för *vad* konst kan vara och *hur* den kan betyda. Först i mitten av 1960-talet kunde konstvärldens metropoler som London, Paris och New York visa detta konstnärskap i motsvarande omfattning.

2. Monografien

Vid tiden för *Rörelse i konsten* hade den första monografien över Duchamp nyss publicerats. Den trycktes samtidigt på franska och engelska i 2500 respektive 3000 exemplar: Robert Lebel's *Sur Marcel Duchamp/Marcel Duchamp* (1959).

Det är en översikt över ett konstnärskap som idag kanske inte ger så många nya detaljer men som var banbrytande för sin tid. Ingenting motsvarande fanns. De första 75 sidorna är en biografisk redogörelse över olika stadier i Duchamps karriär, sedan följer en catalogue raisonné, 122 bilder och en bibliografi. Särskilt intressant är att texter av Henri-Pierre Roché och André Bréton bifogats, som ekon av den tidiga receptionen av Duchamp – och inte minst ett centralt bidrag av Duchamp själv också inkluderades: ”The Creative Act”, ett föredrag han höll vid *The Convention of the American Federation of Arts* i Houston 1957, där han formulerade idén om att den konstnärliga skapelseakten hade två grundläggande sidor – konstnärens och betraktarens – som båda var nödvändiga för verkets tillblivelse, existens och ytterst dess mening.³⁴ Detta var tillsammans med myten om att han ställde ut

Flasktorkare på ett galleri 1914, föreställningar om vad Duchamp tänkte och gjorde på 1910-talet som i själva verket formulerades *post factum*, flera decennier senare. Delvis av honom själv.

I ett supplement till faksimilutgåvan av *Marcel Duchamp* från 2021 skriver bland andra Robert Lebels son, konstnären Jean-Jacques Lebel om arbetet med boken. Här framgår hur täta kontakter Lebel och Duchamp hade med varandra under en rad år då de också blev nära vänner. Duchamp deltog också ytterst aktivt i arbetet som rådgivare, vilket framgår deras omfattande korrespondens, men enligt Lebels son mer än så: "Though my father wrote the book, the two men were, in the full sense, its co-authors, because both designed the layout and 'co-articulated' the overall concept".³⁵ Det framstår alltså som uppenbart att Duchamp i högsta grad återkommande deltog i processen att formulera sitt eget konstnärskap – och i förlängningen, sitt eget eftermäle.

I supplementet beskrivs också den krets som omgav honom och det nya intresset för hans verk, framför allt i New York, den stad han verkat från och till sedan 1915 och där han bosatte sig permanent 1942. Denna krets bestod av mecenater makarna Arensberg och Katherine Dreier, äldre vänner och kollegor som Man Ray, Max Ernst och Andre Breton och yngre konstnärer som Richard Hamilton, Robert Rauschenberg och Jasper Johns. I New York lärde han känna bland andra kompositören John Cage och galleristen Sidney Janis, två nyckelfigurer i den fortsatta spridningen av Duchamps rykte, konst och estetik. Janis ledde ett av New Yorks tyngsta och mest välrenommerade konstgallerier, som under 1950-talet representerade

gräddan av de amerikanska abstrakta expressionisterna som Mark Rothko, Robert Motherwell, Franz Kline och Willem de Kooning. Men Janis organiserade också grupputställningar med företrädare för det tidiga europeiska avantgardet och hyste ett särskilt intresse för dadaismen och surrealismen. Och det var här som Duchamp kom att spela en viktig roll. Till utställningen *Challenge and Defy* 1950 valde Janis ut en urinoar som Duchamp signerade och som visades hängande på en vägg, året efter visades en kopia av *Cykelhjul* på utställningen *Climax in XXth Century Art: 1913*, och två år senare visades *Fountain* placerad över en dörröppning (med en mistel hängande under) på utställningen *DADA 1916–1923*.³⁶

Det existerade alltså ett smärre antal kopior av hans verk, men problemet var fortfarande akut: hur ska man kunna visa en heltäckande retrospektiv utställning med Marcel Duchamp?

3. Retrospektiven

Det var en fråga och ett uppdrag som ställdes av Walter Hopps och ledningen för Pasadena Art Museum. Hopps hade tillsammans med konstnären Edward Kienholz och senare Irving Blum varit ansvarig för verksamheten vid Ferus Gallery i Los Angeles, där man sedan 1957 visat en rad nya radikala konstnärer, bland andra Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Wallace Berman, Frank Stella, Ed Ruscha och Andy Warhol, den senare med den första utställning av ”32 Campbell’s Soup Cans” 1962 – en utställning med motiv som helt bestämdes av den industriella variationen hos

företaget (32 smaker), alla presenterade som en serie neutralt avbildade objekt hämtade direkt från den lokala mataffären.³⁷ Det var en utställning Duchamp såg och senare kommenterade att det intressanta inte var den retinala bilden av 32 soppburkar, utan att en person fått själva *idén* att måla 32 olika soppburkar.³⁸ Detta var bara ett exempel på hur en helt ny generation konstnärer intresserade sig för och sökte inspiration från Duchamp, inte genom att kopiera utan genom att vidareutveckla. Men ingen hade ens en något så när heltäckande bild av hans konstnärskap, annat än några få initierade. Det var en given anledning till att Hopps genomförde den första stora retrospektiva utställningen med Marcel Duchamp på Pasadena Art Museum 1963, med benäget bistånd av konstnären själv.³⁹

Utställningen omfattade 114 verk som visades i sju rum. De första fyra rummen innehöll foton, skisser, affischer och målningar, de två sista optiska verk och roto-reliefer. Klimax var det femte rummet med *Det stora glaset* omgivet av målningar, förstudier, dokument och readymades.⁴⁰ Man kan jämföra museets strikta ordning och presentation med den ursprungliga kaotiska röran i Duchamps ateljé: här finns var sak på sin plats, prydligt uppställda, katalogiserade och kanoniserade i utställningsrummets perfekta vita kub. Det kanske mest anslående med katalogen är hur tunn den är på information om Duchamps samlade verk, som utan tvekan tillhör de mest enigmatiske inom den moderna konsten. Förutom en verksförteckning och några få bilder finns en kronologi och en halv sida med föga informativ text skriven av Walter Hopps.⁴¹ Kanske man ansåg att besökaren



Bild 5. Interiör från *Marcel Duchamp: A Retrospective Exhibition*, Pasadena Art Museum, 1963, Fotografi Frank. J. Thomas, courtesy of the Frank J. Thomas Archives, Norton Simon Museum, Pasadena (CA), © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Bildupphovsrätt 2025, CC BY-NC-ND

kunde hämta kunskap genom att läsa Robert Lebel's då ännu ganska färsk monografi?

Av katalogen framgår också vilket veritabelt detektivarbete som utfördes för att alls kunna få ihop utställningen. Många verk tillhörde privata samlare, men till största delen handlade det om inlån från Philadelphia Museum of Art, som 1950 mottagit hela Arensbergs konstsamling som en donation. Dock inte Det stora glaset som tillsammans med skisser, förarbeten och andra relaterade verk stod i centrum för utställningen, men som ansågs vara i alltför ömtåligt skick för att kunna transporteras tvärs över USA. I stället visade man

Moderna Museets kopia. Av de readymades som visades i Pasadena var bara sex original, resten var kopior. Det var uppenbart att 1963 fanns de allra flesta readymades i Philadelphia och Stockholm, som original eller som kopior. Förvisso två fina städer, men inte precis i konstvärldens centrum.

Här måste vi gå ifrån hårda fakta och spekulera en smula. Duchamp är synlig i konstvärlden genom en serie miniatyrer, en monografi, ett fåtal kopior och med stöd av en begränsad grupp av vänner och supportrar, förvisso viktiga aktörer. En ny och väsentligt mer omfattande retrospektiv organiserades av Richard Hamilton och visades på Tate Gallery i London 1966 (den första i Europa), ytterligare en visades på Museum of Modern Art i New York 1973 (den första i hans hemstad), och en tredje på Centre Georges Pompidou i Paris 1977 (den första i Frankrike). Duchamp hade gradvis blivit en allt viktigare gestalt i den moderna konstens historia. Men 1963 fanns original och kopior utspridda vilket gjorde varje försök till sammanhållna visningar av hans konstnärskap ytterst besvärliga. Förmodligen såg Duchamp samma problem som fick honom att producera *La Boîte-en-valise*. Här träder mångsysslaren, entusiast, författaren, galleristen, curatören, poeten och konsthistorikern Arturo Schwarz in i bilden.

4. Kopiefabriken i Milano

Schwarz var en idog samlare av dadaistisk och surrealistisk litteratur och konst i mindre skala verksam i Milano, där han sedermera omvandlade sin bokhandel till ett konstgalleri. Han hade sedan

1950-talet blivit alltmer besatt av Duchamps konstnärskap och inlett en korrespondens med honom. I början av 1960-talet erbjöd han Duchamp att utföra en serie av 14 olika readymades i en upplaga om 8 kopior med 2–4 kopior var till Duchamp och honom själv utanför den ordinarie serien, som skulle signeras av konstnären. Duchamp godtog erbjudandet och skrev under ett kontrakt där han förband sig att inte signera fler kopior.⁴²

Som vi har sett var det inte främmande för Duchamp att låta andra utföra och sedan själv signera kopior, men det här var någonting annat: dels omfattningen, dels att de flesta av de här kopiorna producerades för konstmarknaden för försäljning. Och till skillnad från tidigare kopior, där sådana som Janis och Linde på eget bevåg hittat föremål som Duchamp sedermera signerat, var han nu i väsentligt högre grad själv involverad i utförandet.⁴³

Det ytterst omsorgsfulla arbetet satte i gång i Milano 1964, där en mängd olika hantverkare och företag utförde kopior utifrån noggranna ritningar baserade på bevarade original, befintlig fotodokumentation av försvunna readymades och i vissa fall uppskattningar utifrån miniatyrer i *La Boîte-en-valise*. I denna process kom alltså de massproducerade föremål som Duchamp en gång valt ut på grund av deras obefintliga utstrålning och estetiska kvaliteter, att bli till specialtillverkade avbildningar i begränsad upplaga: det som en gång varit motsvarande en industriellt tillverkad konfektion ("ready-made") kom i ett slag att förvandlades till en exklusiv skräddarsydd kollektion ("haute couture"). Det är i huvudsak dessa kopior som visas på museer runt

om i världen idag och som då och då dyker upp på marknaden.

Här framkommer något av en paradox: samtidigt som Duchamp hela tiden framhöll att den centrala betydelsen hos hans readymades var av idémässig karaktär, fanns det uppenbarligen ett behov av att kunna visa upp själva objekten. Extra märkligt blir det med tanke på den omsorg som lades ner på att få kopiorna så visuellt likartade originalen som möjligt.

Varför gick Duchamp med på att låta utföra och signera dessa kopior? Här måste vi återigen skilja mellan eventuella intentioner och effekten av en handling. En aspekt av detta företag som lyfts fram av både Clavin Tomkins och Walter Hopps var att Duchamps hastigt växande berömmelse inte givit några ekonomiska fördelar, eftersom ytterst lite av hans konst fanns på marknaden. Återigen behovet av pengar. Och det kan ju mycket väl vara sant, men effekten blir en annan: genom det omfattande projektet i Milano fanns hans readymades för första gången tillgängliga att betrakta på museer och i utställningar runt om i världen. Det är, vill jag hävda, den huvudsakliga orsaken, för den talar till konstvärlden och till eftervärlden.

Mellan 1964–65 visades Duchamps readymades på 12 separatutställningar och gruppställningar runt om i Europa och USA, åren efter till ytterligare många fler utställningar och i permanenta samlingar på några av världens mest prestigefyllda museer.⁴⁴ Det blir uppenbart om man jämför de retrospektiva utställningarna i Pasadena och London, hur oerhört mycket enklare det verkar ha varit att organisera den senare, trots att den var betydligt mer omfattande, tack vare de milanesiska kopiorna (och så

klart Hamiltons magnifika kopia av *Det stora glaset*, utförd lagom till utställningens vernissage).⁴⁵

Här skrevs Duchamp för första gången på allvar in i kanon över 1900-talets mest banbrytande konstnärskap. Och en av de verkligt intressanta aspekterna i alla de fyra fall vi talat om – *La Boîte-en-valise*, Lebel's monografi, den första separatutställningen i Pasadena och kopiefabriken i Milano – är det påfallande i hur hög grad Duchamp själv aktivt påverkat organiserat och varit delaktig i de olika processerna som styrt och konstituerat bilden av hans eget konstnärskap. I synnerhet hans ready-mades: från att ha varit försvunna och glömda för alla utom några få, fanns de plötsligt i mitten av 1960-talet åter tillgängliga och i centrum för konstvärldens blickfång och intresse.

Korresponderande kär!

För att Duchamp alls skulle finnas på den konst-historiska kartan måste hans verk genomgå en receptionsprocess där betydelsefulla aktörer och institutioner i konstvärlden tolkade, legitimerade, inkluderade, konsektrerade och slutligen kanoniserade hans verk – oftast i dialog med konstnären själv. Och det har inte precis saknats sådana aktörer och institutioner: mängder av utställningar och tusentals artiklar och böcker har ägnats Duchamps konstnärskap. En av de mest anslående aspekterna med detta konstnärskap i denna process är dess mångtydlighet. Här kan man också urskilja flera olika intressen i receptionen, något som den amerikanske konsthistorikern David Joselit beskrivit som

en medveten radikal pluralism – att det inte finns *en* Marcel Duchamp utan många:

Duchamp's "plurality" refers equally to his artistic practice and his reception within art history. Strategies of self-multiplication – through the invention of discontinuous artistic styles and the adoption of an array of alter egos – are central to Duchamp's art. /.../ This delirious play of and *with* identity within Duchamp's oeuvre is matched from the outside by the invention of a succession of "Duchamp's" within the art historical canon: Duchamp as alchemist, Duchamp as mathematician, Duchamp as critic of the institutions of art, and Duchamp as destabilizer of gender roles are among the most prominent.⁴⁶

Vill man renodla de intressen som påverkat receptionen av Duchamp så kan man peka ut två centrala riktningar. För uttolkare som Ulf Linde, Arturo Schwarz, Octavio Paz och många andra handlade det om att försöka hitta en inneboende mening i hela hans verk, en mening som man på olika sätt försökt uppdaga genom ett intrikat och kvalificerat spårsökande, med ingående beräkningar, fantasi-fulla allusioner och läsningar på tvärs genom hela hans oeuvre.⁴⁷ Inom denna riktning är det framför allt *Det stora glaset* med alla skisser och förarbeten, liksom *Den gröna asken* som finns i centrum för intresset. För den andra riktningen var det framför allt Duchamps readymades som var det primära intresset, denna konstnärliga kategori som i 1960-talets konstvärld visade på möjligheten av institutionskritisk idébaserad konst. Denna riktning har framstått som den centrala bland konstvärdens aktörer: konstnärer, kritiker, curators och andra.

Låt oss ta en viktig källa som utgångspunkt. I ett temanummer i den inflytelserika amerikanska konsttidsskriften *October* från 1994 diskuterades vad man kallade "The Duchamp Effect": på vilka sätt han påverkat utvecklingen av bildkonsten från 1960-talet och framåt. I ett rundabordsamtal menade den tyske konsthistorikern Benjamin Buchloh att det gick att se en linje från Duchamp via Jasper Johns till Robert Morris och vidare framåt mot 1960-talets konceptkonst.⁴⁸ Han fick omedelbart mothugg och en affekterad diskussion följde huruvida konstnärer som Joseph Kosuth, Daniel Buren och Robert Smithson verkligen influerats av Duchamp eller inte. Diskussionen kan idag verka en smula nattstånden, då den i så hög grad bygger på förmodade influenser (en synpunkt som Thierry de Duve också framförde vid tillfället).

Men vad betydde då Duchamp för den alternativa konstscenen som etablerades på 1960-talet och som i högsta grad påverkat vår tids konst och estetik? Duchamps inflytande aktualiserades inte minst i diskussionerna på 1980-talet och framåt om ett nytt samhällstillstånd kallat "postmodernismen" och dess återverkningar i konstvärlden.⁴⁹ I utställningen *Implosion* på Moderna Museet 1987, som lanserades som den stora introduktionen av postmodern konst i Sverige och var sammanställd av dåvarande intendenten Lars Nittve, lyftes Duchamp och Francis Picabia fram som de givna referenspunkterna bakåt till det historiska avantgardet.⁵⁰ Men förhållandet mellan samtid och historia uppfattades inte nödvändigtvis alltid som så linjär. Ett annat försök att kartlägga detta förhållande var i den 8:e biennalen i Sydney 1990 som hade temat

The Readymade Boomerang med undertiteln ”Certain Relations in 20th Century Art”.⁵¹ Vad som presenterades var ett eklektiskt urval av 143 konstnärer som man hävdade på ett eller annat sätt utgått från Duchamp, Francis Picabia eller Man Ray, och därigenom via sådana som George Brecht, Andy Warhol och Joseph Beuys genom olika rörelser hamnat i samtiden. Vad vi får är inte en linjär utan en tudelad (semi)cirkulär genealogi, men likaväl ett synsätt som landar i en fråga om möjliga influenser.

Oavsett den teoretiska problematiken framgår det tydligt att Duchamp i de exempel jag tagit upp placerats in i centrum av det avantgarde som ifrågasatte och överskred rådande estetiska normer. Under 1980- och 90-talen framstod de alltså som akut relevanta för samtiden – över ett halvsekel *post factum*.⁵² I detta sammanhang var det primärt hans readymades som framstod som relevanta historiska referenspunkter, vilket skapade en kondenserad och reducerad bild av Duchamps konstnärskap för att passa in i ett visst historiografiskt narrativ. Här går det att se hur historia och samtid kan fungera som *korresponderande kärl*, där en historiografisk bild påverkar det samtida konstlivet och där det samtida konstlivet påverkar den befintliga historiskskrivningen och ger ny belysning åt företeelser och konstnärskap som tidigare negligerats eller ansetts som perifera.⁵³

I början av 1960-talet fungerade alltså Duchamp i ett helt nytt sammanhang, där hans oeuvre tolkades på ett sätt som överskred dess historiska kontext och där en ny, reaktiverad bild av detta konstnärskap etablerades. Här blir Duchamp närmast en tidlös idé snarare än en individ. Men

som jag visat är Duchamp själv aktiv i denna process för att skapa en specifik bild av en till synes indifferent, ambivalent, undanglidande, uttråkad person – som någon som genomskådat spelet och tröttnat på att alls försöka spela med, någon som etablerar en position vid sidan av centrum, både inom och bortom ramarna ansetts estetiskt och moraliskt acceptabelt.

Samtidigt med detta mångtydiga undanglidande förmedlar Duchamp själv bilden av en person som helst inte vill synas – och den bilden synliggör han med stort eftertryck i intervjuer, framträdanden och katalogtexter! Kanske kan tystnaden, undanglidandet och ambivalensen förstås som en strategi från Duchamps sida för att skapa ett intresse och specifika former av kvalitet i hans eget konstnärskap genom mystifikation och medvetna självmotsägelser. Men vilken Duchamp talar vi om här? Hal Foster har uttryckt detta i termer av en fråga: ”Did Duchamp *appear* as ’Duchamp’?”⁵⁴ Svaret är att han självklart inte gjorde det, utan att hans position och status är resultatet av en retroaktiv effekt som tycks implodera den historiska rum-tiden och skillnaden mellan ”där och då” (valet av readymades på 1910-talet) och ett ”här och nu” (den exponentiellt alltmer omfattande receptionen från och med 1950-talet). Duchamp var inte särskilt viktig, men fenomenet ”Duchamp” blev viktigt.

Detta innebar också ett väsentligt skifte i perspektiv mellan intentioner och effekter: tystnaden, hyllningarna, överteoretiserandet och mystifikationerna sålde mycket bra (intellektuellt snarare än ekonomiskt), men sålde också ut det som en gång varit det verkligt radikala – oviljan att alls dela i spelet.

Vilket var något som också uppmärksammades av en hel del konstnärer under 1960-talet. Ett omtalat exempel är den aktion som Joseph Beuys genomförde i Düsseldorf 11 december 1964 i den västtyska TV-kanalen ZDF med titeln *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* ("Marcel Duchamps tystnad är övervärderad").⁵⁵ Det var en bland många yttringar i tiden, inte minst inom Fluxus och andra radikala rörelser, som riktade sig mot det man menade var Duchamps senkomna svek, att han hade sålt ut sig och att tystnaden bara representerade en feg anpassning till marknaden. Beuys och många andra ville snarare framhålla den politiska och sociala potentialen i det förändrade konstbegreppet som Duchamp en gång gått i bräschen för att skapa.

Men vad innebar alla kopior annat än ett tydligt tecken på geschäft i konstens namn?

Kanske kan man se det som geschäft, argumentet är i mina ögon på sätt och vis rimligt, men frågan är om det helt och hållet var Duchamps eget fel? Var han kanske med om att sätta i gång en process för att återvinna och iscensätta sitt eget konstnärskap, en process som till slut – och särskilt efter hans död – gick långt bortom hans egna avsikter? Hur vi än förstår detta skede så går det att tolka detta som en historiografisk process där konstnären och hans uttolkare, aktörer på det akademiska konstvetenskapliga fältet såväl som i konstvärldens institutioner, bidragit till att producera ett specifikt narrativ. Ett narrativ som visar hur och varför historieskrivning aldrig är en neutral och objektiv syssla och varför kritisk historiografi är en oundviklig del av alla konsthistoriska studier.

För i avsaknad av detta metahistoriska sammanhang har myten om *Flaskorkare* på konstgalleriet fortsatt att spela en så viktig roll för konsten och konstvärlden från 1960-talet fram till idag, som ett historiskt legitimerande, normbrytande, institutionskritiskt exempel – en faktoid, en myt och ett objekt som utgör själva epicentrum i en fiktiv händelse, så omvälvande och så epokgörande att den kommit att forma en fundamental del av den moderna konstens historia. Oavsett om denna händelse alls har ägt rum eller inte.

Noter

1. Richard Hamilton, ”The Pasadena Retrospective” (1963), *Collected Words 1953–1982*, London, Thames and Hudson, 1982, s. 199.
2. Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Göteborg, Bokförlaget Korpen, 1984 (1960), s. 43.
3. Alfred H. Barr Jr. (red.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1963, s. 215.
4. Robert Motherwell (red.), *Dada Painters and Poets. An Anthology*, Cambridge (Mass.) och London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1981 (1951), s. xxiii.
5. H.W. Jansson, *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, New York, Prentice Hall, INC, Englewood Cliffs, N.J and Harry N. Abrams, INC, 1965 (1962), (första upplagan, sjunde tryckningen), s. 529.
6. Duchamp nämner detta i en intervju med den franska konstvetaren Pierre Cabanne, se Pierre Cabanne, *Dialog med Duchamp* (översättning Jan Östergren), Lund, Bo Cavefors Bokförlag, 1977 (1967), s. 64.

7. Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, s. 616.

8. I katalogen till *Exhibition of Modern Art* på Bourgeois Gallery i New York 1916 anges att Duchamp medverkade med två readymades (se Dieter Daniels, *Readymade Century*, Leipzig, Spector Books, 2019, s. 19). Detta var första gången termen "ready-made" användes i tryck. Tidigare hade Duchamp använt termen i ett brev till sin syster Suzanne samma år.

9. Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, (övers. George Heard Hamilton), New York, Hauser and Wirth Publishers, 2021 (1959), s. 40 och s. 168 f. Här stämmer dock inte tidsangivelserna. Utställningen på Bourgeois Gallery ägde rum 1916 och *Trébuchet* utvaldes som konstverk av Duchamp 1917 enligt tillgängliga uppgifter. Men dateringen av dessa föremål är väldigt oklar: vad mindes Duchamp drygt 40 år senare och vem brydde sig att notera exakta tidpunkter för saker som inte bara måste ha framstått som extremt obskyra utan som objekt ingen kanske ens uppfattade som konstverk vid tiden?

10. Se t.ex. George Dickie, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1969:3, s. 255. I sin berömda essä "The Artworld" från 1964 beskriver Arthur C. Danto en situation där det inte går att göra en distinktion mellan ett konstverk och andra föremål annat än i ett sammanhang han kallar "konstvärlden" – en värld vars aktörer måste ha teoretiska kunskaper och institutionell legitimitet för att göra denna distinktion och identifiera något som konst (Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, 1964:19, s. 571–584). Här nämner han inte Duchamp utan utgår till största delen från Andy Warhols Brillo boxar. Senare driver han dock tesen att den konst som valts snarare än

tillverkats – det vill säga Duchamps readymades – bryter varje förbindelse med den tidigare historien och leder inte bara till konstens död utan också till fenomen som kan kallas post-historisk konst (se *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, s. 21).

11. En intressant analys av hela denna affär görs av Thierry de Duve, ”The Story of Fountain. Hard Facts and Soft Speculation”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, 2019:57–58, s. 10–47.

12. Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York, Henry Holt & Co., 1996, s. 180.

13. Han publicerade sitt försvar i avantgardetidskriften *The Blind Man*, no. 2 1917, där Man Ray var redaktör.

14. Se Helen Molesworth, ”Work Avoidance. The Everyday Life of Marcel Duchamp’s Readymades”, *Art Journal*, vol. 57, Winter 1998:4, s. 50–61.

15. Cabanne, s. 61. Han avslutade sitt försvar med ett argument mot att en pissoar skulle vara vulgär med orden: ”The only works art that America has given are her plumbing and her bridges”.

16. Louise Jury, ”’Fountain’ most influential piece of modern art”, *Independent*, 2 December 2004.

17. För en översikt och analys av dadaismen i USA, se Francis M. Nauman & Beth Venn, *Making Mischief. Dada Invades New York*, Whitney Museum of American Art, New York, Harry N. Abrams, 1996, och Amelia Jones, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge (Mass.) och London, The MIT Press, 2004.

18. Francis Naumann & Hector Obalk (red.), *Affectionately Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, London, Ludion Press, 2000, s. 47.

19. Irene Gammel, *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernism*, Cambridge (Mass.) och London, The MIT-press, 2002, s. 224.
20. Julian Spalding & Glyn Thompson, "Did Marcel Duchamp Steal Elsa's Urinal?", *The Art Newspaper*, November 2014.
21. Siri Hustvedt, "A Woman in the Men's Room: When Will the Art World Recognise the Real Artist Behind Duchamp's Fountain?", *The Guardian*, 29 mars 2019.
22. Se de Duve 2019, s. 42, samt Bradley Baily, Dawn Adés & Alastair Brotche, "Letter: Marcel Duchamp Was Not a Thief", *The Burlington Magazine*, 2019:12, vol. 161, s. 985-87.
23. Gammel, s. 224 ff. För en kort sammanfattning av denna kontrovers, se "Letters to the Editor: Did Duchamp Really Steal Elsa's urinal", *The Art Newspaper*, 4 March 2020. (<https://www.theartnewspaper.com/2020/03/04/letters-to-the-editor-or-did-duchamp-really-steal-elsas-urinal>).
24. Se Henry Egidius, *Natur & Kulturs Psykologilexikon*: (<https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon/?Lookup=kognitiv%20dissonans>). Tack till Malin Hedlin Hayden som gjorde mig varse detta begrepp.
25. Hal Foster, "What's Neo about the New-Avant-Garde", *October*, vol. 70, Autumn 1994:166, s. 31, not 51. Detta temanummer publicerades i en utökad version som bok: Martha Buskirk och Mignon Nixon (red.), *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, An October Book, Cambridge (Mass.) och London, The MIT Press, 1996.
26. *20th Century Art From the Louise and Walter Arensberg Collection*, The Art Institute of Chicago 1949, s. 28. *Ball of Twine (in metal frame)* har i

modernare historieskrivning titeln *With Hidden Noise* och dateras till 1916 (se Schwarz, s. 644).

27. Frågan är vad som verkligen är en readymade? I Schwarz standardverk omnämns t.ex. readymades, semi-readymades, rectified readymades (readymades ställda tillrätta), assisted readymades (readymades utförda med assistans) och imitated rectified readymade. Här inställer sig frågan: om alla dessa kategorier kan accepteras, vad är i så fall inte ett readymade? Det är t.ex. svårt att riktigt förstå hur ett verk som *Fresh Widow* (1920) är en readymade: en fönsterram i miniatyr, målad grön med svart läder i stället för glas i rutorna med en inskription. Det är en konstruktion likaväl som vilken traditionell skulptur som helst är en konstruktion. På MoMA:s hemsida beskrivs det som "Miniature French window, painted wood frame, and panes of glass covered with black leather". Andra tveksamma exempel på readymades hos Schwarz är *Wanted 2000 \$ Reward* (1923) som Smithsonian karakteriserar som en litografi på deras hemsida, och *Monte Carlo Bonds* (1924) som MoMA karakteriserar som "Cut-and-pasted gelatin silver prints on lithograph with letterpress". Inget av dessa verk kan alltså definieras som readymades. Dieter Daniels menar att det inte finns några fasta specifika kriterier, utan att det handlar om en särskild form av "familjelikheter" som omfattar en grupp av olika föremål och bilder producerade och/eller utvalda av Duchamp (Daniels, s. 89 f.). Jag motsätter mig denna lösa och alltför inkluderande definition. Inflationen av inkluderingar handlar förmodligen om att själva begreppet "readymade" fått en så positiv historisk laddning att det hos vissa (konsthistoriker, museer, auktionshus) finns en strävan att koppla det till så många bilder/föremål som det bara går.

28. Se André Breton, "Marcel Duchamp", *Littérature*, Paris 1922:5, s. 7–10. Denna text översattes till engelska och fanns med i Robert Motherwells antologi

The Dada Poets and Painters (New York 1951)

som blev en mycket viktig källa till information om dadaismen och den tidiga europeiska avantgardet för det radikala amerikanska konstlivet. Senare publicerade Breton "Phare de la mariée", *Minotaure*, Paris 1935:6, s. 45–49. Det var den första analysen av Det stora glaset.

29. Schwarz, s. 762 ff. Han utförde givetvis inte alla upplagor helt själv utan anlidade en rad hantverkare för att utföra olika delar. En betydelsefull medhjälpare var den amerikanske konstnären Joseph Cornell som Duchamp mött i början av 1930-talet (se Walter Hopps (red. Deborah Treiman from interviews with Anna Doran), *The Dream Colony. A Life in Art*, New York och London, Bloomsbury, 2017, s. 162.

30. Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews*, New York, Badlands Unlimited, 2013 s. 59. Intervjuerna gjordes 1964 men publicerades inte förrän nästan femtio år senare.

31. För en kort diskussion om detta, se Benjamin Buchloh, "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", A. A. Bronson och Peggy Gale (red.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, s. 45.

32. Ulf Linde, *Marcel Duchamp*, Årsbok för Statens konstmuseer 32, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1986, s. 52 ff.

33. För en omfattande redogörelse för Duchamp i Sverige, se Paul B. Franklin, "Exposin Duchamp in Sweden", *Étant donné*, no 11, Paris 2016, s. 94–141. I katalogen till *Rörelse i konsten* framgår att den enda readymades som visades var en kopia av cykelhjulet från 1960 (K.G. Hultén, *Rörelse i konsten*, Stockholm, Moderna Museet, 1961, opaginerat).

34. Marcel Duchamp, "The Creative Act" (1957), i Lebel 2021 (1959), s. 77 f. Denna text finns

tillgänglig på många andra håll, i skrift och på Internet.

35. Jean-Jacques Lebel, ”Thanks for the Buggy-Ride”, Jean-Jacques Lebel och Association Marcel Duchamp (red.), *Marcel Duchamp. Supplement*, New York, Hauser and Wirth Publishers, 2021, s. 21. Om Duchamps betydelse för tillblivelsen av Sur Marcel Duchamp, se Paul B. Franklin (red.), *The Artist and his Critic Stripped Bare. The Correspondance of Marcel Duchamp and Robert Lebel*, Los Angeles, Getty Publications, 2016.

36. Tomkins 1996, s. 178 f. Se också Carroll Janis, ”Three Encounters with Marcel Duchamp”, *The Brooklyn Rail*, October 2022 (<https://brooklynrail.org/2022/10/criticspage/Three-Encounters-with-Marcel-Duchamp>).

37. Benjamin Buchloh, ”Andy Warhols One-Dimensional Art: 1956–1966”, Kynastone McShine (red.), *Andy Warhol. A Retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1989, s. 54 f.

38. Tomkins 1996, s. 415.

39. Det var chefen för Pasadena Art Museum, Thomas Leavitt som föreslog utställningen. Kontakten mellan Duchamp och Hopps förmedlades av konsthandlaren William Copley i New York, i ett möte där Hopps tydligt lyckades imponera på Duchamp med sina kunskaper om dennes konst (Tomkins 1996, s. 420).

40. Tomkins 1996, s. 421 f.

41. Se *Marcel Duchamp. A Retrospective Exhibition*, Pasadena Art Museum 1963, opagerad.

42. Ett brev från Marcel Duchamp till Douglas Gorsline, Cadaqués 28 July 1964, i Francis M. Naumann och Hector Obalk (red.), *Affectionately Marcel*, Amsterdam, Ludion Press, 2000, s. 385.

43. Adina Kamien-Kazhdan, *Remaking the Readymade Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*, London, Routledge, 2020 (2018), s. 7. Detta är den mest utförliga och genomarbetade beskrivningen och analysen av Duchamps kopior, i synnerhet de som producerades i Milano 1964.

44. Daniels, s. 129 ff.

45. *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, London, Tate Gallery, 1966. Enligt Richard Hamiltons inledande kommentar i katalogen fattades endast sex betydelsefulla objekt, vilket (om det stämmer) måste göra detta till en av de mest kompletta retrospektiva utställningarna av Duchamps konst någonsin.

46. David Joselit, *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941*, An October Book, Cambridge (Mass.) och London, The MIT Press, s. 3.

47. En av de intressantaste, märkligaste och mest extrema varianterna i denna tradition kunde man se i Konstakademiens utställning *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde* (2011). Där visade Linde genom decennier av noggranna studier och uträkningar hur han tänkte sig att detta konstnärskap hängde samman. Han utgick från Duchamps lilla målning *Kaffekvarnen* (1911) och försökte visa hur den bar på nyckeln till att förstå geometrin och därmed den inneboende meningen i Duchamps komplexa verk. Där fick han fram talserien 1,2,3,7,8, som enligt Linde ledde till frågan ”är jag en av de andra sju eller är jag nummer åtta”? Enligt honom handlade hela Duchamps konstnärskap om relationen i familjen (far, mor, sex syskon) och hur individen förhåller sig till gruppen (se *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde*, (red. Jan Åman och Daniel Birnbaum), Konstakademiens skriftserie nr. 17, Moderna Museets utställningskatalog nr. 367, Stockholm 2011). För en kommentar och kritik av Lindes tolkning, se Hans Hayden, ”Contradicting

Codes”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 81, 2012:3, s. 166–171.

48. Se ”Round Table: Conceptual Art and the Reception of Marcel Duchamp”, *October*, vol. 70, Autumn 1994:166, s. 126. I diskussionen deltog förutom Benjamin Buchloh även Rosalind Krauss, Thierry de Duve, Yve-Alain Bois, Martha Buskirk och Alexander Alberro.

49. Postmodernismen som ett samhällsfenomen och en företeelse inom olika estetiska och intellektuella diskurser är alltför omfattande och motsägelsefullt för att kunna förklaras i en fotnot. Det som kan noteras är att det var ett begrepp som verkligen stod i centrum för många debatter, utställningar och teoretiska publikationer under 1980- och 90-talen. Samtidigt var det ett begrepp som tycktes omöjligt att ringa in, som kunde innebära alltifrån en radikal eklekticism och en ny estetisk ordning som bröt med modernismen, till ett nytt och annorlunda sätt att förstå tillvaron i början av den värld präglad av en oerhört snabbt expanderande digital hyperrymd – och de sociala, politiska och ekonomiska förändringar som följde. Lockelsen (då) i att närma sig begreppet bestod ofta i dess svårfångade annorlundahet, som någonting nytt (modernt) bortom det moderna (nya). Hur kunde det ens vara möjligt och vad innebar det? Idag är det ett begrepp som sällan används, som ibland får beteckna en viss historisk period men som också tas i bruk som ett nedsättande och populistiskt pejorativ om alla de former av estetiska uttryck och filosofiska idéer som går bortom vissa debattörers oftast föga progressiva ideologiska ståndpunkter.

50. *Implosion. Ett postmodernt perspektiv*, Stockholm, Moderna Museet, 1987.

51. Se *The Readymade Boomerang. Certain Relations in 20th Century Art*, Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 1990.

52. En ingående kritik mot den konsthistoriska framställningar av Duchamp som en direkt föregångare till postmodernismen formuleras av Amelia Jones, *Postmodernism and de En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

53. Det är ingenting unikt för Duchamp. Konsthistorien är fylld av exempel på konst och konstnärer som i varierande grad åsidosatts eller fallit i historisk glömska, men som i olika genom historien ”återupptäckts” och kanoniserats långt efter deras levnad: Rembrandt van Rijn, Johannes Vermeer, Caspar David Friedrich, Artemisia Gentileschi, Diego Velázquez... Listan kan göras lång.

54. Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, An October Book, Cambridge (Mass.) och London, The MIT Press, 1996, s. 8.

55. Katharina Neuburger, ”’Pas de deux’ Reception and Reaction”, *Beuys & Duchamp: Artists of the Future*, Kunstmuseum Krefeld, Berlin, Hatje Cantz, 2021, s. 45 ff.

Referenser

20th Century Art From the Louise and Walter Arensberg Collection, The Art Institute of Chicago 1949.

Baily, Bradley, Adés, Dawn & Brotche, Alastair, ”Letter: Marcel Duchamp Was Not a Thief”, *The Burlington Magazine*, 2019:12, vol. 161.

Barr Jr., Alfred H. (ed.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, New York 1963.

Breton, André, ”Marcel Duchamp”, *Littérature*, Paris 1922:5.

- Breton, André, "Phare de la mariée", *Minotaure*, Paris 1935:6.
- Buchloh, Benjamin, "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", A. A. Bronson & Peggy Gale (red.), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto 1983.
- Buchloh, Benjamin, "Andy Warhols One-Dimensional Art: 1956–1966", Kynastone McShine (red.), *Andy Warhol. A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York 1989.
- Buskirk Martha & Nixon, Mignon (red.), *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, An October Book, The MIT Press, Cambridge (Mass.) och London, 1996.
- Cabanne, Pierre, *Dialog med Duchamp* (översättning Jan Östergren), Bo Cavefors Bokförlag, Lund 1977 (1967).
- Daniels, Dieter, *Readymade Century*, Spector Books, Leipzig 2019.
- Danto, Arthur C., "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, 1964:19.
- Danto, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey 1997.
- de Duve, Thierry, "The Story of Fountain. Hard Facts and Soft Speculation", *The Nordic Journal of Aesthetics*, 2019:57–58.
- Dickie, George, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1969:3.
- Duchamp, Marcel, "The Creative Act" (1957), i Lebel 2021 (1959), Jean-Jacques Lebel och Association Marcel Duchamp (red.), *Marcel Duchamp. Supplement*, Hauser and Wirth Publishers, New York 2023.

- Duchamp, Marcel, "The Richard Mutt Case", *The Blind Man*, no. 2 1917.
- Foster, Hal, "What's Neo about the New-Avant-Garde", *October*, vol. 70, Autumn 1994:166.
- Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, An October Book, The MIT Press, Cambridge (Mass.) och London 1996.
- Franklin, Paul B. (red.), *The Artist and his Critic Stripped Bare. The Correspondance of Marcel Duchamp and Robert Lebel*, Getty Publications, Los Angeles 2016.
- Franklin, Paul B., "Exposin Duchamp in Sweden", *Étant donné*, no 11, Paris 2016.
- Gammel, Irene, *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernism*, MIT-press, Cambridge (Mass.), 2002.
- Hamilton, Richard, "The Pasadena Retrospective" (1963), *Collected Words 1953-1982*, London, Thames and Hudson, 1982.
- Hayden, Hans, "Contradicting Codes", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 81, 2012:3.
- Hopps, Walter *The Dream Colony. A Life in Art*, (red. Deborah Treiman from interviews with Anna Doran), Bloomsbury, New York och London 2017.
- Hultén, Pontus, *Rörelse i konsten*, Moderna Museet, Stockholm 1961.
- Hustvedt, Siri, "A Woman in the Men's Room: When Will the Art World Recognise the Real Artist Behind Duchamp's Fountain?", *The Guardian*, 29 mars 2019.
- Implosion. Ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987.

- Janis, Carroll, "Three Encounters with Marcel Duchamp", *The Brooklyn Rail*, October 2022 (<https://brooklynrail.org/2022/10/criticspage/Three-Encounters-with-Marcel-Duchamp>).
- Jansson, H.W., *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, Prentice Hall, INC, Englewood Cliffs, N.J and Harry N. Abrams, INC, New York, 1965 (1962).
- Jones, Amelia, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2004.
- Jones, Amelia, *Postmodernism and de En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Joselit, David, *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941*, An October Book, The MIT Press, Cambridge (Mass.) och London, s. 3.
- Jury, Louise, "'Fountain' most influential piece of modern art", *Independent*, 2 December 2004.
- Kamien-Kazhdan, Adina, *Remaking the Readymade Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*, Routledge, London 2020 (2018).
- Lebel, Jean-Jacques, "Thanks for the Buggy-Ride", Jean-Jacques Lebel and Association Marcel Duchamp (red.), *Marcel Duchamp. Supplement*, Hauser and Wirth Publishers, New York 2021.
- Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, (övers. George Heard Hamilton), Hauser and Wirth Publishers, New York 2021 (1959).
- Linde, Ulf, *Marcel Duchamp*, Årsbok för Statens konstmuseer 32, Rabén & Sjögren, Stockholm 1986.
- Linde, Ulf, *Spejare. En essä om konst*, Göteborg, Bokförlaget Korpen, 1984 (1960).

- Marcel Duchamp. A Retrospective Exhibition*, Pasadena Art Museum 1963, opaginerad.
- Molesworth, Helen, "Work Avoidance. The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades", *Art Journal*, vol. 57, Winter 1998:4.
- Motherwell, Robert (red.), *Dada Painters and Poets. An Anthology*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) och London, 1981 (1951).
- Nauman, Francis M. & Venn, Beth, *Making Mischief. Dada Invades New York*, Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, New York 1996.
- Naumann, Francis M., & Obalk, Hector (red.), *Affectionately Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Ludion Press, London 2000.
- Neuburger, Katharina, "'Pas de deux' Reception and Reaction", *Beuys & Duchamp: Artists of the Future*, Kunstmuseum Krefeld, Berlin, Hatje Cantz, 202.
- Schwarz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York 2000.
- Spalding, Julian & Thompson, Glyn, "Did Marcel Duchamp Steal Elsa's Urinal?", *The Art Newspaper*, November 2014.
- The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, Tate Gallery, London 1966.
- The Readymade Boomerang. Certain Relations in 20th Century Art*, Art Gallery of New South Wales, Sydney 1990.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp. A Biography*, Henry Holt & Co., New York, 1996.

Tomkins, Calvin, *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews*, Badlands Unlimited, New York 2013.

Åman, Jan & Birnbaum, Daniel (red.), *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde*, (red.), Konstakademiens skriftserie nr. 17, Moderna Museets utställningskatalog nr. 367, Stockholm 2011.

Författarpresentationer

Sonya Petersson är docent i konstvetenskap samt vikarierande lektor och forskare vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Hennes forskning är tvärvetenskapligt orienterad och rör sig inom områdena bildvetenskap, text- och bildstudier, mediehistoria och historiografi. Petersson har varit redaktör och medförfattare till bland annat *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection* (2018), *Digital Human Sciences: New Objects – New Approaches* (2021), *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 3 (2022) och *Knowing Visual Art* (2025).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1335-1080>

Dan Karlholm är professor i konstvetenskap vid Södertörns högskola. Han disputerade i Uppsala 1996 och har framför allt forskat om konstvetenskapens teori och historiografi, men även om museer, samtidskonst och temporalitet. Hans senaste böcker är *Kontemporalism. Samtidskonstens historia och framtid* (Axl Books, 2014) och *Konsten är. Essäer om konstverk och konststudier* (Makadam, 2024). Utgav tillsammans med Anna-Maria Hällgren antologin *Ekologisk konstvetenskap* (Södertörns högskola, 2024). Chefredaktör för *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 2009–19. Ett pågående forskningsprojekt behandlar

”Extremvädersmålaren Marcus Larson” (BWS), förlagt till Nationalmuseum.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3154-9552>

Anna Ingemark är arkitekturhistoriker samt docent och lektor i konstvetenskap vid Linköpings universitet. Hon disputerade år 2010 vid Lunds universitet med avhandlingen *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet – en analys av arkitekturkritik i svensk press*. Forskningen kretsar idag främst kring den gestaltade miljöns kritiska och teoretiska diskurser ur olika perspektiv. Exempel på de senast utgivna publikationerna är; ”Urban domestic spaces as experimental workshops—the homes of the modernist architects Le Corbusier and Sven Markelius in the 1930s” i *Interiors: Design/Architecture/Culture* (2025), ”Visionären Le Corbusiers egna hem – en rumslig gestaltning av arkitektens modernistiska ideal och radikala persona”, i *Bebyggelsehistorisk tidskrift* nr 84/2023 samt ”’Förstör alla doriska, joniska och korintiska kalkstenskolonner’ – den tidiga modernismens radikala arkitekturdiskurs” i antologin *Radikalism – perspektiv på radikala uttryck och handlingar inom konst, filosofi och religion* (2022).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3147-6821>

Peter Gillgren är professor emeritus i konstvetenskap vid Stockholms universitet. Han forskar och undervisar framför allt om renässansens bildkonst och har skrivit böcker bland annat om de italienska konstnärerna Michelangelo (2017) och Federico Barocci (2011) samt om den svenska Vasarenässansen (2009). Särskilt intresserar han sig för konstens plats specifika och performativa

egenskaper. Dessutom har han publicerat flera bidrag till konstvetenskapens historia och dess metoder, senast genom en monografi om konsthistorikern Felix Horb (2022). Han arbetar just nu med en studie om renässansens *poetiska bilder*. Peter Gillgren har varit ledamot av Kungl. Vitterhetsakademien sedan 2013 och dess preses 2020–2026.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6575-2970>

Carina Rech är fil. dr i konstvetenskap och intendent för 1800-talets bildkonst vid Nationalmuseum. Hennes avhandling *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Artists in the 1880s* publicerades av Makadam förlag år 2021 och belönades med Högskoleföreningens pris för framstående vetenskaplig prestation. Rech har kurerat ett flertal utställningar om nordisk konst från sekelskiftet 1900, såsom *Ett eget rum. Konstnärsrollen under det sena 1800-talet* (2021), *Harriet Backer* (2023) och *Hanna Hirsch Pauli. Konsten att vara fri* (2025–26).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8303-519X>

Andrea Kollnitz är professor i konstvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik på Stockholms Universitet. Hennes forskning fokuserar främst på konst och nationalism, modernism och mode, konst- och modediskurser under tidigt 1900-tal, det nordiska avantgardet utifrån transnationella perspektiv, den avantgardistiska konstnärsrollen och konstnärlig självscensättning. Hon är medredaktör till böckerna *Modernism och mode* (Carlsson förlag, 2014; översatt till *Fashion and Modernism*, Bloomsbury, 2018), *A Cultural History*

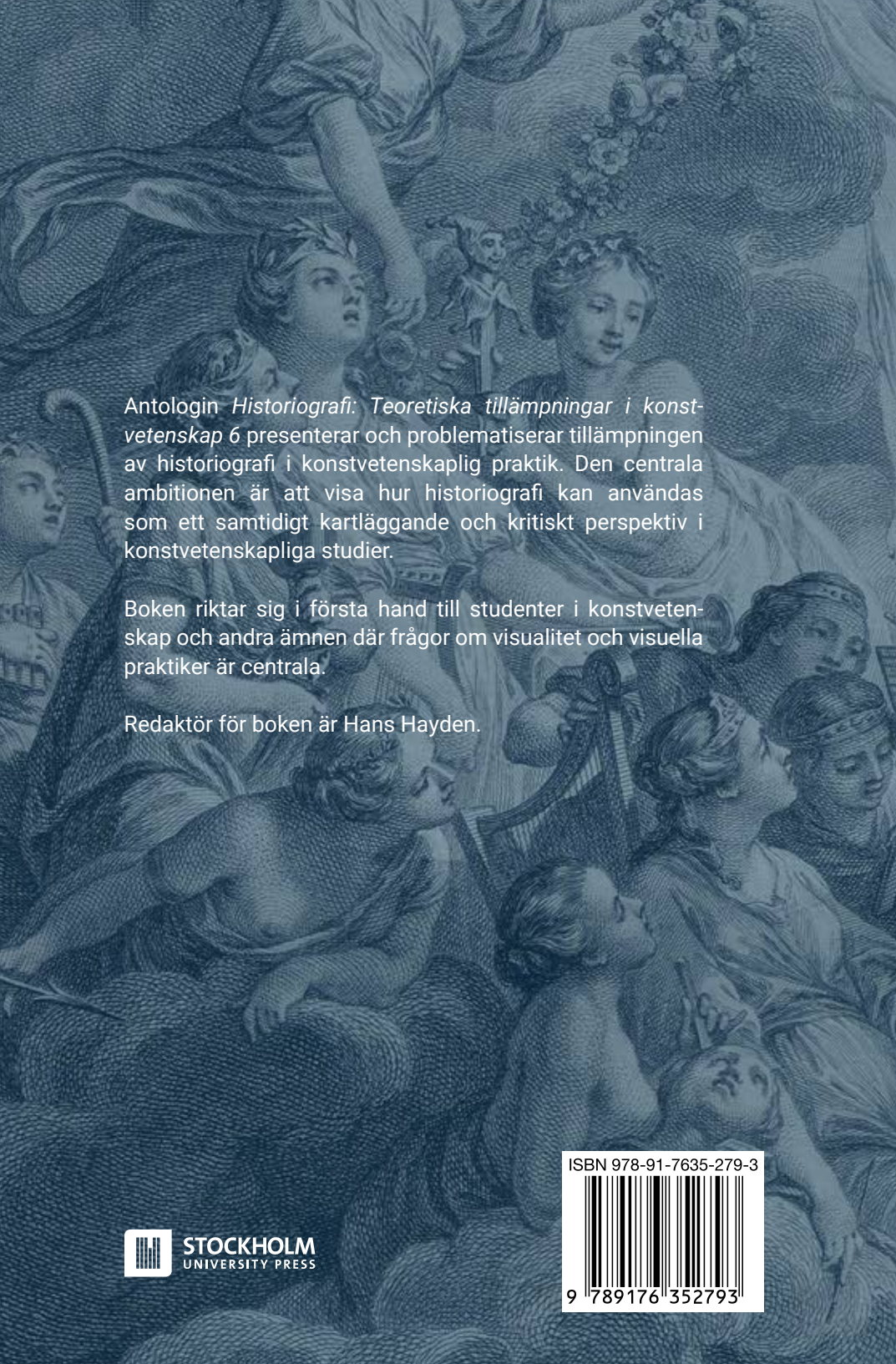
of the Avant-Garde in the Nordic Countries, vol 2: 1925–1950 (Brill, 2019), *Fashion, Performance & Performativity* (Bloomsbury, 2021) och *Fashion Aesthetics and Ethics* (Bloomsbury, 2023). Hon har varit ledare för forskningsprojektet Surrealismen i Sverige 1930–2000 och nyligen publicerat en monografi om självscensättningen hos den surrealistiska konstnären Leonor Fini *Becoming Leonor Fini* (Bloomsbury, 2025).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6575-2970>

Hans Hayden innehar J.A. Bergs professur i konstvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. I sin forskning och undervisning har han främst fokuserat på tre områden: konstvetenskapens historiografi, bildtolkningens teori och historia, samt modernismens teori och visuella kultur. De två första områdena stod i centrum för hans doktorsavhandling, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem* (Symposion 1997). Det historiografiska perspektivet finns närvarande i flertalet av de texter Hayden publicerat i tidskrifter, kataloger och antologier, exempelvis i *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, (red. Hans Hayden (Pettersson) & Britt-Inger Johansson), Raster 2000, ”Dubbel bindning: Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*; Stockholm 2008 och ”Tradition”, *The Art Bulletin*, 2013. De tre intresseområdena finns närvarande i hans studie *Modernismen som institution* (Symposion 2006) som har översatts till engelska, som *Modernism as Institution: On the Establishment of an Aesthetic and Historiographic*

Paradigm (Stockholm University Press 2018). Dessa tre områden finns även närvarande i ”Tradition and Critical Historiography”, *Field notes on the Visual Arts* (ed. Karen Lang) 2019. Sedan dess har Hayden varit redaktör och skrivit i två volymer i serien Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: *Kontextualisering* 2019, (redaktör, ”Inledning” och ”Situationens logik: bild, plats och funktion”, samt *Semiotik* 2022 (”Den omplacerade koden: Om Edgar Degas Interiör”).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0487-0666>



Antologin *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 6* presenterar och problematiserar tillämpningen av historiografi i konstvetenskaplig praktik. Den centrala ambitionen är att visa hur historiografi kan användas som ett samtidigt kartläggande och kritiskt perspektiv i konstvetenskapliga studier.

Boken riktar sig i första hand till studenter i konstvetenskap och andra ämnen där frågor om visualitet och visuella praktiker är centrala.

Redaktör för boken är Hans Hayden.

 **STOCKHOLM**
UNIVERSITY PRESS

ISBN 978-91-7635-279-3



9 789176 352793