LUND UNIVERSITY

Männen och målningarna

Nationalmuseum som konsekrerande institution 1885–1920

Thavenius, Robert

2023

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Thavenius, R. (2023). *Männen och målningarna: Nationalmuseum som konsekrerande institution 1885–1920*. [Doktorsavhandling (monografi), Institutionen för kulturvetenskaper]. Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Männen och målningarna

Nationalmuseum som konsekrerande institution 1885–1920

Robert Thavenius

Männen och målningarna

Nationalmuseum som konsekrerande institution
1885–1920

Männen och målningarna

Nationalmuseum som konsekrerande institution 1885–1920

Robert Thavenius

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen inom konsthistoria och visuella studier vid Lunds universitet kommer att försvaras fredagen den 17 november 2023, kl. 13.15.

Fil. dr & Fil. lic. Robert Thavenius
Avdelningen för konsthistoria och visuella studier
Lunds universitet
Box 192
221 00 Lund

Avhandlingen trycks med stöd av familjen Robert Thavenius.

© Robert Thavenius 2023

Omslag: Nils Kreuger, *Marsafton* (NM 1555)
Foto: Nationalmuseum/Erik Cornelius

Grafisk form: Lönegård & Co
Tryck: Balto Print

ISBN 978-91-89415-81-2 (tryck)
ISBN 978-91-89415-82-9 (digital)

Till min familj och mina vänner
som på otaliga vis under årens lopp
bidragit till att ge mig ett värdefullt liv

Abstract

The men and their paintings. Nationalmuseum as a consecrating institution 1885–1920.

This dissertation examines the Swedish National Museum of Fine Arts (Nationalmuseum) as a consecrating institution of fine art, between 1885 and 1920. A time influenced by major events such as the First World War, Sweden's industrial revolution and the advent of universal suffrage. During this period, the production and consumption of the Arts was characterised by rivalry between three fractions, namely, representatives of the Royal Swedish Academy of Fine Arts (Kungliga Akademien för de fria konsterna), the Artists' Association (Konstnärsförbundet), comprising the broad artistic opposition formed in the mid-1880s, and the Swedish Artists' Association (Svenska Konstnärernas Förening), a new generation of artists who had attended the third iteration of the Artists' Association's school which won recognition in 1909. Some artists did not fall into any of these major groups. Landscapes were the prominent motifs chosen by the Procurement Board, followed by portraits and genre paintings.

The dissertation shows how these developments are reflected in the choice of officials as well as members of the Museum Board and Procurement Board. Both comprised prominent men in society who each year selected a small number of oil paintings by contemporary Swedish artists, to be incorporated in the Nationalmuseum's collections and thus be indisputably defined as fine art. The current study is concerned with these men and the chosen works of art which came to represent Swedish society and its artistic life at the time. However, the prevailing conditions concerning the annual acquisition of art changed due to the influence of His Majesty the King as well as the revised statutes of 1900, determining which members were to be seated on the Procurement Board until its abolishment in 1913. A reorganisation of the Nationalmuseum's undertakings also called for the appointment in 1915 of the reformist Richard Bergh as the museum's Director General. The study highlights not only the prolonged course of the reformation process but also how changes concerning the appointment of representatives responsible for the institutions' consecrating process influenced which oil paintings were incorporated in the collections.

Keywords: Nationalmuseum, the Royal Swedish Academy of Fine Arts, oil paintings, social class, artistic canon, consecrate, habitus, sociocultural resources.

Innehåll

Förord 11

1. Inledning 13

1.1 Bakgrund 13

1.2 Syfte och forskningsfrågor 13

1.3 Avgränsning 15

1.4 Teoretisk diskussion 17

1.5 Metod och empiriskt material 28

1.6 Forskningsöversikt 33

1.7 Studiens disposition 37

Del I Museets män 45

2. Nationalmuseum i en tid av förändring 47

3. Museitjänstemännen 1885–1913 67

4. Ledamöterna i museinämnden 1885–1913 79

5. Den statliga inköpsnämnden 91

6. Inköpsnämndens ledamöter 1885–1900 101

7. Inköpsnämndens ledamöter 1901–1912 115

8. Museitjänstemännen 1913–1920 129

Del II De konsekrerade konstnärerna och deras målningar 143

9. Förändringens vindar 1885–1886 145

10. Männen och målningarna år 1885 155

11. Inköpsnämndens val av genre och konstnärsgruppering 161

12. Professorerna 167

13. Ytterligare konstnärskap 197

14. Reformvännerna 217

15. 1915 års utökning av Nationalmuseums svenska samlingar 255

16. Ytterligare konstnärskap 259

17. Den tredje skolans elever 289

18. Avslutande diskussion 325

19. Summary 343

Källor och litteratur 357

Bilaga 1. Ordinarie ledamöter och suppleanter i inköpsnämnden 1885–1913 369

Bilaga 2. Ordförande och sekreterare i Konstnärsklubben 1882–1920 370

Bilaga 3. Ordförande och sekreterare i Svenska Konstnärernas Förening 1890–1920 ... 371

Bilaga 4. Inlösta oljemålningar från konstnärer med närvaro i Grez-sur-Loing 372

Bilaga 5. Inlösta oljemålningar 1885–1900 375

Bilaga 6. Inlösta oljemålningar av medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening 1885–1900 378

Bilaga 7. Exkluderade oljemålningar 1885–1900 379

Bilaga 8. Inlösta oljemålningar 1901–1912 381

Bilaga 9. Inlösta oljemålningar av konstnärer som var eller varit medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening 1901–1912 383

Bilaga 10. Exkluderade oljemålningar 1901–1912 384

Bilaga 11. Inlösta oljemålningar 1913–1920 385

Bilaga 12. Inlösta oljemålningar av konstnärer som var eller varit medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening 1913–1920 387

Bilaga 13. ”Svensk genombrottskonst från 1880- och 1890-talen” inlösta 1915 388

Bilaga 14. Inlösta och exkluderade verk av kvinnliga konstnärer 1985–1920 389

Förord

Doktorsavhandlingen ger inblick i en betydelsefull konsekrerande beslutsprocess inom det svenska konstfältet under perioden 1885–1920. Den analyserar de sociala strukturer som bar fram Nationalmuseums inköpsnämnds årliga beslutsförslag till Kungl. Maj:t om vilka oljemålningar, skapade av vid tiden levande svenska konstnärer, som skulle inlemmas i samlingarna och vilka som skulle exkluderas. Genom att analysen av processen görs över såpass långt tidsspann ges förutsättningar för kunskap om förändringar inom såväl det sociala nätverket som inom den konst som valdes.

Avhandlingen betonar även de kontextuella förändringar som äger rum inom svensk industri, marknadsekonomi och samhällsstruktur, något som i grunden påverkar det svenska konstfältet och Nationalmuseum. Härigenom vävs stråk av ämnena ekonomisk historia och sociologi in i den här konsthistoriska avhandlingen.

Jag vill i detta sammanhang först och främst tacka mina två handledare, Solfrid Söderlind och Ludwig Qvarnström, för deras engagemang och värdefulla intellektuella bidrag till avhandlingen. I samband med slutseminariet erhöll jag Christina Wistmans kritik som bidrog till förbättringar av manuset. Jag är förstås även tacksam för att Karin Sidén läser min avhandling och deltar som opponent vid disputationen. Karin Poulsen, Åse Svanegård, Charlotte Merton, Petter Lönegård och Malin Sjöberg har genom korrektur, översättning och grafisk formgivning bidragit till att höja arbetes kvalitet.

Nu har således mina formella studier inom konsthistoria och författandet av min andra doktorsavhandling slutförts. Jag hoppas förstås att ni som läser min text finner glädje och stimulans av dess innehåll. Kanske finns det någon av er som blir intresserad av att starta egen forskning som vederlägger det jag skrivit och därigenom bjuder mig på spännande läsning och ny kunskap.

Robert Thavenius

Lund 2023-08-08

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Den period som studeras här sammanfaller med den andra industriella revolutionen och de strukturella förändringar som så radikalt kom att ändra det svenska samhället ekonomiskt, socialt, politiskt och kulturellt. Urbaniseringens folkströmmar ledde bort från jordbruk och landsbygd till städernas industrier, kontor, butiker och bostäder eller bort från Sverige till det stora landet i väster. Borgarklassens marknadsekonomi växte och klassens inflytande spreds även till svenska statens politiska struktur och diversifierade partisystem där arbetarrörelsen också började att ta plats.

I Stockholm hade Nationalmuseum öppnats år 1866 i den imponerande byggnaden mitt emot det kungliga slottet. Museet utgjorde ett nationalistiskt färgat och normskapande projekt, väl i linje med vad som fanns i de framväxande nationalstaternas huvudstäder ute i Europa. Den Kungliga Akademien för de fria konsterna bidrog med sina konstnärliga utbildningar och utställningar i hög grad till att forma det svenska konstfältet.

Fram till Nationalmuseums stadgerevision den 1 april 1913 hade de två organisationerna ett kompakt inflytande över vilka som valdes till ordinarie ledamöter och suppleanter i museets nämnd och inköpsnämnd. Inköpsnämndens uppdrag var att årligen föreslå Kungl. Maj:t vilka oljemålningar, skapade av vid tiden levande svenska konstnärer, som skulle införlivas i museets samling. Då inköpsnämndens budget var ytterst begränsad ses dess urval huvudsakligen som en central symbolisk och normskapande handling. Hur det svenska konstfältets struktur, utveckling och motsättningar under perioden 1885–1920 tecknades inom Nationalmuseum utgör grunden för föreliggande studie.

1.2 Syfte och forskningsfrågor

Nationalmuseums inköpsnämnd hade som uppgift att årligen ge Kungl. Maj:t ett beslutsunderlag för inlösen av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar i syfte att utveckla museets samtida svenska samling. Under perioden 1885–1912 valde museets nämnd och den Kungliga Akademien för de fria

konsterna varje år vilka som skulle vara ordinarie ledamöter och suppleanter i inköpsnämnden. Under de femton åren efter 1885 gällde 1880 års stadgar och år 1900 genomfördes en stadgerevision som till en del ändrade valen till inköpsnämnden och kom att gälla fram till Kungl. Maj:ts beslut i december 1912. Då ändrades stadgarna mer grundläggande och från och med 1 april 1913 övergick ansvaret till museets överintendent och tre intendenter.

Studiens utgångspunkt är att Nationalmuseum var en central konsekrerande institution inom det svenska konstfältet. Det innebär att de val som gjordes kring förvärv av svenska konstnärers oljemålningar inte enbart påverkade innehållet i museets samlingar utan även var normerande för samtidens syn på konst och därför också var föremål för betydande offentlig diskussion. Museets bemärkta tjänstemän och ledamöterna av museinämnden och inköpsnämnden deltog således aktivt i en för fältet central konsekrerande och symbolisk process. Därför har det också varit centralt att undersöka vilka konstnärers oljemålningar som köptes in med inköpsnämndens begränsade budget under perioden 1885–1920.

Avhandlingens syfte är att undersöka den socioekonomiska bakgrund och position inom konstfältet som präglar de beslutsfattare som bar upp Nationalmuseum som konsekrerande institution under åren 1885–1920 samt det årliga urval av de vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar som gjordes inom ramen för inköpsnämndens uppdrag. Institutionens verksamhet kommer att analyseras utifrån såväl Karl Marx analys av kapitalismen och dess klasstrukturer som Pierre Bourdieus teori om samhällets indelning i sociala fält, vilka präglas av individers, gruppers och klassers strävan att vinna inflytande över exempelvis det svenska konstfältet. Detta ger upphov till motsättningar, som bland annat tog formen av olika syn på vad som skulle anses som god konst och inlemmas i Nationalmuseums samlingar.

Föreliggande avhandling tydliggör således de bakomliggande socioekonomiska strukturer som påverkade Nationalmuseums inköpsnämnds val av konst och konsekrerande. Inom ramarna för en föränderlig historisk kontext bearbetar avhandlingen två frågeställningar:

Vilka socioekonomiska förhållanden präglar museitjänstemännen, musei- och inköpsnämndens ordinarie ledamöter och suppleanter och de konstnärer som inkluderas i den konsekrerande processen?

Vad utmärker inköpsnämndens (1885–1912) och museinämndens (1913–1920) urval av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar?

Det saknas empirisk grund för att diskutera enskilda eller grupper av ledamöters åsikter om vilka oljemålningar som under de olika årens omröstningar i inköpsnämnden ansetts lämpliga att införlivas i Nationalmuseums samlingar. I denna studie tydliggörs dock de strukturella förändringar som binder samman avhandlingens två frågeställningar vilka präglar Nationalmuseums konsekrerande process.

1.3 Avgränsning

Den andra industriella revolutionens genombrott i Sverige under 1890-talet, med genomgripande ekonomiska och sociala förändringar av det svenska samhället, utgjorde den kontext som omgav och definierade Nationalmuseum, dess tjänstemän, ledamöter och de svenska konstnärer som var verksamma vid tiden. Vid sidan av omfattande strukturella förändringar hade även ekonomins konjunkturella variationer betydelse, inkluderande första världskrigets gulaschekonomi med gyllene tider för det svenska konstfältets auktionshus, konstsamlare och konstmuseer. Studien avslutas då gulaschåren ebbat ut och övergått i 1920-talets djupa internationella deflationskris som reducerade de svenska börsvärdena med cirka två tredjedelar och ruinerade högt belånade aktieägare.

Avhandlingen har dock huvudsakligen ett snävare betraktelsesätt där Nationalmuseums inköpsnämnds årliga köp av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar analyseras. Studien inleds år 1885 då 85 reformvänner undertecknade Opponenternas skrivelse den 27 mars och tydliggjorde de motsättningar som kom att prägla det svenska konstfältet under de kommande åren. Deras förändringsförslag rörande Konstakademiens organisation och utbildningsverksamhet bemöttes dock med ett negativt formellt svar den 30 maj där det betonades att Konstakademien inte ägde rätt att ändra gällande stadgar. Nationalmuseums nämnd fick också ett brev med krav på att inköpsnämnden hädanefter borde inkludera även Opponenternas konstutställningar vid sina årliga urval. Även museets ledning behandlade kravet högst formellt och avvisande.

I april öppnade 18 konstnärer utställningen *Från Seinens strand* i Blanchs salong och i september fylldes lokalerna av 50 utställare och 155 konstverk i Opponenternas utställning. Parallellt med detta firades Konstakademiens 150-årsdag med fest och separat konstutställning den 1 augusti. Motsättningar på konstfältet ledde till att Konstnärsförbundet bildades den 16 augusti 1886 och fyra år senare även Svenska Konstnärernas Förening. Kungl. Maj:t beslöt i augusti år 1886 att Nationalmuseums inköpsnämnd hädanefter måste inkludera andra konstutställningar än Konstakademiens vid det årliga urvalet av svenska konstnärers oljemålningar.

Under 1900-talets första decennium förändrades det svenska konstfältet återigen då en ny generation konstnärer gav sig till känna. De inledde inte sina konstnärliga utbildningar inom den tidigare så dominerande Konstakademien utan hade i stället valt exempelvis någon av Konstnärsförbundets tre målarskolor. I förbundets tredje skola möttes ett antal konstnärsämnen som kom att vidareutbilda sig i Paris och profilera sig inledningsvis som De unga och senare De åtta. De erövrade en plats på det svenska konstfältet och i Nationalmuseums inköpslistor, vilket motiverar en utsträckning av studien till 1900-talets andra decenniums slut.

Nationalmuseums stadgerevideringar 1880, 1900 och 1912 har betydelse för avhandlingen, inte minst gäller det 1912 års beslut då systemet med invalda ledamöter och suppleanter i museinämnden och inköpsnämnden helt avvecklades. Överintendent Ludvig Looström hade planerat att pensionera sig 1913, men det kom att dröja fram till år 1915 innan han gick i pension. Richard Bergh utsågs då till hans efterträdare och kom att personifiera de förändringar och framtidsplaner som sattes i verket under åren fram till 1919. I januari år 1919 avled Bergh emellertid och Erik Folcker övertog chefsansvaret för Nationalmuseum, vilket tillsammans med Konstnärsförbundets upphörande 1920 bidragit till att studien bryts här.

Redan vid museets öppnande utgjorde oljemålningarna en viktig del av samlingarna och mot slutet av 1800-talet kom inköpsnämndens årliga köp av oljemålningar, skapade av vid tiden levande svenska konstnärer, att bli något av ett symboliskt epicentrum för konflikten inom det svenska konstfältet. Maria Görts studie av de konstnärers verk som löstes in under åren 1873–1892 visar att oljemåleriet dominerar, därutöver finns ett fåtal fall av andra tvådimensionella tekniker samt en handfull skulpturer. Även i Eva-Lena Bengtssons undersökning av 1800-talets genrebild är oljemålningarna utgångspunkten. Under den period som studeras här domineras inköpsnämndens förvärv av svenska konstnärers oljemålningar, något som sammantaget gjort att fokus här enbart riktats just på inköpsnämndens årliga val av oljemålningar.[1]

Avhandlingen redovisar samtliga oljemålningar som valts eller exkluderats under perioden 1885–1920 i bilagorna. Fokus är dock riktat mot ett snävare urval som bygger på de konstnärsgrupperingar som konstruerats i studien: professorerna, reformvännerna och den tredje skolans elever, samt två grupper som representerar ytterligare konstnärskap. Sammantaget innebär det att 26 konstnärer och 40 konstverk finns inkluderade i studiens snävare urval. Konstnärerna presenteras med hjälp av de sociala indikatorer som används i avhandlingen och konstverken synliggörs genom korta presentationer av när inköpsnämnden behandlade dem, omröstningens resultat och pris. Det innebär att fokus har riktats mot de strukturer och processer som utgör grunden för de årliga urvalen snarare än definitioner av de olika målningarnas stil, stilistiska kopplingar och de stilistiska förändringar som äger rum under perioden.

Målningarna har huvudsakligen varit möjliga att studera med hjälp av högupplösta fotografiska reproduktioner, vilka även använts som förlagor i avhandlingens bildmaterial. Walter Benjamin underströk redan 1936 hur konstverken under reproduktionsåldern tenderade att förlora det ”här och nu” som originalens aura och äkthetskvalitet baseras på.[2] Konkret handlar det om att den känsla och kunskap betraktaren får tillgång till framför det äkta konstverket saknas i reproduktionen. Det gäller bland annat möjligheterna att bedöma såväl enskilda oljefärger som koloriten i dess helhet samt hur färgen lagts på duken. Studien av

de fotografiska reproduktionerna förklaras dock av att långt ifrån alla de cirka 150 målningarna finns tillgängliga i museets utställning. Detta gäller även beträffande det urval som presenteras i avhandlingen.

Det ska betonas att inköpsnämndens årliga förslagsbeslut föregicks av omröstningar och protokollförande av röstresultaten. Under tiden 1885–1900 noterades endast själva resultatet medan protokollen under tiden 1901–1912 även inkluderade hur de enskilda ledamöterna lagt sina röster, dock helt utan noteringar av de diskussioner som förts inför omröstningarna.

I avhandlingen används konsekreringsbegreppet i samband med inköpsnämndens årliga förslag till inlösen av vid tiden levande svenska konstnärers konstverk. Förslagen stadfästes konsekvent av Kunglig Maj:t och publicerades i *Meddelanden från Nationalmuseum*. Urvalsprocessens resultat innebar att ett mindre antal konstverk och konstnärer kom att konsekreras. Utifrån Bourdieus syn på olika former av kapital kan det sägas att de utvalda konstnärerna stärkte sitt symboliska kapital snarare än sina ekonomiska resurser.

I omröstningarna exkluderades ett större antal oljemålningar, ibland var ledamöterna helt eniga i beslutet och vid andra tillfällen var gruppen mer splittrad. Detta noterades enbart i inköpsnämndens protokoll, vilka inte var offentliga. Här är det inte möjligt, beroende på brist på källmaterial, att reda ut varför vissa valdes och andra inte. Inköpsnämndens beslutsprocess måste dock ses som en tämligen komplicerad social process, där ett rådande konstnärligt normsystem utgör en av flera påverkande faktorer. Idag är det huvudsakligen beslutsprocessens utfall som går att slå fast för åren 1885–1920.

1.4 Teoretisk diskussion

Sociala klasser och klassfraktioner inom en konkret samhällsformation

Sveriges historia under perioden 1885–1920 utgör ett exempel på en konkret samhällsformation som allt tydligare domineras av ett, i marxistisk mening, kapitalistiskt produktionssätt och samtidigt inkluderar bortvittrande stråk av tidigare historiska strukturer. Studien inkluderar därför museitjänstemän, ledamöter och konstnärer med varierande socioekonomisk bakgrund. Det finns de vars samhällsposition vilade på relationer till kungamakten, adelstitlar, militära funktioner och ett feodalt präglat jordägande med tillägnelse av jordränta.[3] Andra hade sina rötter i skråsystemets manligt dominerade strukturer, med gränser för vilka som kunde utbilda och etablera sig inom varje skrå. När skråsystemet avvecklas under andra halvan av 1800-talet träder privata småföretagare fram, med inga eller få anställda. Här finns även de vars sociala position hade sin grund i kapitalägande inom exempelvis produktion, finanser, sjöfart, fastighetsförvaltning, bokförlag och handel. Inom den här gruppen finns inte enbart strukturer-

na för museitjänstemäns, ledamöters och konstnärers uppväxtmiljö utan även de konstsamlare och mecenater som hade stor betydelse för deras ekonomiska och sociala möjligheter som konstnärer.[4] Bland de grupper som figurerar i studien finns exempel på män som vuxit upp som söner till bönder och sjömän, men lantarbetare och industriarbetare saknas helt trots dessas betydande numerärer inom den svenska befolkningen.

Den marxistiska idétraditionen är grunden för avhandlingens analys av det svenska samhällets kontext och sociala klasser. Den utgår ifrån historiskt givna produktionssätt vilka präglas av exploateringsformer som utgör grunden för de fundamentalt skilda klassintressen som råder. I första bandet av *Kapitalet* inleder Karl Marx sin analys av det kapitalistiska samhället genom att slå fast: ”I de samhällen, där det kapitalistiska produktionssättet härskar, uppträder rikedomen som en ’oerhörd varuanhopning’, den enskilda varan som dess elementarform. Vår undersökning börjar därför med en analys av varan.”[5] Härifrån utvecklar Marx analysen av varans bruks- och bytesvärde och hur arbetet kommit att bli en vara bland andra, en vara som köps av kapitalisten för att bli en aktiv del av rikedomsalstrandet inom den industriella produktionen av varor som är tänkta att säljas på varumarknaden.[6] Varuformen har en hemlighållande och gåtfull karaktär därigenom att de enskilda arbetsprodukternas bytesvärden framstår som naturgivna och utan direkt koppling till det värdeskapande mänskliga arbetet. Härigenom upplevs även priset, som objektiv värdemätare och naturgivet, utan koppling till det konkreta arbetet, vilket blir grunden för Marx tankar kring varuvärldens fetischkaraktär. En tanke som är betydelsefull även för konstnärernas varuskapande, varuförsäljning och konstverks prisutveckling över tid.[7]

Kapitalets själva produktionsprocess skapar således den samhälleliga grunden för de produktionsförhållanden som ger industrikapitalismens två motpoler – bourgeoisien och proletariatet – sina roller och förklarar den oöverbryggliga motsättningen dem emellan. Utifrån samhällsstrukturens fundament förstås statens och de speciella kategoriernas bevarande funktion inom den konkreta samhällsformationen, så även konstmuseernas del i den ideologiproduktion som påverkar samtidens syn på samhället och dess historia.[8] Erik Olin Wright skriver:

> The formal typology of exploitation relations and corresponding class structures […] is essentially a typology of modes of production. Actual societies, as I have argued, can never be characterized as having only one type of exploitation; they are always complex combinations of modes of production. That is what it means to analyse societies as social formations.[9]

Utifrån Olin Wrights syn på att en konkret samhällsformation inkluderar olika exploateringsformer och produktionssätt kan Sverige under den period som studeras här ses som ett konkret samhälle som i allt högre grad kommit att präglas

av kapitalistiska industriella och marknadsmässiga förhållanden, men att majoriteten av befolkningen fortfarande levde ett liv i dessa strukturers utkant.

Avhandlingens teoretiska grund inkluderar även delar av sociologen Pierre Bourdieus teoretiska begreppsapparat. Detta för att tydliggöra de i denna studie konstruerade grupperna av museitjänstemän och ledamöter i museets musei- och inköpsnämnd och deras ställning inom det svenska konstfältet. Det gäller bland annat Bourdieus tankar kring det övergripande begreppet symboliskt kapital, vilket inkluderar ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital.[10] Donald Broady skriver att en mycket ungefärlig översättning av Bourdieus kapitalbegrepp är socialt erkända värden, tillgångar eller resurser, vilka kan vara av ekonomisk eller symbolisk art. Ett fälts symboliska resurser, vilket är det som intresserar Bourdieu i första hand, är vad som sociala grupper, företag och institutioner ser som värdefullt och ges ett värde, exempelvis titlar, konstverk och vetenskapliga arbeten vilka skapar aktning och prestige.[11]

Hos Marx och i vårt samhälle i stort utgår termen kapital vanligen ifrån kvantifierbara ekonomiska värden såsom: realkapital, finansiellt kapital, humankapital och immateriellt kapital. I avhandlingen används Bourdieus begreppsbyggnad som utgångspunkt samtidigt som resursbegreppet ersätter hans kapitalbegrepp, detta för att skapa en tydlig gräns visavi ekonomiskt kapital. Utifrån de valda strukturindikatorerna görs kvalitativa bedömningar av de ekonomiska, kulturella och sociala resurserna och härigenom de samlade symboliska resursernas betydelse för de konstruerade och studerade grupperna. Försök att genomföra exakta kvantitativa jämförelser undviks bortom individernas inkomstuppgifter.

För förståelsen av en klassposition utgår Bourdieu ifrån de yrkesroller som existerar inom ett visst samhällssystem och mängden och kompositionen av de ekonomiska, kulturella och sociala resurser som dess innehavare besitter. Den ena polen i hans klasstruktur utgörs av en dominant klass (ofta benämnd bourgeoisien) och den motsatta polen av arbetarklassen (manuella arbetare och jordbruksarbetare). Däremellan finns en lägre medelklass som inkluderar exempelvis småföretagare, tekniker, grundskollärare och sekreterare. En klassindelning som, utifrån Olin Wright, kan kritiseras för de begränsningar som följer med ett graderande teoretiskt ställningstagande i förhållande till marxisters relationella klassanalys.

Göran Therborns klassiska analys i boken *Klasstrukturen i Sverige 1930–1980. Arbete, kapital, stat och patriarkat* visar att borgarklassen utgjorde endast 2 procent av den förvärvsarbetande befolkningen 1930 alltmedan arbetarklassen motsvarade 56 procent. Småföretagarna som producerar varor och tjänster med få eller inga anställda var näst största kategori med en andel på cirka 30 procent, av vilka 65 procent var verksamma inom jordbruket med binäringar.[12] Till mellanskikten, en divergerad grupp som främst växer i antal efter andra världskriget, tillhör exempelvis den offentliga sektorns läkare, sjuksköterskor och lärare och

Tabell 1

Klasstrukturen i Sverige 1930. Förvärvsarbetande 15–64 år

Klass, kategori och skikt	1930 tusental	1930 procent
Borgarklass	50	2
Speciella kategorier knutna till borgarklassen	25	1
Småföretagare	775	29
Mellanskikt	310	11
Förkapitalistisk klass	25	1
Arbetarklassen	1 530	56
Summa förvärvsarbetande	**2 715**	**100**

Anm: Förkapitalistisk klass: Yrkesutövare i förkapitalistiska produktionsförhållanden som inte bestäms av marknadsekonomins lagar, exempelvis nämner Therborn samiska renägare och torpare.

Anm: I 1973 års upplaga uppgick de speciella kategorierna till 52 000 personer eftersom ledande inom samhällets ideologiska system inkluderats. Dessa har nu Therborn valt att exkludera då helt tillförlitliga studier på området saknas.

Källa: Therborn 2018, s. 21ff och 107f.

industriföretagens kontorstjänstemän, ingenjörer, arbetsledare och försäljare. Här nämns även en mindre grupp som finns inom såväl privat som offentlig tjänstesektor, exempelvis präster, predikanter, journalister, artister och fotografer, förmanspersonal i hotell- och restaurangverksamhet och resebyråtjänstemän.[13]

De tre klassernas olika positioner separeras med hjälp av de enskilda agenternas unika komposition och mängd av resurser. Där stabiliteten i de ekonomiska och kulturella resursernas volym och komposition utmärker den dominerande klassen utifrån släktskap och familjebakgrund. Detta innebär att den dominerande klassen inkluderar olika fraktioner vars resurser och maktbas skiljer sig från andra fraktioner inom klassen, skillnader som grundas i variationer i tillgångar.[14] I *Approaches to class analysis* presenterar Erik Olin Wright olika problemområden inom vilka klassbegreppet är betydelsefullt, exempelvis för honom själv och Bourdieu, samtidigt som han betonar de åsiktsskillnader som finns:

> But if it is the case that these various approaches are organized around different mixes of anchoring questions, then, depending upon the specific empirical agenda, different frameworks of class analysis may provide the best conceptual menu. One can be Weberian for a study of class mobility, a Bourdieuian for the study of the class determinants of lifestyles, and a Marxian for the critique of capitalism.[15]

Olin Wrights flexibla eller eklektiska förhållande till de olika teoretiska utgångspunkterna faller väl in i den teoretiska position som tas här med stöd i såväl

Tabell 2

Fyra fraktioner inom en brett definierad dominerande klass i Sverige 1930

Fraktion	1930 antal	1930 procent
Ekonomisk	52 000	2,0
Professioner	18 000	0,5
Statsmakt	14 000	0,5
Kulturell	11 000	0,5
Summa	**95 000**	**3,5**

Källa: Gustavsson 2002, s. 26.

Bourdieus sociologi som marxistiska influenser. Grunden för den kontextuella analysen av klasstrukturen och relationen mellan de olika sociala klasserna vilar på förståelsen av klassernas, de sociala skiktens och kategoriernas ägande och makt över de produktiva resurserna, produktionens resultat och samhällsstrukturen i stort.[16] Samtidigt möjliggör Bourdieus analys av samhällets fält och de motsättningar som präglar dessa en fördjupad förståelse av det kulturella fältet, inom vilket Nationalmuseums konsekrerande process drivs. Martin Gustavsson preciserar i tabell 2, med hjälp av Bourdieu, sin bild av den svenska eliten år 1930 och ser att socialgrupp 1 i det svenska socialgruppssystemet i hög grad är uppbyggd på samma vis som Bourdieus dominerande klass vilken består av fyra fraktioner: en ekonomisk fraktion, professioner[17], högre statliga tjänstemän och en kulturell fraktion.

Inom avhandlingens ram har det inte varit möjligt att genomföra en studie över klasstrukturen i Sverige under perioden 1885–1920 på det vis Göran Therborn gjort för perioden 1930–1980, men de sociala strukturer som redovisas i tabell 1 och 2 ses dock som goda utgångspunkter, även om jag undersöker en annan tidsperiod. En jämförelse mellan Bourdieus och Gustavssons fraktioner och Therborns klassanalys visar att den ekonomiska fraktionen och statsmaktsfraktionen i stort kan jämföras med borgarklassen och de speciella kategorierna knutna till borgarklassen. De professionella och kulturella fraktionerna återfinns inom klassanalysens småborgerlighet och mellanskikt. De två analyserna av det svenska samhällets sociala struktur kommer att användas som utgångspunkt i den senare analysen av de olika grupperingar som är aktiva i Nationalmuseums konsekrerande beslutsprocess.

Som ytterligare komplement används den socialgruppsindelning som initialt användes för att beskriva de svenska sociala grupperna kring 1911, vilka då benämndes ”den högre klassen”, ”medelklassen” och ”den kroppsarbetande klassen”. Då inkluderade socialgrupp I företagare och högre tjänstemän, social-

Tabell 3

Stockholms yrkesaktiva befolkning efter socialgrupp 1880–1910. Procent.

	1880	1890	1900	1910
Socialgrupp 1 (överklass)	3,3	3,2	2,8	3,3
Socialgrupp 2 (medelklass)	9,8	9,9	8,9	10,5
Socialgrupp 3, 4 och 5 (underklass)	86,9	86,9	88,3	86,2
Totalt	**100,0**	**99,9**	**100,0**	**100,0**

Anm: Till överklassen hör företagare i större industrier och hantverksföretag, högre tjänstemän, akademiker, officerare samt författare, regissörer och dirigenter. Företagare i mindre industrier och hantverksföretag, lägre tjänstemän, skådespelare och kvalificerade musiker tillhör medelklassen. Till underklassen hör bl.a. butiksanställda, kontorspersonal, olika kategorier industriarbetare och hushållstjänare. Se även tabell 1 och 2.

Källa: Gustafson 1976, s. 116, 226 och 272.

grupp II lägre tjänstemän och mindre företagare och slutligen socialgrupp III arbetare i privat eller offentlig tjänst. Indelningen utgick i hög grad från en indelning av yrken. Senare har olika levnadsnivåundersökningar kommit att förändra socialgruppsindelningen så att den baseras på inkomst, utbildning och andra för levnadsstandarden mätbara variabler, vilket även ligger till grund för de sociala indikatorer som används här.[18] Socialgruppsindelningen saknar dock teoretisk grund för förklaring av de tre ”klassernas” relation till varandra. Här ger den marxistiska traditionens relationella förklaring av historiskt givna klassrelationer en bättre förklaringsgrund av de sociala motsättningar och konflikter som präglar ett konkret samhälle.

Uno Gustafson beskriver Stockholms befolkning utifrån fem socialgruppskategorier i tabell 3, varav underklassens 3 grupper inte redovisas separat. Här framstår ett mycket stabilt klassamhälle. Av de grupper av män som studeras här skulle museitjänstemän, ledamöter och suppleanter i musei- och inköpsnämnden huvudsakligen återfinnas bland de tre procenten som utgjorde Gustafsons överklass. Till socialgrupp 1 och 2 skulle även konstnärsgrupperna som är inkluderade i studien föras. Under perioden 1901–1912 bestod inköpsnämnden i hög grad av konstnärer, varför det är troligt att flera av dessa skulle kategoriseras som del av medelklassen och i marxistisk mening sakna makt eller närhet till makt som de tidigare museimännen stod närmre.

Under 1800-talets andra del och fram till den allmänna rösträttens införande i riksdagsvalet 1921 förändrades kvinnors rättigheter och sociala ställning på en rad punkter utan att i grunden förändra det patriarkala samhället som även präglade Nationalmuseums verksamhet. Flera riksdagar under 1800-talet fick behandla förslag kring kvinnors rättigheter i samhället. Exempelvis gjordes arvsrätten lika

mellan kvinnor och män år 1845 och året därefter gavs kvinnor rätt att bedriva hantverk. Det sistnämnda var ju också kärnan i Carl Jonas Love Almqvists stridsskrift *Det går an* från 1839.[19] Om en ogift näringsidkande kvinna gifte sig hade hon rätt att fortsätta att bedriva sin verksamhet om hennes make gav sitt samtycke. År 1921 blev gifta kvinnor, som stått under makens förmyndarskap, myndiga vid 21 års ålder.

Bland konstnärerna gällde samma strukturella förhållande som i övriga samhället. Exempelvis var den manliga dominansen påfallande då Opponenternas grundläggande dokument 27 mars 1885 undertecknades av 6 kvinnor av totalt 85 och under Konstnärsförbundets historia fanns 16 kvinnliga medlemmar bland de totalt 117.[20] Av det 80-tal museitjänstemän och ordinarie ledamöter och suppleanter i museinämnden och inköpsnämnden som bar upp museets konsekrerande ansvar och valmöjligheter var samtliga män. Tidstypiskt existerade inga kvinnor eller representanter ur arbetarklassen bland museets beslutsfattare, vilket bör betonas i detta sammanhang.

Fältens historiska utvecklingsmönster

Det ovan sagda ska ses som ett försök att teoretiskt förankra avhandlingens beskrivning av den historiska kontext som omgav och definierade Nationalmuseum och dess tjänstemän och ledamöter. Utifrån denna övergripande historiska nivå används Pierre Bourdieus analys av den moderna samhällsstrukturens relativt autonoma fält. Inom de olika fälten pågår ständiga motsättningar kring sociala positioner och symboliska och materiella tillgångar av gemensamt intresse för såväl dem som dominerar fältet som dess pretendenter.[21] Han ser fältens struktur som ett tillstånd vilket präglas av de styrkeförhållanden som råder mellan de individer och grupper som är involverade i fältets strider om positioner och tillgångar. Detta tillstånd ligger även till grund för pretendenternas förändringsstrategier.

I sina empiriska studier strävade Bourdieu efter att förstå fältens relativa autonomi och undgå förklaringsmodeller som utgår ifrån strikt interna alternativt externa förklaringar, vilket öppnar för ett tydliggörande av förhållandena och utvecklingen inom det svenska konstfältet och Nationalmuseum som en betydelsefull del av detta.[22] Under slutet av 1800-talet kom tidigare epokers uppdrag från hov, adel och kyrka att i allt högre grad definieras av de marknads- och varustrukturer som därefter definierat fältet för kulturproduktion. Det är en tid då den framväxande borgerligheten, enligt Arno Mayer, i mycket anammade aristokratins livsstil och kulturella uttryck, något som kom att utmärka Europas samhälleliga transformationsprocess.[23] För att förstå den kulturella produktionens villkor måste, enligt Bourdieu, tre sammanlänkade förhållanden eller sociala nivåer inbegripas i analysen. För det första ska det konstnärliga fältet förstås i relation till maktfältet och dess utveckling över tiden. För det andra ska fältets

inre struktur, sätt att fungera och utveckling studeras, inkluderande de enskildas och gruppernas positioner och konkurrens för att nå legitimitet. Slutligen ska analysen inbegripa uppkomsten av fältets sociala förhållanden och olika positioner som en produkt av samhällelig utveckling.[24] Bourdieu förklarar sin syn på konflikten inom konstfältet på följande vis:

> In light of everything that I have been saying, I venture to suggest that the crisis in art in the nineteenth century was not simply an aesthetic crisis: it was a crisis of the whole artistic institution, an institution which at the time was a state institution. In other words, to understand this institutional problem we need to formulate a theory of the state. Building on Weber's definition, but broadening its scope, I have developed a theory of state as holder of the legitimate monopoly of *symbolic* violence. This is most strikingly obvious when it is the state that decides what may be exhibited or not. […] The crisis of the artistic institution, then, was a crisis of state intervention in the domain of art.[25] (Originalets kursiv)

Bourdieu tydliggör hur konstfältet präglades av statens dominans och symboliska våld samtidigt som Manet och hans generationskollegor inledde en konstnärlig revolution som kom att förändra fältet i grunden. Ett skeende som kan återknytas till Bourdieus bild av hur den historiska utvecklingen går igenom faser av evolution respektive radikala förändringar. I Sverige präglades konstfältets motsättningar under åren 1885–1920 i hög grad av grupperingar inom Nationalmuseum, Kungliga Akademien för de fria konsterna, Opponenterna, Konstnärsförbundet, Svenska Konstnärernas Förening och De unga. Samtidigt, och som Bourdieu uttrycker i citatet, påverkas processen av kontextuell förändring och statligt agerande på fältet, vilket gemensamt skapar förståelse för konstfältets relativa autonomi.

Konstfältets normstruktur

De två föregående avsnitten handlade i huvudsak om olika sätt att teoretiskt och statistiskt tydliggöra olika klasstrukturer inom det svenska samhället och det relativt autonoma konstfältets dynamiska utveckling och motsättningar. Bourdieu har även studerat hur historiskt definierade ekonomiska, sociala och kulturella förhållanden utvecklar unika individers, gruppers och klassers livsstil, vilket han benämnt habitus:[26]

> If it is true, as I have endeavored to establish, that, first, the dominant class constitutes a relatively autonomous space whose structure is defined by the distribution of economic and cultural capital among its members, each class fraction being characterized by a certain configuration of this

> distribution to which there corresponds a certain life-style, through the mediation of the habitus; that, second, the distribution of these two types of capital among the fractions is symmetrically and inversely structured; and that, third, the different inherited asset structures, together with social trajectory, command the habitus and the systematic choices it produces in all areas of practice, […].[27]

Broady skriver: ”Med habitus avser Bourdieu system av dispositioner som tillåter människor att handla, tänka och orientera sig i den sociala världen. […] Bourdieus habitusteori vilar egentligen på en enkel tanke: människors habitus, som formats av det liv de dittills levt, styr deras föreställningar och praktiker och bidrar till att den sociala världen återskapas […].”[28] Dessa övergripande förhållanden som har definierats av den dominerande samhällsklassen eller gruppen på fältet, upplevs av flertalet som självklara, oproblematiska och givna. Detta strukturella normsystem etableras genom en kamp mellan de dominerande och dominerade och kommer till slut också att ifrågasättas och ersättas. Antonio Gramscis texter från fängelset innehåller en mängd tankar om hur dominansen inom ett samhälle inte enbart kan baseras på ekonomisk styrka eller statligt våld. Gramsci betonar i stället betydelsen av den härskande klassens sociala hegemoni över det civila samhället, något som leder till spontant medgivande och acceptans hos flertalet. Den dominerande klassens dominans och samhällsledning vidmakthålls, enligt Gramsci, således huvudsakligen genom ett hegemoniskt inflytande över det civila samhällets ideologi, politik och kultur. Detta samtidigt som han betonar att klassens dominans vilar på dess ställning inom den samhälleliga produktionen. Inom föreliggande mer begränsade studie av en del av det svenska konstfältet handlar det om dominansen inom den Konstakademien och Nationalmuseum, ett hegemoniskt inflytande som ansågs givet och hade hög acceptans hos fältets agenter fram till 1885, då Opponenternas reformskrivelser tillkännagavs. Sammantaget finns här spår av ett paradigmatiskt tänkande hos såväl Bourdieu som Gramsci som lämpar sig väl inom föreliggande avhandling.[29]

Den marxistiska idétraditionen utgår ifrån historiskt givna produktionssätt och dessas konkreta samhällsformationer. Den klassindelning som ligger till grund för analysen präglas av en relationell och oöverbryggbar motsättning mellan kapital och arbete. Klassanalysen utgörs således inte av en hierarki av graderade sociala strata som hos Bourdieu. Olin Wright beskriver vad som förklarar hur enskilda och kollektiv av människor subjektivt placerar sig själva och andra inom en ojämlik samhällsstruktur:

> Classes are social categories that generate subjectively salient experiences which shape the identities used by people to locate categories within a system of economic stratification. With this definition of class, the actual con-

> tent of these evaluative attributes will vary considerably across time and place. […] Sometimes the economic content of the subjective system is quite direct – as in income levels or occupational categories; in other contexts, it is more indirect, as in expressions such as "upper class". […] Class, in this sense of the word, would be contrasted to other forms of subjectively salient evaluation – religion, ethnicity, gender, etc. – which may have economic dimensions, but which are not centrally defined in economic terms.[30]

Det är centralt, enligt Olin Wright, för dagens sociologer att förklara hur en viss social position inom klasstrukturen påverkar en persons livsmöjligheter. Alternativt formulerat kan frågan fokuseras på hur det är möjligt att förklara skillnader och ojämlikheter i livsmöjligheter och materiell levnadsstandard. Olin Wright menar att detta sätt att förstå ojämlikhetens klassmässiga grund inte kan inskränkas till en gradering av skillnader utan handlar om olika samhällsklassers relation till existerande inkomstgenererande resurser. Ett förhållande som också är grunden för en normativ diskussion om skapandet av jämlika livsvillkor.[31]

I *Distinction: A social critique of the judgement of taste* studerar Bourdieu ett stort antal normer, beteenden och smakskillnader inom den franska befolkningen och skapar här en koppling mellan de olika klasserna och deras normer, vilket i sin tur genererar de dispositioner som länkar in den enskilde agenten i ett unikt normsystem som denne uppfattar som naturligt och grundläggande. Ett förhållande som här uppträder i exempelvis val av bostadsadress och i samband med inköpsnämndens beslut att lösa in vissa oljemålningar och inte andra. Samtidigt påverkas de val som görs av andra sociala klassers val, vilket bland annat innebär att den dominerande klassens val i hög grad präglas av ett behov av att upprätthålla skillnaden gentemot andra och därför även ändrar beteende och val i de fall så krävs för att säkerställa en gräns.[32] Elliot B. Weininger skriver:

> For Bourdieu, in other words, the aesthetic sensibility that orients actors' everyday choices in matters of food, clothing, sports, art, and music – and as a vehicle through which they *symbolize* their *social similarity* with and their *social difference* from one another. Through the minutiae of everyday consumption, in other words, each individual continuously *classifies* him – or herself and, simultaneously, all other as alike or different.[33]
> (Originalets kursiver)

Bourdieu ser formandet av den enskilda individen utifrån tanken att uppväxten inom en viss social position och historisk samhällsstruktur, vilken inkluderar klasstillhörighet, etnicitet, utbildning, yrke och religion, skapar ett unikt habitus. På så vis förstås processen som en slags internalisering av externa historiska och sociala förhållanden.[34]

Det är i sammanhanget mycket viktigt att betona att Bourdieu inte ser den enskilde människan som helt determinerad av de omkringliggande samhällsförhållandena utan att människor har vilja, intentioner och kapacitet till handlande. Något som bland mycket annat kommer till uttryck i motsättningarna inom samhällets olika fält mellan de dominerande och dominerade.[35] När en normstruktur skapats genom en process och upplevs som given och rimlig bildas en ordning inom vilken de som ansluter sig till den helt eller huvudsakligen är nöjda med exempelvis vad som ses som exempelvis god konst och vad som inte gör det.

Konsekrering som institutionell process

Det relativt autonoma fältet för kulturproduktion består, enligt Bourdieu, av två hierarkier (en kommersiell och en icke-kommersiell) inom vilka olika motsättningar existerar. Den kommersiella hierarkin och konstmarknaden inkluderar å ena sidan konstnärerna, som svarar för skapandet av konstverken, och å andra sidan de som skapar verkens sociala och ekonomiska värde som kritiker, auktionshus, gallerister, konstsamlare och mecenater. Även den icke-kommersiella hierarkin har konstnärernas skapande som utgångspunkt och därutöver de som skapar verkens sociala (alternativt symboliska) värde, som exempelvis konstkritiker, konstmuseer och konstakademier.[36] Bourdieu beskriver vidare sin syn på fältet och dess relativa autonomi:

> The history of the field is truly irreversible; and the products of this relatively autonomous history present a kind of *cumulativity*.
>
> This means that what happens in the field is more and more linked to a specific history of the field, and hence it becomes more and more difficult to *deduce* it directly from the state of the social world at the moment under consideration. It is the very logic of the field which tends to select and consecrate all legitimate ruptures with the history objectified in the structure of the field, that is, those ruptures which are the product of disposition formed by the history of the field and informed by that history, and hence inscribed in the continuity of the field.[37] (Originalets kursivering)

Det konstnärliga fältet ses således av Bourdieu som ett historiskt definierat system av relationer vilka bärs upp av enskilda agenter, sociala grupper, klasser och institutioner. Fältets konflikter handlar om inflytande över vad som ska ses som god konst, god konstkritik och vilka konstnärer som ska ses som nyskapande, historiskt betydelsefulla, alternativt kan falla i glömska. Fälten präglas därför av ständigt pågående strider och förändringar av dess relationssystem, genom de olika agenternas historiskt definierade koder kring uppförande, åsikter och preferenser och av den grundläggande utvecklingen av samhällets sociala och ekonomiska struktur.[38]

Bourdieu använder begreppet konsekrera i samband med att institutioner, som akademier eller museer, upphöjer en konstnär eller författare. Denna socialt och historiskt definierade helhet utgör grunden för förståelsen av konstverken som manifestationer inom det han benämner den icke-kommersiella delen av fältet för kulturproduktion och konstmuseernas roll i produktionsprocessen.[39] I dessa sammanhang används ofta konsekreringsbegreppet för att tydliggöra processens symboliska betydelse och resursskapande funktion. Samtidigt ges begreppet ett tämligen brett användningsområde genom att inkludera såväl individer, konstverk som byggnader och ses som en process som utförs av såväl institutioner som sociala grupperingar.[40]

Av studien, vars fokus är på Nationalmuseums verksamhet inom det svenska konstfältet under åren 1885–1920, framgår det tydligt att museets påverkan är mer betydande för de enskilda konstnärernas sociala och kulturella resurser än deras ekonomiska tillgångar. Med detta sagt bör samtidigt tilläggas att framgångar inom den icke-kommersiella delen av fältet kunde bidra till framgångar även på den kommersiella konstmarknaden. Nationalmuseum var under undersökningsperioden den mest betydelsefulla konstsamlande institutionen i Sverige. Dess inköpsnämnd valde varje år vilka oljemålningar som skulle ingå i museets samling och skapade härigenom symboliska resurser för de utvalda och därmed konsekrerade konstnärerna. Det är en process som bör förstås utifrån att fältet för konstproduktion präglades av historiskt framvuxna och divergerande åsikter vilka tydliggjordes under 1800-talets sista decennier. Där motsättningarna bland annat kom till uttryck i kampen om den faktiska och symboliska beslutsrätten över vilken konst som var värd att ingå i Nationalmuseums samlingar. De bemärkta museitjänstemän och ledamöter av museinämnden och inköpsnämnden som deltog i och hade inflytande över den konsekrerande processen var själva utvalda och upphöjda att förvalta en central del av nationens konstsamling och självbild.

Just denna process beskriver Bourdieu som en konsekrerande akt och analyseras här såväl som en konkret process som ett årligt resultat i form av val av oljemålningar, prissättning och belönade konstnärer.[41] Det teoretiska kapitlet har härigenom färdats från ett generellt historiskt ställningstagande till den konkreta slutpunkt där valda manliga ledamöter deltar i förvaltandet av dominerande normer som den kommer till uttryck inom Nationalmuseum. Samtidigt träder andra ut i konstfältet och ifrågasätter ordningen.

1.5 Metod och empiriskt material

Under perioden 1885–1912 valdes inköpsnämndens ledamöter och suppleanter av den Kungliga Akademien för de fria konsterna och Nationalmuseums nämnd. Systemet med externa ledamöter upphörde i april 1913 varefter Nationalmuseum

blev tjänstemannastyrt med en ledning bestående av en överintendent och tre intendenter.

Museitjänstemännens och ledamöternas levnadsbanor

Föreliggande studie strävar inte efter att skriva enskilda individers mikrobiografi, syftande till att kort beskriva individens väg genom livet. I stället tas utgångspunkten i Bourdieus konstruerade begrepp ”levnadsbana” som en beskrivning av de successivt intagna positioner som en viss individ eller grupp intar inom ett fält som självt genomgår ständiga förändringar. I *Distinction: A social critique of the judgement of taste* diskuterar Bourdieu själva grunderna för konstruerandet och förståelsen av klasser, klassfraktioner och sociala grupper samt deras gemensamma grund och utvecklingsbana på ett sätt som ligger nära föreliggande arbetes val av sociala indikatorer för att tydliggöra enskildas och sociala gruppers positioner i det svenska samhället och dess konstfält.[42]

Studiens första del tydliggör museitjänstemännens och ledamöternas sociala position och hur den förändrades över tiden. För att möjliggöra detta har en fullständig kartläggning gjorts av vilka som varit museitjänstemän och ledamöter eller suppleanter i museinämnden och inköpsnämnden under perioden. Kartläggningens empiriska material bygger på Nationalmuseums årsredovisningar, *Meddelanden från Nationalmuseum*, och de två nämndernas protokoll.[43] Utifrån detta källmaterial presenteras även samtliga konstnärer som fått sina oljemålningar utvalda och inkluderade i Nationalmuseums samlingar. Studiens analys av museitjänstemännen, ledamöterna och konstnärerna under åren 1885–1920 utgår ifrån ett eklektiskt synsätt där influenser från en marxistisk klassanalys vävts samman med Bourdieus analys av sociala grupperingar. Därutöver används en mycket avskalad metod med sociala strukturindikatorer som i stort sett ligger nära inte enbart Bourdieus analys utan även den svenska socialgruppsindelningens variabler.[44]

För att göra beskrivningen av de enskilda individernas och grupperingarnas levnadsbana används sociala indikatorer som tar sin utgångspunkt i faderns titel och en kort version av vägvalen kring utbildning, yrke och karriär. Bostadsadresser studeras med hjälp av uppgifter i Stockholms adresskalender åren 1890, 1900 och 1916. De första två åren har valts för att fånga så många som möjligt av de män som ingår i studien, exempelvis avled flera under de första åren av 1900-talet, och år 1916 har använts för att spåra eventuell social mobilitet. Inkomstuppgifterna har hämtats från 1910 och 1916 års taxeringskalender för Stockholm och dess villastäder och län. Valet av dessa år grundas i det faktum att den årliga inflationstakten var tämligen jämn under 1800-talets två sista decennier fram till första världskriget, då bristen på en rad dagligvaror skapade kraftigt ökad inflationstakt. Krigsårens prisökningar och varubrist slog hårt mot personer med låga löner alternativt fasta statliga löner, medan den minoritet som hade möjlighet att investera under dessa

år många gånger fick ökade inkomster under de så kallade gulaschåren, inkomstökningar som bland de gynnade ledde till ett ökat intresse för konstköp och vinstökning för exempelvis Bukowskis. Valet av åren 1910 och 1916 gör det således möjligt, genom reallöneberäkningar, att se såväl på de olika sociala gruppernas inkomstnivåer som på hur de påverkades av krigsårens ekonomi.

Uppgifterna från Stockholms taxeringskalender visar på inkomster och skillnader i inkomst samt ger en antydan om förekomsten av inkomster från exempelvis hyresintäkter och aktier. Däremot är det inte möjligt utifrån taxeringskalendern att definiera och kvantifiera varifrån dessa inkomster härrör. Studien inkluderar inte heller systematisk analys av enskilda individers tillgångar utöver de årliga inkomsterna, exempelvis via arv, något som däremot skulle haft betydelse för en mer detaljerad studie av enskildas sociala status.[45] Det bör poängteras att kopplingen till Stockholm är starkare bland museitjänstemän och ledamöter än bland konstnärerna. Detta beror dels på att konstnärernas boende växlar mellan Sverige och olika platser utomlands, dels att andelen konstnärer som bor på andra orter än Stockholm under de år som studerats är högre än hos andra studerade grupper. Det empiriska materialet som strukturindikatorerna bygger på är mindre stabilt för konstnärsgruppen och minst för den yngsta gruppen konstnärer. För den tredje skolans elever finns den sociala bakgrunden och konstnärliga utbildningen belagd, medan inkomst och boende under 1900–1920 i hög grad saknas. Detta för att de inte sällan är utomlands och saknar det fasta boende i Sverige som de senare kommer att etablera. Inkomstmässigt kommer deras karriärer ofta ta fart efter 1920.

För att bredda bilden av de grupper av museitjänstemän, ledamöter och suppleanter i museinämnden och museets inköpsnämnd som varit verksamma under undersökningsperioden har uppgifter hämtats ur Svenskt biografiskt lexikon, Allhems Svenskt konstnärslexikon (1952–1967), *Vem är vem? Stor-Stockholm, Svenska män och kvinnor*, det digitala Konstnärslexikonett Amanda, *Stockholms adresskalender* (1890, 1900 och 1916), och *Taxeringskalendern för Stockholms stad och Stockholms villastäder och län* (1910 och 1916).

Inköpsnämndens val av målningar

Genom inköpsnämndens protokoll framgår vilket år som besluten fattades och priset på respektive konstverk samt fördelningen av positiva och negativa röster vid inköpsnämndens omröstningar. Efter 1913 redovisar protokollen enbart vilka konstverk som valts och dessas pris. De valda målningarnas motiv redovisas här i fyra kategorier: landskap, genre, porträtt och stilleben. Historiska motiv, som var betydelsefulla exempelvis i Konstakademiens elevtävlingar under 1800-talet, finns inte representerade i inköpsnämndens inköpsförslag då dessas pris generellt sett översteg nämndens budgetramar. Placeringen av målningarna inom respektive genrekategori har genomförts med stöd av Nationalmuseums katalog över

äldre svenskt måleri.[46] Härigenom har de olika kategoriernas inbördes storlek under perioden kunnat tydliggöras. De oljemålningar som exkluderades förekommer inte i sin helhet i löptexten men framgår dock av bilagorna 7 och 10.

Avhandlingen baseras i hög grad på innehållet i de under åren 1885–1920 utkomna *Meddelanden från Nationalmuseum*. Dessa årsredovisningar riktades till Kungl. Maj:t och var undertecknade av museets högsta chefer: Gustaf Upmark (1880–1900), Ludvig Looström (1900–1915) och Richard Bergh (1915–1919).[47] Exempel på empiriskt material från de årliga meddelandena och inköpsnämndens protokoll är antalet oljemålningar som förvärvats med statliga medel under ett visst år och hur mycket varje målning kostat. I denna studie rör det enbart inköpta oljemålningar skapade av vid inköpstillfället levande svenska konstnärer. Källmaterialet möjliggör dock redovisning av konstnärens namn, nationalitet, levnadstid och konstverkets motiv och namn.[48] *Meddelanden från Nationalmuseum* innehåller ibland textstycken där den ansvarige chefen beskrivit förvärv av oljemålningar utifrån sin åsikt om målningarnas kvalitet och betydelse för museets samling. Här framgår även skillnader mellan de tre nämnda chefernas strävanden kring samlingen och de årliga förvärvens påverkan på samlingens innehåll, något som gjort att en del material delats upp utifrån studiens tre decennier, 1885–1920. Exempel på intressant dokument är Richard Berghs beskrivning från 1915 av den moderna målarkonstens utveckling i Europa och Sverige.[49]

Konstnärsgrupperna

De konstnärer som ingår i studien har delats in i tre generationella grupper för att tydliggöra förändringar av inköpsnämndens val av oljemålningar: professorerna, reformvännerna och den tredje skolans elever. Därutöver presenteras även två grupper av ”ytterligare konstnärskap” för att beskriva helhetsbilden av konstnärsgruppen. De akademiska konstnärerna representeras här huvudsakligen av professorerna. Dessa inledde sina konstnärliga utbildningar inom Konstakademien, vann elevpriser och stipendier som möjliggjorde studier ute i Europa. Därefter valdes de till akademiledamöter och blev Konstakademiens professorer. Nationalmuseums inköpsnämnd valde under åren 1885–1920 deras oljemålningar. Samtidigt var de ledamöter och suppleanter inom museets nämnd och inköpsnämnd. Sammantaget är detta urvalskriterierna för de sju professorerna.

Reformvännerna representeras av fyra konstnärer vilka, precis som professorerna, inledde sina konstnärliga utbildningar i Stockholm vid den Tekniska skolan, Konstakademien och Edvard Perséus målarskola. Tre av dem reste därefter till Paris och deltog, i olika grad, vid ateljéer som Académie Colarossi, Académie Julian och Jean-Paul Laurens. De var aktiva kring 1885 med Opponenterna och deras två konstutställningar och kom att vara medlemmar och styrelseledamöter inom Konstnärsförbundet fram till sin död alternativt till förbundets upplösning. De var även lärare vid Konstnärsförbundets tredje skola 1905–1908. National-

museums inköpsnämnd valde under de studerade åren flera av deras målningar, däremot ingick de inte i dess nämnder förrän Richard Bergh inledde sitt arbete inom museet.

De fem unga konstnärerna inom den tredje skolans elever föddes kring 1885 och deltog således inte vid bildandet av Opponenterna eller Konstnärsförbundet. Ingen av dem deltog i Konstakademiens utbildningar eller verksamhet. I stället kom generationen att präglas av utbildningar som exempelvis Konstnärsförbundets tredje skola, Althins målarskola, Valands konstskola, Kristian Zahrtmanns målarskola samt Académie Colarossi och Académie Matisse i Paris. De fem möttes på Konstnärsförbundets tredje skola och fick sin grundläggande utbildning där. De fem var drivande inom bland annat De unga och gruppens tre utställningar 1909, 1910 och 1911 och i De åttas utställning 1912.

Till dessa tre konstnärsgrupper har fogats två som benämns ytterligare konstnärskap. För dessa konstnärsgrupper utgjorde, precis som för professorerna och reformvännerna, den Konstakademiens utbildningar en startpunkt, varefter de reste ut till Europas konstmetropoler och fortsatte sina utbildningar där. Den första gruppen av sex konstnärer skulle ha kunnat inkluderas i den akademiskt präglade professorsgruppen, men eftersom de aldrig var ledande inom Konstakademien eller Nationalmuseum har de förts till en första grupp av ”ytterligare konstnärskap”. Den andra gruppen av ytterligare konstnärskap utgörs av fem konstnärer vilka var aktiva inom reformrörelsen som medlemmar inom Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening. De fem konstnärernas måleri är inte akademiskt och liknar mer reformvännernas, samtidigt som deras konst uppvisar en tydligt fristående position på det svenska konstfältet. De två grupperna är mer heterogent sammanfogade, vilket förstås kan röna kritik. Här ses emellertid detta som ett sätt att betona det heterogena draget i konstfältets produktion under de år som studeras.

Oljemålningarna

De oljemålningar som är inkluderade i studien är tydligt figurativa och inte abstrakta. Vid beskrivningen och analysen av avhandlingens oljemålningar har utgångspunkten tagits i filosofen och semiotikern Roland Barthes tankar kring texters och bilders denotativa och konnotativa meddelanden eller nivåer. Den studerade periodens figurativa måleri har öppnat för grundläggande beskrivningar av bildernas piktorala nivå eller denotativa meddelande, vilket legat till grund för bland annat placering av verken i respektive motivkategori. Då huvuddelen av målningarna enbart kunnat studeras via Nationalmuseums hemsida alternativt genom katalogen Nationalmuseum. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri från 1995 betonas betydelsen av denna grundläggande nivå inkluderande även målningarnas konstnär, namn, tillkomstår och förvärvsår. Bildernas konnoterade meddelande har avkrävt en högre grad av analys och förståelse för att

öppna tillgången till underliggande berättelser och symboliskt innehåll. Svårigheten att beskriva målningarnas innehåll har varierat, men en god del av dessa har förutsatt kunskap och förståelse för det svenska samhällets kontextuella drag. I en del fall har den betydelsebärande processen möjliggjorts genom inhämtande av kunskap utanför bilden, exempelvis biografisk information.[50]

Barthes tydliggör sin grund i lingvistiken och kopplingen till Ferdinand de Saussures begreppstradition: signifikant (uttryck) och signifikat (innehåll). Den svenske konsthistorikern Jan-Gunnar Sjölin knyter också ann till den traditionen men föreslår i stället att det som skulle göras till föremål för bildtolkningen kallades uttryck och dess mål för innehåll.[51] Han betonar betydelsebildningens mångtydighet och ser att processen i princip alltid är oavslutad genom att nya betydelser upptäcktes och den historiska kontexten ändrar förutsättningarna för förståelsen.[52] Barthes och Sjölins begrepp blivit utgångspunkt för avhandlingens bildtolkningar och genrebestämningar. Samtidigt har det konstnärliga stilbegreppet en mindre framträdande roll i studien då förändringar inom dess ramar inte utgjort arbetets fokus.

Avhandlingens kontextuella textavsnitt

Avhandlingens kontextuella textavsnitt bygger i huvudsak på litteraturstudier samt bearbetningar av historisk statistik från Statistiska centralbyrån för att tydliggöra den andra industriella revolutionens strukturella betydelse för etablerandet av det moderna samhället. Detta sker exempelvis med hjälp av kvantitativ historisk statistik över ekonomisk tillväxt, befolkningsdata, sysselsättning och boendeplats.[53]

1.6 Forskningsöversikt

Per Widéns avhandling *Från kungligt galleri till nationellt museum* har sitt fokus på förhistorien till Nationalmuseum. Han har använt sig av ett aktörsperspektiv för att blottlägga vilka aktörerna var, deras inbördes relationer samt deras insatser och intressen i det han nämner som museifrågan. De aktörer som ingår i studien är alla män och ståndspersoner med goda relationer till hovet och var exempelvis även medlemmar i Stockholms allmänna konstförening och Kungl. Akademien för de fria konsterna. Tidsmässigt rör studien första hälften av 1800-talet fram till riksdagens beslut att bygga ett Nationalmuseum i huvudstaden 1845 och öppnandet av museet år 1866. Huvuddelen av debatten kring projektet fördes i ståndsriksdagen med medlemmar ur Riddarhuset som pådrivande, präste- och borgarståndet som splittrat och bondeståndet som motståndare till projektet.[54]

Maria Görts skriver att syftet med hennes avhandling *Det sköna i verklighetens värld* är att studera konstteorins praxis inom de akademiska institutionerna i

Sverige under perioden 1866–1890. Görts tillämpar inte ett övergripande teoretiskt perspektiv i avhandlingen, men syftar till att urskilja värdemarkörer i det historiska materialet för att frilägga manifesta normer och synsätt och härigenom synliggöra ett normsystem i funktion. Avhandlingens främre tidsavgräns vid 1890-talets ingång motiveras av Görts utifrån att debatten kring realism, naturalism och idealism hade rasat ut och polariseringen mellan opponenter och akademister lett fram till att en ny estetisk doktrin etablerats. Opponenterna var, enligt Görts, därefter etablerade som tongivande konstnärer.[55] Då Görts avhandling saknar ett tydligt teoretiskt perspektiv klargörs inte tillräckligt de samhälleliga strukturer som påverkar och driver normsystemet. I föreliggande avhandling görs i högre grad direkta kopplingar till den historiska kontexten och de socioekonomiska förhållanden som utmärker Nationalmuseums konsekrerande process i högre grad. Härigenom fördjupas kunskapen om processen som del av det svenska konstfältets motsättningar och förändring.

Hans Hayden vill i sin tämligen teoritäta bok *Modernismen som institution* teckna en komplex relation mellan konst och samhälle där moderniteten sätts i centrum och modernismen förstås som en bland många aspekter av samhällets visuella kultur. Studien ger ett bidrag till en kritisk postmodernistisk analys som skapar distans till den tidigare mer enhetliga kanon där den akademiska dominansen och den konstnärliga oppositionen blir centrum för berättelsen. Haydens sätt att förhålla sig till den process som skapar den narrativa förskjutning som förflyttar modernismen från konstnärlig opposition gentemot den akademiska dominansen till att bli centrum för berättelsen av 1900-talets konstvärld handlar om ett försök att formulera ett sammanhang mellan kontinuitet och diskontinuitet. Ett försök som föreliggande studie söker bidra till genom att tydliggöra sociala strukturer bakom Nationalmuseums inköpsnämnds val av oljemålningar och konsekrerande beslut.[56]

Martin Gustavssons tolkningsram i hans avhandling *Makt och konstsmak* bygger huvudsakligen på sociologen Pierre Bourdieus studier av kulturproducenter, kulturkonsumenter och olika grupper inom staten. Vid analysen av det svenska klassamhällets konstkonsumtion och galleristers och konsthandlares försäljning används även Göran Therborns historiematerialistiska klassanalys och svensk socialgruppsstatistik. För att spåra vilka sociala grupper som köpt vilken konst i vilket galleri under åren 1935 och 1955 används exempelvis galleristers och konsthandlares försäljningsböcker. Gustavssons teoretiska ställningstaganden och bearbetning och analys av det statistiska materialet har varit till god nytta för min studie trots att den rör tiden efter den som studeras här.[57]

De ovan nämnda avhandlingarna behandlar huvudsakligen tiden före och efter 1885–1920. Samtidigt saknar de föreliggande avhandlings fokus på den sociala struktur som bar upp Nationalmuseums konsekrerande process kring inköpsnämndens årliga val av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar.

Vidare saknas en grundläggande genomgång av vilka målningar som faktiskt valdes ut och inkluderades i museets samlingar under åren 1885–1920, något som i korthet givit argument för detta arbete, utan att förringa vad som gjorts i tidigare arbeten.

Avhandlingens andra del har därför fokus på de oljemålningar som Nationalmuseum löste in via inköpsnämnden 1885–1912 och museinämnden under perioden 1913–1920. Dessa konsekrerade verk, skapade av vid tiden levande svenska konstnärer, studeras i första hand utifrån vilka konstnärer som skapat dessa och vilken genre och stil de representerar. I detta sammanhang bör Georg Nordensvans *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*, Gösta Liljas *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, Birgitta Rapps *Richard Bergh. Konstnär och kulturpolitiker 1890–1915*, Bengt Lärkners *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* och Svenskt konstnärslexikon I–V från Allhems förlag nämnas som betydelsefulla introducerande arbeten. Samtidigt är texterna författade under ett relativt långt tidsspann, 1928–1984, varunder forskningen och den akademiska diskussionen förändrat synen på det skeende som berör den här avhandlingen.[58] Detta gäller förstås även översiktsarbetena om Konstnärsförbundet och Nationalmuseum som författats av överintendenterna Sixten Strömbom och Per Bjurström.[59]

Maria Görts och Eva-Lena Bengtsson har båda studerat genrebegreppet och 1800-talets genrehierarki i sina avhandlingar. Den akademiska konstsynens grundläggande indelning och normsystem utifrån historie-, genre-, landskaps- och porträttmåleriet analyseras, samtidigt som de något flytande gränserna mellan respektive motivkategori diskuteras. Inriktningen på Bengtssons avhandling är socialhistorisk och närmar sig det budskapsbärande bildmaterialet genom en ”formal och ikonografisk” analys. Med oljemålningar som utgångspunkt tydliggörs skillnaden i det formella sättet Konstakademien hanterade genrehierarkin inom sitt utbildningssystem, de årliga elevtävlingarna och vid utdelning av resestipendier med hur dessa inte upprätthölls strikt i den mer vardagliga verksamheten.[60] Precis som Görts och Bengtsson diskuterar Solfrid Söderlind i sin avhandling *Porträttbruk i Sverige, 1840–1865* hur betydelsen av motivhierarkin vittrade bort under 1800-talets senare hälft. Görts betonar 1880-talet utifrån Opponenterna ökade betydelse medan Bengtsson utgår från utställningarnas successiva förändring och Söderlind talar om förändringen efter 1850-talet utifrån porträttmålarnas behov av bred konstnärlig verksamhet för sin egen försörjning.[61]

Tomas Björk skriver i *August Malmström, Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld* att den traditionella indelningen i historie-, genre- och landskapsmåleri legat som ett osynligt raster över dispositionen av avhandlingens material. August Malmström definierades inledningsvis som historiemålare vars produktion kretsade kring mytologiska eller fornnordiska motiv, alltmedan hans välkända genremåleri ofta präglades av barnmotiv. Även Björk betonar det minskade intresset för historiemåleriet och genremåleriets ökade status i mitten av 1800-talet. Björks

biografi över Julius Kronberg är en intresseväckande och belysande presentation av hur konstnärens och hans arbetens förtjänster lyftes fram av samtiden för att sedan i stort nedvärderas och glömmas bort under 1900-talet. I föreliggande arbete förekommer Kronberg huvudsakligen som del av rådande etablissemang och mindre som den framgångsrika konstnär han var, vilket gör Björks bok särskilt viktig att inkludera mot bakgrund av de motsättningar som präglade dåtidens konstfält.[62]

Görts, Bengtsson, Söderlind och Björk diskuterar alla den hierarki av motivkategorier som präglade den Konstakademiens mer formella verksamhet, såsom utbildningen, elevtävlingar och utdelningen av resestipendier. Därutöver var hierarkin inte lika strikt normerande, något som betonas mot slutet av 1800-talet. Den här övergripande genrebeskrivningen har varit utgångspunkt för avhandlingens klassificering av de cirka 150 oljemålningar som valdes av inköpsnämnden under tiden 1885–1920 och därmed beskrivningen av förändringar inom respektive motivkategoris storlek.

Lars Wängdahls avhandling *"En natur för män att grubbla i." Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri* ägnas åt Varbergskolonins stilistiska uppbrott från det naturalistiska måleriet och skapande av en ny stil under åren 1893–1895 i Varberg. Richard Bergh, Nils Kreuger och Karl Nordström hade då lämnat sina franska erfarenheter bakom sig och sökte konstnärlig förnyelse baserad på ett nationellt tema med element av ett naturalistiskt präglat stämningsmåleri. Här fanns en emotionell grundton som stod att finna under tidiga morgnar och kvällarnas solnedgång, då landskapet förbands med en naturalistiskt psykologiserande manifestation. Wängdahl vill förstå deras måleri och engagemang i Konstnärsförbundet som del av det sena 1800-talets svenska kulturnationalism och stödjer sin analys på Jürgen Habermas teori om borgerlig offentlighet.[63] I föreliggande arbete studeras hur samhällets socioekonomiska strukturer, som de framstår bland museitjänstemän, ledamöter och suppleanter, haft betydelse för de val av oljemålningar som inköpsnämnden valde under åren 1885–1912 och därefter av museets överintendent och tre intendenter. Här görs den teoretiska kopplingen till den marxistiska idétraditionen och Pierre Bourdieus sociologi snarare än Habermas, men samtidigt rör det utvecklingen från ett ståndssamhälle till en marknadsekonomi med borgerlig offentlighet.

Bergh, Kreuger och Nordström är här intressanta som lärare vid Konstnärsförbundets skola där de möter den tredje skolans elever, vilka snart kommer att opponera sig emot stämningsmåleriet och i stället utvecklar en ny generations konstnärskap som presenteras i utställningar av De unga, De åtta etcetera. En utveckling som också blir del av en ny offentlighet där skillnaden från 1800-talet är stor. Konstakademiens utställningsmonopol har brutits upp redan 1885 och kring 1910 ersatts av en rad olika aktörers offentliga konstutställningar och galleristers ständigt pågående verksamhet.

I *Det ambivalenta perspektivet* ger Margareta Gynning ett intressant bidrag till förståelsen av det svenska konstnärsfältet med sin strävan att omvärdera en rådande kanon där akademism ställs mot avantgardism genom att diskutera en konstnärlig medelväg (juste-milieu). Hon identifierar klassicismen och realismen som två strömningar under 1800-talet med olika visuella perspektiv. Den klassiska bilden bygger på centralperspektivet och betraktaren ser den berättande målningen som ett fönster mot verkligheten, allt medan realismen placerar betraktaren och den beskrivande bilden i samma rum. Gynning menar att de nordiska konstnärerna främst påverkades av de franska medelvägsrealister som höll fast vid det klassiska perspektivet, exempelvis Tomas Couture och Jules Bastien-Lepage. Hon ser därför att de enda svenskar som tillhörde avantgardet var Carl Fredrik Hill och Ernst Josephson medan flertalet opponenter var medelvägens konstnärer. Hennes avhandling visar samtidigt att den franska medelvägens konstnärer fick de stora statliga beställningarna och publika framgångar, ett betydelsefullt marknadsperspektiv som inte utreds tillräckligt av henne, men som analyseras av exempelvis Martin Gustavsson.[64] Att konstnärer alltid förhåller sig till det som skett och sker inom konstfältets produktion ses inom den konsthistoriska traditionen som central utgångspunkt. Mindre diskuteras konstnärernas strävan till att försörja sig genom sitt konstnärskap. Det senare ledet är betydelsefullt för såväl Gustavssons avhandling som föreliggande arbete. Detta får som konsekvens att beakta de svenska konstnärernas möte med europiskt konstnärskap som det gestaltade sig exempelvis på Paris årliga salong och därigenom mötte konstmarknaden framgångsrikt.

1.7 Studiens disposition

Avhandlingen är uppdelad i två delar. Den första delen fokuserar på den kontext som omgav Nationalmuseum under åren 1885–1920 samt de museitjänstemän och ledamöter som fattade besluten vid inköpsnämndens konsekrerande process under åren 1885–1912 och besluten av museets ledning under åren 1913–1920. Avhandlingens andra del redovisar och analyserar beslutens resultat i form av valda oljemålningar och konstnärerna som skapat dessa.

Avhandlingens andra kapitel tar fasta på Nationalmuseum som ett nationalistiskt färgat och normskapande projekt, väl i linje med vad som gestaltar sig i de framväxande nationalstaternas huvudstäder i 1800-talets Europa. Kapitlet ger en kontextuell förståelse för Nationalmuseums utveckling under perioden 1885–1920.

I kapitel tre och fyra presenteras de museitjänstemän och ledamöter i museinämnden som var aktiva under åren 1885–1913 med hjälp av de sociala strukturindikatorer som beskrevs i teoriavsnittet. En del av dessa deltog vid valen av

ledamöter och suppleanter till inköpsnämnden och förekom även själva i inköpsnämnden.

Det femte kapitlet analyserar den statliga inköpsnämndens uppdrag och hur de stadgereformer som gjordes påverkade verksamheten. Sjätte och sjunde kapitlet presenterar de ledamöter som fram till genomförandet av 1912 års stadgereform ansvarade för den statliga inköpsnämndens inköpsförslag till Kungl. Maj:t.

Åttonde kapitlet utgår ifrån den omdanande stadgerevision som genomfördes 1913 och övergången till tjänstemannaorganisation där ansvaret för bland annat de årliga förslagen till inlösen av oljemålningar övergick till museets överintendent och dess tre intendenter.

Med kapitel nio inleds avhandlingens andra del. Den rådande ordningen var ifrågasatt av en konstnärsgeneration med höga ambitioner att påverka och reformera det svenska konstfältet, vilket kom till uttryck genom Opponenternas reformskrivelser och bildandet av Konstnärsförbundet.

I kapitel tio redovisas inköpsnämndens val av oljemålningar 1885, ett år som kan ses som en brytpunkt inför den kommande reformeringen av organisationen och dess årliga urvalsprocess. Inköpsnämndens val av genre och konstnärsgruppering under tiden 1885–1920 beskrivs i kapitel elva.

I kapitel tolv presenteras åtta män som inte enbart var akademiskt präglade konstnärer utan även ledamöter och professorer inom den Kungliga Akademien för de fria konsterna: Olof Arborelius, Alfred Bergström, Oscar Björck, Axel Jungstedt, Gottfrid Kallstenius, August Malmström, Wilhelm Smith och Emil Österman. Kapitel tretton utgår ifrån en grupp av fem konstnärer som var aktiva i en tid då såväl professorerna som reformvännerna var det: Kgl. målare Gustaf Rydberg, Anna Munthe-Norstedt, Reinhold Norstedt, Edvard Rosenberg och Johan Tirén. Utifrån deras konstnärskap skulle de ha kunnat inkluderats i den akademiskt präglade gruppen, men eftersom de aldrig var ledande inom Konstakademien eller Nationalmuseum har de förts till en första grupp av ytterligare konstnärskap.

Precis som professorerna utgjorde studier inom Konstakademien i Stockholm grunden för reformvännernas initiala konstnärliga utveckling. Häri inkluderades även studier vid Edvard Perséus målarskola. Efter att en konstnärlig grund etablerats sökte merparten av dem, precis som professorsgruppen, till studier utanför Sveriges gränser. Den begränsade grupp av reformvänner som presenteras i kapitel fjorton är: Richard Bergh, Eugène Jansson, Nils Kreuger och Karl Nordström. Kapitel femton beskriver 1915 års utökning av Nationalmuseums svenska samlingar.

Kapitel sexton utgår ifrån den andra gruppen av ytterligare konstnärskap: J.A.G. Acke Andersson, Gösta von Hennigs, Hanna Hirsch-Pauli och Carl Wilhelmson. Den här konstruerade gruppen ger exempel på förändrade utbildnings- och karriärbanor, men även ändrade normer för hur ett medlemskap i Konstnärsförbundet kunde övergå i arbete inom den Kungliga konsthögskolan.

Kapitel sjutton handlar om elever från konstnärsförbundets tredje skola: Leander Engström, Isaac Grünewald, Einar Jolin, Gösta Sandels och Birger Simonsson. De fyra förstnämnda var inte födda då Opponenterna formerade sig 1885 och Simonsson föddes 1883, vilket betonar en generationsväxling redan här. Till skillnad från tidigare konstnärer deltog dessa endast i utbildningar utanför Konstakademien och deltog i De unga och gruppens tre utställningar 1909, 1910 och 1911 och i De åttas utställning 1912.

Härefter följer en avslutande diskussion i kapitel arton och slutligen följer en sammanfattning på engelska.

Noter

1 Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld*. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet. Diss., Stockholms universitet 1999, s. 108f. Eva-Lena Bengtsson, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*. Acta Universitatis Upsaliensis, Diss., Uppsala 2000, s. 9.

2 Walter Benjamin, ”Konstverket i reproduktionsåldern”, *Bild och dialektik: essäer i urval*, Bokförlaget Daidalos, Göteborg 2014, s. 61–97.

3 I Sverige minskade nyadlingen från 1820-talet och efter Karl XIV Johans död år 1844 skedde nyadling endast undantagsvis. Göran Norrby, *Adel i förvandling. Adliga strategier och identiteter i 1800-talets borgerliga samhälle*. Diss., Uppsala universitet, Stockholm 2005. Karl Marx, *Grundrisse: Ett urval*. Med förord av Sven-Eric Liedman, Tankekraft Förlag, Hägersten 2010, s. 54.

4 Erik Olin Wright, *Classes*, Verso Classics, London 1997 (1985), s. 10f. Wright, Erik Olin, ”Foundations of a neo-Marxist class analysis”, *Approaches to Class Analysis*, ed. Erik Olin Wright, Cambridge University Press, Cambridge 2005a, s. 11ff. Wright, Erik Olin, ”Conclusion: If ‘class’ is the answer, what is the question?”, *Approaches to Class Analysis*, ed. Erik Olin Wright, Cambridge University Press, Cambridge 2005b, s. 183f. Fredric Jameson beskriver övergångsperioden på följande vis: ”This makes for a world that is still organized around two distinct temporalities: that of the new industrial big city and that of the peasant countryside. […] In this transitional era, people – but it would be better to say, intellectuals, and the ideologist who are part of that category – still live in two distinct worlds simultaneously. […] Imagined in terms of a situation in which individuals originate in a ‘pays’, a local village or region to which they periodically return, while pursuing their life work in the very different world of the big city.” Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, Verso, London 2012, s. 142.

5 Karl Marx, *Kapitalet. Kritik av den politiska ekonomin*. Första boken. Kapitalets produktionsprocess. Arkiv förlag, Lund 2018a, s. 31.

6 Karl Marx & Friedrich Engels, *Kommunistiska manifestet*, Modernista, Stockholm 2018b, s. 13–32.

7 Marx 2018a, s. 62ff.

8 Marx 2010, s. 65 & 80f. I 1973 års upplaga av Göran Therborns *Klasstrukturen i Sverige 1930–1980. Arbete, kapital, stat och patriarkat*, uppgick de speciella kategorierna till 52 000 personer eftersom ledande inom samhällets ideologiska system inkluderats. Dessa har nu Therborn valt att exkludera då helt tillförlitliga studier på området saknas, varför gruppen i stort halverats. Göran Therborn, *Klasstrukturen i Sverige 1930–80. Arbete, kapital, stat och patriarkat*. Arkiv förlag, Lund 2018, s. 21ff & 107f.

9 Olin Wright 1997, s. 109. För Olin Wrights syn på marxisters analys av konkreta samhällsformationer se Olin Wright 1997, s. 106–118.

10 Pierre Bourdieu, *Praktiskt förnuft. Bidrag till en handlingsteori*. Daidalos, Tredje tryckningen, Göteborg 2014, s. 16.

11 Donald Broady, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Andra korrigerade upplagan. HLS förlag, Stockholm 2012, s. 169.

12 Therborn 2018, s. 46–49, 78ff & 103ff. År 1930 fanns arbetarklassen i vid mening inom produktionen (69 %), köp och försäljning (4 %), privata tjänster (5 %), offentliga tjänster (8 %), hushållsarbete (13 %) och offentlig reproduktion (1 %).

13 Therborn 2018, s. 56f & 63f. Olin Wright 2005a, s. 18. Olin Wright förhåller sig kritisk till begreppet mellanskikt, som enligt honom å ena sidan uttrycker att de är fångade mellan

kapitalisterna och proletariatet å andra: ”Many of these positions are directly involved in production, they are directly structured by the relations of domination and exploitation within the production system. Even if the positions do not constitute classes as such, they do have a class character and this is lost by designation ‘strata’.” Olin Wright 1997, s. 42. De individer som kan föras till gruppen mellanskikt är dock inte inkluderade i Olin Wrights begreppsproblematik.

14 Elliot B. Weininger, ”Foundations of Pierre Bourdieu’s class analysis”, *Approaches to Class Analysis*, ed. Olin Wright, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 88f.

15 Olin Wright, 2005b, s. 192.

16 Wright 2005a, s. 9f. Klassbegreppet är del av frågan om hur människor är objektivt placerade inom den rådande ojämlika fördelningen av materiella resurser, m.a.o. det som ryms under rubriken: *Distributional Location*. Wright 2005b, s. 182.

17 Yrkesgrupper som exempelvis arkitekter, läkare, tandläkare och advokater.

18 Leif Haldorson, ”Sociala grupperingar för nationellt och internationellt bruk.”, *Fokus på näringsliv och arbetsmarknad*, Statistiska centralbyrån 2008. SCB.se. Se även tabell 7 över Stockholms yrkesaktiva befolkning efter socialgrupp 1870–1910.

19 Carl Jonas Love Almqvist, *Det går an* (1839), Modernista, Stockholm 2018.

20 Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia till och med 1890*. Bonniers förlag, Stockholm 1945, s. 197. Sixten Strömbom, *Nationalromantik och radikalism. Konstnärsförbundets historia 1891–1920*. Bonniers förlag, Stockholm 1965, s. 449.

21 Bourdieu 2014, s. 45f & 58f. Pierre Bourdieu, ”Några egenskaper hos fälten”, *Texter om de intellektuella*, Östlings bokförlag Symposium, Stehaga 1992, s. 43.

22 Bourdieu 2018b, s. 181. Om konstens autonomi eller relativa autonomi i förhållande till rådande samhällsförhållanden kan med fördel Jameson 2012, s. 141–160 och Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, s. 35–54 inkluderas i läsningen.

23 Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War*. Verso, London 2010, s. 17ff & 80.

24 Bourdieu 2018b, s. 214ff. Bourdieu skriver ”literary (etc.) field” för att understryka att han inkluderar en rad andra fält exempelvis fältet för konstnärlig produktion.

25 Pierre Bourdieu, *Manet. A symbolic revolution*. Polity Press, Cambridge 2017, s. 85.

26 Broady 2012, s. 226f.

27 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, Abingdon, Oxon 2010, s. 257.

28 Broady 1991, s. 225.

29 Antonio Gramsci, *Selection from the prison notebooks*, ed. Quintin Hoare och Geoffrey Nowell Smith, Lawrence and Wishart, London 2003, s. 12. Ett textavsnitt som givits rubriken: *The Intellectuals*. Gramsci utvecklar även sina tankegångar i exempelvis kapitlet: *State and civil society*. Pierre Bourdieu, *The field of cultural production*, Polity Press, Cambridge 1993, s. 83. Pierre Bourdieu, On the state, Lectures at the Collège de France 1989–1992, Polity Press, Cambridge 2020, s. 173ff. Bourdieu använder här det grekiskanknutna doxa-begreppet för att uttrycka detta.

30 Olin Wright 2005a, s. 14. Olin Wright 2005b, s. 183f.

31 Olin Wright 2005b, s. 185ff.

32 Bourdieu 2010, Appendix 1 & 2. Weininger 2005, s. 93.

33 Weininger 2005, s. 98f.

34 Bourdieu 2010, s. 95ff. Broady 2012, s. 225ff.

35 Broady 2012, s. 230. Bourdieu 2020, 173ff.

36 Bourdieu 2010, s. 108f & 222–227.

37 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and structure of the literary field*. Polity Press, Cambridge 2018b, s. 242f.

38 Bourdieu 2014, s. 18 & 135f. Bourdieu använder begreppen agenter, grupper av agenter och institutioner. Se Broady 1991, s. 22ff.

39 Pierre Bourdieu, ”The field of culture production, or: The economic world reversed.” *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Polity Press, Cambridge 2018a, s. 37. Bourdieu 2018b, s. 229ff.

40 Bourdieu 2018b, s. 122ff (se även Figure 2 The literary field at the end of nineteenth century och Figure 3 The field of cultural production in the field of power and in social space). Bourdieu använder begreppet konsekrera i samband med att institutioner, som akademier eller museer, upphöjer en konstnär eller författare. De som ansvarar för processen ses också som konsekrerade individer. Författare och konstnärer som når kommersiell och ekonomisk framgång genom relationen till sin borgerliga publik (eller bredare än så) ses som konsekrerade av dessa och inom delfältet för begränsad produktion nås endast en mindre kamratgrupp eller andra kulturproducenter vilka kan upphöja, konsekrera, den enskilde konstnären symboliskt. Bourdieu 2018b, s. 218ff.

41 Konsekreringsbegreppet används även på följande vis: ”[…] in the successive states of the structure and distribution of different kinds of capital in the play in the field, economic capital as well as symbolic capital like the *specific capital of consecration*.” (Min kursiv) Bourdieu 2018b, s. 258.

42 Bourdieu 2010, s. 100–108. Avsnitten: Constructed class och Social class and class of trajectories. Se även not 8, s. 564. Bourdieu 2014, s. 75. Se även Bourdieus kritiska anmärkningar kring biografier s. 68–75.

43 Se respektive kapitel samt avhandlingens bilagor. Se även Robert Thavenius, *Nationalmuseum som konsekrerande institution 1890–1920*, Lic., Avdelningen för konsthistoria och visuella studier, Lunds universitet 2021, Bilaga 2. Ordinarie ledamöter och suppleanter i inköpsnämnden 1890–1913.

44 Pierre Bourdieu 2010, Appendix 1 & 2.

45 Det bör nämnas att de taxeringskalendrar som använts förekommer i bokupplaga första gången 1905.

46 *Nationalmuseum. Stockholm. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri*. Stockholm 1995.

47 Dessa benämndes Intendent under åren 1866–1912 och Överintendent därefter.

48 Det är, vid ett senare skede, därför möjligt att göra en första grov delning av konstverken i svenskt måleri och övrigt, varefter den senare gruppen kan delas upp utifrån nationalitet och det århundrade konstnären varit aktiv under. Förvärvens konstnärliga påverkan på museets samling av oljemålningar kan presenteras tillsammans med donationernas betydelse i sammanhanget. Ytterligare ett exempel på kvantitativt material som finns i Meddelandena är den årliga ekonomiska redovisningen, där donationernas betydelse och användning också framgår. Ecklesiastikdepartementets årliga budget för museet har också studerats. Här redovisas såväl löpande driftskostnader som kostnaderna för den utbyggnad av museet som inleddes 1915.

49 Richard Bergh, *Randanteckningar och noter till katalogen över den samling av svensk konst från 80- och 90-talet, som av konstvänner skänkts till Nationalmuseum 1915. Meddelanden från Nationalmuseum* år 1915, bilaga 1.

50 Roland Barthes, *Bildens retorik*, Bokförlaget Faethon, Stockholm 2019, s. 38.

51 Barthes 2019, s. 28ff. Jan-Gunnar Sjölin, *Att tolka bilder*, Studentlitteratur, Lund 1998, s. 14f.

52 Sjölin 1998, s. 50f.

53 *Historisk statistik för Sverige. Del 1. Befolkning, 1720–1967*, andra upplagan, Statistiska centralbyrån, Stockholm 1969.

54 Per Widén, *Från Kungligt galleri till nationellt museum. Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845*. Diss., Gidlunds förlag, Hedemora 2009, s. 10ff.

55 Görts 1999, s. 11 ff.

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

57 Martin Gustavsson, *Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*. Diss., Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholms universitet, Stockholm 2002. Therborn 2018. Göran Therborn, *Kapitalet, överheten och alla vi andra, Klassamhället i Sverige. Det rådande och det kommande*. Arkiv förlag, Lund 2018.

58 Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet. Från Karl XV till sekelskiftet*, Bonniers förlag, Stockholm 1928. Gösta Lilja, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*. Diss., Lunds universitet, Allhems förlag, Malmö 1955. Birgitta Rapp, *Richard Bergh. Konstnär och kulturpolitiker 1890–1915*. Diss. Stockholms universitet, Rabén & Sjögren (distr.), Stockholm 1978. Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*, Malmö 1984.

59 Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia till och med 1890*. Bonniers förlag, Stockholm 1945. Sixten Strömbom, *Nationalromantik och radikalism. Konstnärsförbundets historia 1891–1920*. Bonniers förlag, Stockholm 1965. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*. Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1992.

60 Görts 1999, s. 13ff & 55ff. Bengtsson 2000, s. 10 & 33ff.

61 Solfrid Söderlind, *Porträttbruk i Sverige, 1840–1865. En funktions- och interaktionsstudie*. Diss., Carlsson Bokförlag, Stockholm 1993.

62 Tomas Björk, *August Malmström, Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld*. Diss., Nordiska museets förlag, Stockholm 1997. Tomas Björk, *Julius Kronberg – Måleriets triumfator*. Atlantis, Stockholm 2016.

63 Lars Wängdahl, *"En natur för män att grubbla i." Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*. Diss., Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborgs universitet, 2000.

64 Margareta Gynning, *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1800-talets konstliv*. Diss., Bonniers förlag, Stockholm 1999. Se även Margareta Gynning, *De franska juste-milieu-konstnärernas betydelse för nordiskt 1880-tal*. Konsthistorisk tidskrift 1987. Publicerad online 1 september 2008. http://dx.doi.org/10.1080/00233608708604140

Del I

Museets män

2. Nationalmuseum i en tid av förändring

I *Revolutionens tidsålder* analyserar Eric Hobsbawm de nationella kulturer som växte fram i Europa under perioden 1789–1848, fyllda av musik, litteratur och konst. Han skriver:

> Det är fortfarande oklart vilka faktorer som avgör varför konsten blomstrar eller vissnar under en viss period. Med det råder inget tvivel om att för åren 1789 och 1848 återfinns huvudförklaringen först och främst i verkningarna av den dubbla revolutionen. Om man skulle försöka summera relationerna mellan konstnär och samhälle under denna tidsålder i en enda missvisande mening, skulle man kunna säga att franska revolutionen inspirerade konstnären genom sin handlingskraft, den industriella revolutionen inspirerade genom sina fasor, medan det borgerliga samhälle som var ett resultat av dem båda, omvandlade själva hans existens och skapandeprocess.[1]

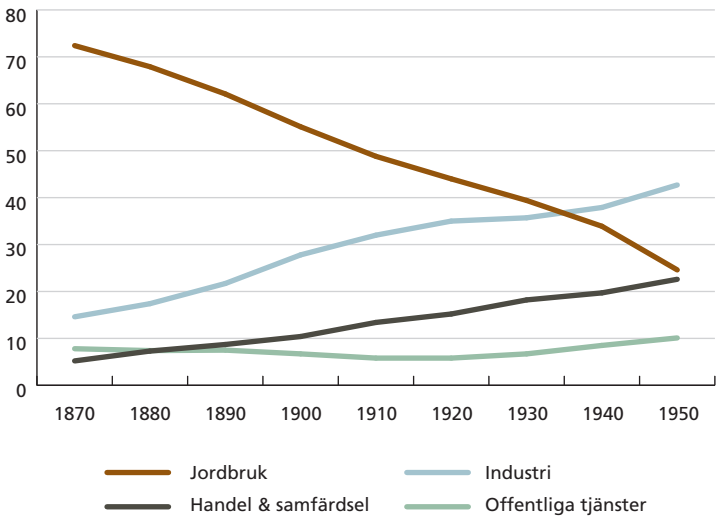
Samtidigt betonar Hobsbawm att det endast var en minoritet av den europeiska befolkningen som hade möjlighet att ta del av allt som skapades. En begränsad del av över- och medelklassen deltog i de framväxande nya nationella kulturerna allt medan majoriteten, som utgjordes av den obildade och fattiga befolkningen, stod utanför.[2]

För att etablera en ny berättelse om nationen Sverige krävdes nya politiska och symboliska manifestationer. Som en del av dessa strävanden invigdes Nationalmuseum i Stockholm år 1866, vilket var den största civila institutionsbyggnaden som byggts efter det att Stockholms slott färdigställts år 1771. Därefter byggs en rad kulturinstitutioner i Stockholm under perioden fram till första världskriget: Kungliga biblioteket öppnades för allmänheten år 1878, Skansen 1891, Konstakademiens om- och tillbyggnad 1897, Kungliga Operan 1898, Konstnärshuset 1899, Nordiska museet 1907, Kungliga Dramatiska Teatern 1908, Naturhistoriska riksmuseet och Liljevalchs konsthall 1916. De kulturella institutionsbyggnaderna kom ofta till stånd genom samverkan mellan staten och enskilda aktörer. Bankfamiljen Wallenberg och Arthur Hazelius kan nämnas som exempel på detta.

Vid sidan av stödet till olika former av kulturella institutioner uppförde den uppåtstigande borgerligheten byggnader som representerade den egna verksamheten och dess betydelse för samhället. Exempelvis bildades Stockholms Enskilda Bank år 1856 och Svenska Handelsbanken 1871. Skandinaviska kreditaktiebolaget byggde ett monumentalt hus vid Storkyrkobrinken 7 i Gamla Stan under åren 1872–1876, en bank Ivar Kreuger kom att göra stora och sedermera förödande affärer med under 1900-talets första 30 år. Öppnandet år 1874 av huvudstadens Grand Hôtel och Norstedts tryckeri på Riddarholmen 1882 är ytterligare exempel värda att nämna.[3]

Diagram 1

Sveriges folkmängd efter näringsgren 1870–1940, procent



Källa: Historisk Statistik, SCB.

De svenska näringar som kategoriseras till industri och hantverk hade en årlig procentuell tillväxt under åren 1890–1910 med 5,5 procent, transporter och kommunikation med 4,7 procent alltmedan jordbruk med binäringar hade en årlig tillväxt med endast 1,1 procent. Under perioden steg lönerna betydligt snabbare än BNP, vilket stärkte arbetarklassens sociala och ekonomiska ställning. Samtidigt förbättrades industrins maskinpark, vilket möjliggjorde produktionsökningar.[4] Samtidigt som det är viktigt att betona industriernas och städernas tillväxt kvarstår att majoriteten av den svenska befolkningen under de här åren fortsatte att bo, arbeta och leva på landsbygden under förhållanden som präglades av årstidernas rytm och jordbrukets traditionella strukturer.

Av diagram 1 framgår hur andelen av befolkningen inom jordbrukssektorn kontinuerligt föll under åren då den andra industriella revolutionen förändrade samhällets ekonomi och sätt att leva. Även under slutet av den tidsperiod som studeras här var cirka 65 procent av den svenska befolkningen långt borta från städernas puls, varuflöden och konstmuseer. Det kom att dröja fram till 1935 innan tätortsbefolkningen blev större och utgår man ifrån stadsbefolkningen dröjde det ännu längre. Utvecklingen är långt ifrån unik för Sverige utan utgjorde tvärtom ett strukturmönster som de europeiska nationerna gick igenom.[5]

Under åren 1893–1899 förstärktes samhällsförändringen genom att Stockholmsbaserade industrier präglades av stark ekonomisk framgång, exempelvis L.M. Ericsson, AB Separator (Alfa Laval), Nya AB Atlas (senare del av Atlas Copco), Max Sieverts Fabriks AB, Elektriska AB (senare ASEA och ABB) och AB Primus. De nya industriaktiebolagen växte fram i en bredare miljö där affärsbankerna, Stockholms fondbörs och etablerandet av en modern värdepappershandel ingick som komponenter i riskkapitalmarknadens lån, krediter och aktiehandel. Även befolkningsstrukturen förändrades genom Stockholmsindustriernas tillväxt. Den genomsnittliga årliga befolkningstillväxten under åren 1890–1895 var 2,0 procent samtidigt som ökningen av antalet arbetare var 4,8 procent. För åren 1896–1900 växte Stockholmsbefolkningen med 2,8 procent och de industrisysselsatta med hela 6,6 procent per år. Under åren 1900–1910 ökade arbetarantalet årligen med 1,6 procent och Stockholmsbefolkningen som helhet med 2,2 procent.[6]

Vid sidan av arbetarklassens tillväxt befolkades den fashionabla stadsdelen Östermalm av en rad ekonomiskt och socialt starka individer och organisationer, som exempelvis Aktiebolaget Stockholms Byggnadsförening, under perioden 1870–1930. Stadsdelen ramades in av Valhallavägen, Birger Jarlsgatan, Strandvägen och Oxenstiernsgatan och områden som Lärkstaden, Villastaden, Diplomatstaden och Nedre Östermalm. Området inkluderar inte enbart stora privata villor och påkostade flerbostadshus utan även Kungliga biblioteket, Humlegårdsparken, Hedvig Eleonora kyrka, Kungliga hovstallet och Östermalms Saluhall, som invigdes 1888 med kung Oscar II närvarande. I området bodde finansmän, byggherrar, officerare, medlemmar ur kultureliten och även flera av dem som var museitjänstemän, ledamöter i museinämnden och den statliga inköpsnämnden.[7] Stadsdelens invånarantal ökade från 1870 års cirka 23 000 till drygt 72 000 invånare 1920.[8]

Att Östermalms framgångsrika societet såg en stor grupp tjänstefolk som del av livets nödtorft rymmer Fredric Bedoires bok *Villastan* gott om exempel på. Den sjuttonrumsvåning på Villagatan 5–7 som Nordiska Kompaniets verkställande direktör Josef Sachs med fru och tre barn flyttade till 1905 inkluderade betjänt, kokerska, köksa, husa, kammarhusa, en tysk guvernant och en husföreståndarinna. Exemplen kunde förstås mångfaldigas för att understryka den

arbetsmarknad som de mer besuttnas hem utgjorde för dåtidens kvinnor.[9] Ingrid Hammarströms studie visar att det under perioden fanns ett kvinnoöverskott (cirka 120–125 kvinnor på 100 män) i Stockholm genom att fler kvinnor än män sökte sig från landsbygden till huvudstaden. Samtidigt var dödligheten högre bland männen och fler män än kvinnor emigrerade.[10] Sammantaget redovisas detta i statistiken där 60 procent av de förvärvsarbetande kvinnorna enligt folkräkningen var pigor år 1860 och att andelen sjunkit till 35 procent år 1910.[11] Uno Gustafson skriver i sin avhandling *Industrialismens storstad*:

> En analys av hushållstjänarna efter vilken social klass arbetsgivarna tillhörde visar att de manliga tjänarna efterfrågades nästan uteslutande av socialgrupp 1. Omkring hälften av alla tjänare var anställda hos medlemmar av socialklass 1 och 2, vilka sammantagna utgjorde omkring 13 % av befolkningen. […] Det går inte att påvisa någon påtagligt förändrad efterfrågan från någon socialklass perioden 1860–1910. Snarare får man hänföra det minskade utbudet av tjänare till en ökad efterfrågan på andra typer av arbetskraft som medförde en överflyttning av kvinnor inom tjänstekategorierna till de växande yrkesgrupperna.[12]

Gustafson beskriver Stockholms befolkning utifrån fem socialgruppskategorier i tabell 4, varav underklassens 3 undergrupper inte redovisas separat här. Här framträder ett mycket stabilt klassamhälle. De tre grupper av män som studeras här (museitjänstemän och ledamöter i museinämnden och inköpsnämnden) skulle huvudsakligen återfinnas bland de tre procenten som utgjorde Gustafsons överklass. Under perioden 1901–1912 utgörs inköpsnämnden i hög grad av konstnärer, varför det är troligt att flera av dessa skulle kategoriseras som del av medelklassen.[13]

När Stockholms konstförening bildades 1832 var tanken, enligt Per Widén, att driva frågan om behovet av ett konstmuseum, öka intresset för konst genom föreläsningar, anordna konstlotterier och stödja svenska konstnärer. Enligt protokollet för föreningens första möte den 14 januari 1832 närvarade 25 aktningsvärda män med titlar som professor, kammarherre, hovarkitekt, kansliråd och riddare.[14] Konstföreningen beskyddades av kronprins Oscar och hade även drottning Desideria och kronprinsessan Josefina som engagerade ledamöter. Vid det första allmänna mötet valdes även en kvinna in, grevinnan Ulla de Geer. Därefter valdes ytterligare sju kvinnor in, varav fem bar titeln grevinna och därutöver två adelsdamer fru Nordenfeldt, född Waern, och fröken Sophie Adlersparre. Den sistnämnda var aktiv konstnär och en av de första kvinnorna som valdes in i Konstakademien.[15] Enligt Anna Lena Lindberg redovisar det första årets medlemsförteckning 442 medlemmar. Därav 140 som tillhörde ridderskapet och adeln, 68 officerare, 25 grosshandlare, åtta brukspatroner och 34 konstnärer. Där-

utöver omnämns exempelvis högre ämbetsmän, som statsråd och landshövdingar och en minoritet tillhörande småborgerskapet.[16] Beskrivningen av konstföreningens medlemsrekrytering tydliggör den sociala dominansen av manspersoner ur hovet, adeln, militärer, höga ämbetsmän, grosshandlare och brukspatroner, med andra ord den överklass som dominerade Sverige vid 1830-talet och innan industrialismen tagit fart och ändrat på samhällets ekonomiska och sociala struktur. Föreningens medlemsantal varierade under 1830- och 40-talet mellan 400 och 500 medlemmar ur den svenska eliten.[17]

Per Widén betonar att det var naturligt att diskussionen kring ett eventuellt Nationalmuseum i Stockholm i första hand fördes inom ståndsriksdagen eftersom riksdagen efter 1809 styrde över statens inkomster och utgifter. Debatten fördes under åren 1817–1845 utifrån tre huvudlinjer: bildning, manifestation och nytta.[18] Bildningsargumentet var centralt för de inblandade riksdagsmännen och hade sin grund i den tyska romantiska filosofin, med filosofer som Friedrich W. J. Schellings och Karl Wilhelm Ferdinand Solgers betonande av konstens bidrag till mänskligheten fördjupade förståelse av förhållandet mellan det jordiska och det gudomliga samt mellan idé och verklighet. Häri sågs konstens betydelse för alla människors möjlighet till ökad bildning. Inte enbart svenska riksdagsmän tog till sig dessa tankar utan även exempelvis professorn i filosofi vid Uppsala universitet Benjamin Höijer, som var lärare för bland annat Erik Gustaf Geijer och Lorenzo Hammarsköld. Konstens kapacitet att skapa närhet till det gudomliga gällde för alla människor, varför ett konstmuseum borde vara tillgängligt för alla medborgare.[19] Enligt Solfrid Söderlind betonade museiförespråkarna betydelsen av att göra det möjligt för bredare folklager att komma i direkt kontakt med museets konstsamlingar eftersom denna upplevelse skulle bidra till att skapa en ”insikt om tillvarons odelbara helhet, att konsten förenade andligt och sinnligt och uppmuntrade till reflektion. Denna syn delades tvivelsutan av museets kommittéledamöter och tjänstemän och stod i samklang med universitetens estetikämne.”[20]

Eva-Lena Bergström beskriver framväxten av nationella konstmuseer i 1800-talets Europa och det sammanhang som Nationalmuseum växte fram inom samt betonar utvecklingens grundläggande värderingar, med ett demokratiskt upplysningsideal, antikens estetiska förebildlighet, nationalistiska värderingar, vetenskapliga och fostrande förhållningssätt.[21] Maria Görts beskriver de europeiska nationernas etablerande av konstmuseer på följande vis:

> När uppförandet av museet påbörjades vid 1800-talets mitt fanns således redan en etablerad tradition av föreställningar både om hur ett konstmuseum skulle se ut och om hur samlingarna borde exponeras. Snarare än att karaktäriseras som ett nationellt projekt var Nationalmuseum ett internationellt fenomen i tiden. Om denna aspekt av konstmuseet som

> ett tidstypiskt ideologiskt fenomen har en rad forskare skrivit. I grova drag kan tre perspektiv urskiljas i denna forskning: 1700-talets upplysningsidéer och den demokratiska strävan, där tillgänglighet eller offentlighet var målet; Skapandet av ämnet konsthistoria på 1800-talet i dess allmänna och encyklopediska form, där museet blev en iscensättning, samt slutligen behovet av samhällsinstitutioner i reformerande och fostrande anda.[22]

Görts betonar det fostrande perspektivet som avgörande för museets tillkomst.[23] Det här är något Widén vänder sig emot och anser att uppfattningen om att museidebatten till stor del handlade om folkuppfostran snarare grundas i en läsning av den brittiska diskussionen där detta perspektiv var betydelsefullt. Widéns ståndpunkt är att det tyskinfluerade bildningsargumentet var betydelsefullt under hela debatten kring museet, men att behovet av att manifestera Sverige och den nationella kulturen i ett europeiskt sammanhang till sist blev avgörande. Under senare delen av 1800-talet, den period Görts studerat, blev dock frågan om nödvändigheten av ”smakuppfostransperspektivet” ett bärande tema enligt honom. Då äger diskussionen rum inom en helt annan kontext, som i allt högre grad präglas av industrialismen, urbanisering och en växande arbetarklass. Vid 1840-talets början fanns en rad nationella och professionellt skötta konstmuseer: Christiansborg i Köpenhamn, Louvre i Paris, Oberes & Unteres Belvedere i Wien, Altes Museum i Berlin, Glyptothek och Alte Pinakothek i München och National Gallery i London. Denna våg av europeiska konstmuseer gjorde tydligt för ledamöterna i ståndsriksdagen att Sverige borde manifestera nationens intressen och vara en del av utvecklingen. Här var de riksdagsledamöter som även var medlemmar av Stockholms konstförening pådrivande i skapandet av en riksdagsmajoritet bakom förslaget under 1844–1845 års riksdag.[24]

Ett Nationalmuseum i huvudstaden sågs som en betydelsefull manifestation för den svenska nationen och att Sverige var i takt med de andra europeiska nationernas utveckling. Widén anser att detta argument till slut var avgörande och det som, enligt honom, fungerade enande över gränsen mellan konservativa och liberaler samt adel och borgare.

> Genom att visa upp ett representativt urval av höjdpunkter ur den västerländska konstens kanon kunde den egna nationen manifesteras, men inte som genuin och speciell, utan som tillhörigt en större idé om den civiliserade europeiska gemenskapen. Genom museet och dess systematiska uppställning av italienska renässans- och barockmålningar och klassiska skulpturer garanterades Sverige en plats jämsides med de tyska, franska och engelska staterna. Det nationellt svenska skapades alltså delvis genom en delaktighet i en större gemenskap.[25]

Den svenska historien och identiteten skulle på det här viset levandegöras genom livrustkammaren, de arkeologiska fynden och de konsthistoriska samlingarna.[26] De europeiska konstmuseerna skulle bidra till att stärka nationalstaten och skapa en nationell identitet genom att visa upp kulturarvet i centralt placerade och ofta palatsliknande byggnader. Konsten skulle fostra nationens medborgare och skapa bättre människor.[27] För att tydliggöra det nationalistiska inflytandet på konstuppfattning vid mitten av 1800-talet citerar Eva-Lena Bergström konsthistorikern Lorentz Dietrichson från artikelsamlingen *Skandinaviska konstexpositionen i Stockholm 1866: Sverige, Norge, Danmark, Finland, Stockholm, 1866*: ”Måhända skola vi genom den närvarande skandinaviska expositionen få öga på hvardera nationens uppgift i skildrandet av folkets historia, natur och folklif, uti de dem motsvarar arter af målning: historiemålning, landskap och genre.” Hon skriver vidare att Dietrichson ville att det unikt nationella skulle återspeglas i utställningens konst och uttrycka folkets själ utifrån de nationella särarterna och den nordiska naturen.[28]

Nyttoargumentet, museidebattens tredje argument, började användas först under 1840-talet och visar, enligt Widén, drag av den brittiska diskussionen kring National Gallery. Där knöts konstens goda påverkan på mänskligheten inte till tyska romantiska bildningsideal utan till ekonomisk nytta och den brittiska textilindustrins bristande kapacitet att konkurrera. Här ansågs ett konstmuseum kunna ge inspiration till såväl arbetare och konstruktörer som fabriksägare. En argumentation som även fördes fram vid 1844 års riksdag av Hugo Hamilton. Vid sidan av ett bidrag till industrins utveckling skulle ett konstmuseum vara en viktig del av utbildningen för de blivande konstnärerna vid Konstakademien, där den grundläggande utbildningen i hög grad byggde på kopiering av goda original.[29]

Eva-Lena Bergström betonar museet som ett nationellt prestigeprojekt och monument över nationens historia och de tillfälliga utställningarna som delar av en strävan att ge museet ett samhälleligt berättigande. Här spåras en önskan om att verka i nuet, fungera som nationens minne, vara en vetenskaplig institution och samtidigt en publiktillvänd bildnings- och nöjesinrättning. En internationell konsthistorisk trend som framemot 1880-talet växte sig allt starkare ställde krav på att konsthistoriens olika epoker, nationella skolor och erkänt framstående konstnärer skulle vara representerade för att ett museum skulle anses ge en god bild av den konsthistoriska utvecklingen. Centralt sågs behovet av att skapa kunskap om svensk konst och tradition, något som präglade Nationalmuseums inköp av konst och samtidigt nödvändiggjorde urval inom existerande samling.[30]

Intendent Gustaf Upmark inledde 1897 års årsberättelse med att påminna om det extra anslag på 40 000 kronor museet beviljats för inköp av konst och konstslöjdsföremål i samband med kung Oscar II:s regeringsjubileum och årets stora konst- och industriutställningar. Han nämner de talrika gåvor som skänkts till

Tabell 4

Nationalmuseums samling 1866–1912. Antal nummer.

	1865–1866	1897	1902	1912
Skulptursamlingen (inberäknat samlingar av gipsavgjutningar, av antika vaser m.m. och egyptiska fornlämningar)	1 898	3 984	4 023	4 187
Målningssamlingen: oljemålningar	1 040	1 521	1 790	2 063
Miniatyrsamlingen	26	4 252	4 728	4 743
Handtecknings- och gravyr-samlingarna	63 000	114 500	117 765	140 227
Konstslöjdsamlingen	369	10 561	11 160	12 127

Anm: När det gäller ökningen av dessa samlingar beror den i huvudsak på enskilda donationer från Carl Fredrik Dahlgren 1894 (= hela ökningen av miniatyrsamlingen), Axel Bielke och P. W. Wahlberg (= sammanlagt 16 000 gravyrer) och Carl XV (konsthantverk), men också på Gustaf Upmarks omfattande förvärv av handteckningar under sin tid som chef.

Källa: Proposition 1913:238, s. 4.

kungen och drottningen och varit utställda i museets lokaler och därmed bidragit till att museet under året haft ett stort antal besökande bland vilka det funnits ”främmande furstliga personer samt konstnärer och konstforskare från utlandet och grannländerna”.[31] Den hyllande beskrivningen inkluderade även samlingarnas tillväxt allt sedan museets öppnande, vilket gjort att lokalytans storlek år 1897 upplevs som alltmer begränsad och att det blivit svårt att placera in nya och skrymmande föremål.[32] Av tabell 4 framgår samlingarnas tillväxt under det första knappa halvseklet.

Nationalmuseums lokaler och presentation av samlingarna

Från och med årsberättelsen 1902 kom även intendent Ludvig Looström att uttrycka sitt bekymmer över bristen på lokaler och fortsätter att göra det fram till dess att ecklesiastikminister Fridtjuv Bergs sakkunnigkommitté våren 1913 avlämnar det förslag som kom att ligga till grund för om- och tillbyggnad av museet.[33]

På konstmuseerna hängdes målningar tätt och fyllde de olika rummens väggar, vilket exemplifieras i bildmaterialet. Gärna i linjär kronologisk utvecklingsordning med inledning från antiken fram till rådande samtid, så att den västerländska konsten framställdes som estetisk normerande utgångspunkt.[34]

Tidskriften *Ord och Bild* publicerade 1915 Richard Berghs ”Konstmuseet som skönhetsvärld”. Här kritiseras de existerande konstmuseerna och museiorganisationerna för bristande förmåga att skapa en skönhetsupplevelse och grund för

Fr. v. avdelningsföreståndare för måleri- och skulptursamlingarna Georg Göthe, intendent Ludvig Looström, avhandlingsföreståndare teckning och grafik John Kruse och bibliotekarie Karl Wåhlin år 1902. Foto: Nationalmuseum.

estetisk utveckling för sina besökare. Det gällde allt ifrån museibyggnadernas bristande arkitektoniska anpassning till sitt ändamål, att presentera konst på väggar med god belysning, till museiorganisationernas ständiga strävan att, utan plan, skapa överfyllda museer och hängningar som resulterade i fyllda väggar som snart tröttade ut besökarna och dödade deras önskan om förkovring och lustupplevelse.[35] Richard Bergh formulerar sin bild av målet museet borde sträva mot:

> Besökaren skall hela tiden under sin vandring genom museets olika formvärldar (resp. idévärldar) känna det samband som förenar dem alla. Han bör klarast möjligt kunna förnimma, hur de successivt och organiskt utgå ur och övergå i varandra, trots de stora motsättningarna mellan dem, och hur de slutligen alla tillsammans uppbygga den konstens universella skönhetsvärld, som museet såsom helhet bör vara en levande bild av. Under hela sin vandring bör åskådaren oavbrutet äga den trygga känslan av att det finns en bärande tanke bakom alla de effekter han ser, ty här är det så långt ifrån att han kan bli förstämd när han märker avsikten, att han tvärtom måste bli förstämd var gång han inte gör det.

> Denna sköna värld skall nu ligga lika öppen och lockande för alla, för den stora publiken liksom för forskaren, men den konstnärligt bildade skall naturligtvis ha det största utbytet av densamma – alldeles som den musikaliskt bildade har den djupaste behållningen af ett mäktigt symfoniskt verk, huru innerligt än den naive åhöraren kan tjusas av dess olika välklanger eller gripas av dess helstämning.[36]

Berghs kritik av dåtidens konstmuseer, såväl svenska som europeiska, och vad som borde vägleda dessa sammanfaller i hög grad med vad som uttrycks 1915 av Georg Pauli i *Konstens socialisering: ett program*. Enligt Pauli hade skapandet av konstmuseer och museibesökarens direkta upplevelse av konst inte endast som mål att skapa kunskap och glädje vid konstbetraktandet utan även att utveckla allmänhetens sinne för skönhet så att den enskilde kunde använda sin erfarenhet vid formandet av den egna bostaden eller offentliga miljöer. Han såg konsten som en social faktor som svarar mot människors behov av harmoni och trivsel. Syftet med statens offentliga konstmuseer, menade Pauli, skiljer sig från kommersiella verksamheter, som konstutställningar, konsthandel och konstgallerier. I konstmuseerna skulle de konstnärliga principerna utgöra grunden för verksamheten.[37] Pauli var också djupt kritisk mot det faktum att staten saknade en konstpolitik och skrev:

> För var och en av de förvaltningsgrenar som falla under statlig omvårdnad bedriver regeringen en viss politik. Så ha vi handelspolitik, järnvägspolitik, tullpolitik, på senare tid mat- och svältpolitik; men ha vi konstpolitik? Nej mina herrar! varken hava vi eller hava vi haft, konstpolitik! Icke ens under 80-talet, då Opponenterna stormade Akademien för att vinna konstnärernas autonomi eller självbestämmelserätt, förde regeringen någon konstpolitik.[38]

Georg Pauli ansåg det vara statens plikt att säkerställa att medborgarnas grundläggande behov tillfredsställs, exempelvis deras behov av skönhet, men statens uppgift var däremot inte att sätta sig till doms över konkurrerande konstriktningar. Det förefaller dock som att Pauli inte satte sin tilltro till att dåtidens politiker och statstjänstemän skulle genomföra förändringarna. Han satte i stället sin förhoppning till att en ny mäktig rörelse skulle träda fram och att denna skulle ha användning av konsten. Han såg socialdemokratin som sin tids mäktigaste rörelse och den som borde axla uppgiften, men som dittills inte visat intresse för estetiska frågor.[39] I texten *Estetisk ekonomi* från 1915 uttrycker Pauli sin kritik gentemot socialdemokratin och skriver: ”Men här mötes man ännu så länge av tystnad, i det socialdemokratien alltjämt är upptagen av brödfrågan och sociala jämlikhetsproblem och ej har funnit tid att intressera sig för estetisk ekonomi.”[40]

Utifrån Jürgen Habermas analys av den borgerliga offentlighet som växte fram under 1800-talet kan museiorganisationen ses som aktiv del av en historiskt definierad ideologiproduktion. Eva-Lena Bergström utgår ifrån Tony Bennetts analys av konstmuseer och andra samhällsinstitutioners roll i formandet och vidmakthållandet av en maktordning när hon skriver:

> Min uppfattning är att konstmuseidiskursen definieras och vidmakthålls av de institutioner och de individer som besitter den formella makten och har auktoritet att bestämma vad som är rätt och fel, vilka värden och normer som reglerar praktikens uttryck. Nationalmuseum och dess ledande befattningar är en sådan institution. Museet är inte bara format av sin historiska kontext utan dess museala praktik har i lika hög grad verkat normerande för vad som ska samlas och visas; vad som är god konst och hur denna ska upplevas samt vad som är museets publika roll.[41]

Det Bergström beskriver är vad Bourdieu benämner en konsekrerande process som präglade museiinstitutionens åsikter kring konst och fungerade styrande vid val och inköp av ny konst till samlingarna. Något som till slut påverkade museibesökarens bild av konst och konsttrender. Museers bildande funktion ses här som en medveten strävan att skapa ett offentligt rum där samhällets lägre klasser kan lära sig att imitera borgerlighetens kulturella och sociala normer. Tony Bennett och Pierre Bourdieu anser, enligt Bergström, att konstmuseer alltid varit en plats för eliten och i praktiken inte bidragit till klassutjämning utan i stället till att vidmakthålla skillnaden mellan den och folket.[42]

Tidigare i föreliggande kapitel har beskrivits hur representanter inom ståndsriksdagens adels- och riddarstånd och präststånd använde det romantiskt och filosofiskt präglade bildningsargumentet som argument för skapandet av ett nationellt konstmuseum i huvudstaden. Den filosofiska tanken utgick ifrån konstens kapacitet att bidra till mänsklighetens fördjupade förståelse av förhållandet mellan det jordiska och det gudomliga, vilket sågs som ett betydelsefullt skäl till att konstmuseerna borde vara öppna för alla, men det dröjde fram till slutet av 1800-talet innan bildningstankarna kom att inkludera samhällets underklass i mer konkret form.

I *Meddelanden från Nationalmuseum* återkommer rubriken ”Besök” från 1902 fram till år 1916 med redogörelser av de olika former av föredrag, visningar av samlingarna och sommarkurser som genomförts under ledning av museitjänstemän som Ludvig Looström, Eric Folcker, Georg Göthe och John Kruse, men också av yrkesmän som slottsarkitekt Agi Lindegren och skriftställare Carl Laurin, tillsammans med skolungdomar, studenter och arbetare. Dessa verksamheter kan ses som konkreta bevis på museets folkbildande ambitioner.

År 1904 hölls sommarkurser med visningar och föredrag om konstsamlingarna på museet, Drottningholm och Kina slott. Skolungdomarna och de medföljande

lärarna från Stockholm och ”landsorten” fick besöka museet gratis. Skolungdomarnas intresse förefaller vara något som Ludvig Looström var stolt och glad över. Han skrev 1905:

> Bland besöken är som en synnerligen glädjande företeelse att anmäla de med hvarje år ökade antalet skolungdomar, som under ledning af sina lärare och lärarinnor eller af museitjänstemän och andra för konsten intresserade personer studera samlingarna. Ofta infinner sig till och med ett flertal skolor på samma gång, hvilket under nuvarande otillräckliga utrymmesförhållanden stundom vållar rätt betydliga svårigheter med afseende på cirkulationen i salarna.[43]

Det är också tydligt att Looström inte försatt något tillfälle att understryka såväl museets popularitet som dess trångboddhet.

1914 var ett år som i hög grad präglades av motsättningarna mellan högern och socialdemokratin och den 6 februari tågade 30 000 bönder till Stockholms slotts borggård, där Gustaf V kom att hålla sitt fosterländska och försvarsvänliga Borggårdstal. Portarna till Nationalmuseum öppnades den 7 och 8 februari för Bondetåget och lät museets tjänstemän visa besökarna samlingarna gratis, vilket kan ses som ett stöd till Gustaf V och de konservativa. Denna generositet gjorde att antalet gratisbesök på söckendagarna (måndag–lördag) under februari 1914 uppgick till nästan 19 000 besökare medan de för januari och mars endast uppgick till cirka 4 000. Den 8 februari ordnade Stockholms arbetarekommun en motdemonstration som leddes av Hjalmar Branting och samlade 50 000 deltagare, dessa demonstranter bjöds emellertid inte in till gratisvisningar på museet.[44]

Beträffande de arbetare som besökte museet så kom de sannolikt inte i någon större utsträckning från det trasproletariat som i hög grad befolkar Per Anders Fogelströms berömda Stockholmsböcker, de som kämpade med tunga arbeten, trångboddhet, svält och supande. De kom i stället från de grupper som sökte sig till organisationer som nykterhetsrörelsens IOGT (Independent Order of Good Templars), som grundades år 1879 och hade 1910 över 160 000 medlemmar. Arbetarrörelsen startade exempelvis arbetarbiblioteken, läsecirklar och ABF (Arbetarnas Bildningsförbund), som bildades 1912 på Brunnsviks folkhögskola.[45] Under 1903, efter förfrågan från den verkställande direktören på Gustafsbergs fabrik, kom grupper av arbetare från fabriken till Nationalmuseum. Samma år visade museets tjänstemän samlingarna för deltagare från de ”populärvetenskapliga nykterhetskurserna” och amanuens John Kruse höll två föredrag kring en pågående Rembrandutställning.[46]

Per Sundgren har i *Kulturen och arbetarrörelsen* analyserat hur ett par centrala gestalter inom arbetarrörelsen, som Oscar Olsson, Rickard Sandler, Erik Hedén och Arthur Engberg, och deras tro på kulturens och bildningens föräd-

lande kraft. Här fanns en likhet mellan liberala folkbildares och Socialdemokraternas humanistiska bildningsideal och deras tro på betydelsen av det svenska kulturarvet som något som stod över samhällets klasser och dagspolitik.[47] Oscar Olssons tänkande kan, enligt Sundgren, sägas ha sina rötter i 1880-talets politiska radikalism men hans estetiska ideal var präglat av 1890-talets nationella romantik och liberaler som Ellen Key och Hans Larsson, med höga värderingar av estetik, konst och litteratur, som viktiga förebilder.[48] Som exempel på den kultursyn som präglade dåtidens bildnings- och kulturpersonligheter kan även det informella sällskapet Juntan nämnas. Gruppen formades år 1890 hemma hos Karl Otto och Lisen Bonnier, vid tiden boende i Östermalms Villastad på Karlavägen 15A, med medlemmar som Ellen Key, Richard och Gerda Bergh, Georg och Hanna Pauli, Artur och Nanna Bendixson, Betty Hirsch, Olga Björkengren och Klas Fåhræus. Vännerna träffades för att läsa högt, samtala och umgås, vilket ju dokumenterats bland annat genom Hanna Paulis målning *Vännerna*.[49] Enligt Sixten Strömbom stod Richard och Gerda Bergh den framväxande arbetarrörelsen nära, vilket tog sig uttryck i att de ledde konstnärliga studiecirklar för intresserade arbetare. Därtill skänkte Bergh sin målning *Riddaren och jungfrun* till Stockholms nya Folkets hus och utförde ett uppskattande porträtt av Hjalmar Branting.[50]

Det är här inte möjligt att tydliggöra hur beslutet kring museets samarbete med Arbetarnas Bildningsförbund växte fram, men i *Meddelanden från Nationalmuseum* åren 1917–1920 går att läsa hur samarbetet utvecklades i form av en serie av förevisningar av konstsamlingarna. Varannan söndag ordnades visningar som huvudsakligen var formade så att besökarna kunde få en översikt av samlingarnas fördelning och placering i museets lokaler. Detta för att de därefter själva skulle kunna besöka museet på egen hand och hitta de konstföremål som var av speciellt intresse för dem. Vid dessa allmänna förevisningar var, enligt uppgift, besökarna generellt sett nya vid varje tillfälle.

Därutöver fanns en annan grupp som anmält intresse av att under nio söndagar vintern år 1917–1918 systematiskt gå igenom museets samtliga avdelningar och få ta del av fria föreläsningar utförda av museets olika specialister. Under perioden genomfördes dessutom enstaka förevisningar, exempelvis visades den tillfälliga franska utställningen av överintendenten Richard Bergh, intendenten Axel Gauffin och amanuensen Erik Wettergren. Gruppstorleken maximerades i båda grupperna till 30 personer. Samarbetet med Arbetarnas Bildningsförbund fortsatte under de kommande åren i form av såväl allmänna förevisningar för nytillkomna besökare som de fria föreläsningarna för en över ett par månader sammanhållen grupp. Samtliga tjänstemän deltog med sin expertis i visningar och föreläsningar.[51] I Sundgrens beskrivning av de studiecirklar som bedrevs inom IOGT och arbetarrörelsen vid 1900-talets början tydliggörs stora problem med att få fram lämpliga och goda lärare. Här skiljer sig museets verksamhet på ett betydande vis genom den ständiga närvaron av kunniga museitjänste-

män, vilka visade museets samlingar eller deltog som föreläsare. Oscar Olssons syn på betydelsen av det individuella arbetet för att nå ökad bildning förefaller likna museitjänstemännens strävan efter att förbättra sina deltagares möjlighet att självständigt ta del av museets konstsamling.

Att museiledningen under dessa år strävade efter att föra ut kunskaper och konstsamlingar till grupper utanför det centrala Stockholmsmuseet framgår av meddelandena från år 1919:

> Den nya form för Nationalmuseets verksamhet som går ut på att periodvis på olika orter inom landet anordna folkliga fester där genom konstutställningar och föredrag, dramatiska föreställningar och konserter konstnärliga bildningstillfällen skulle beredas sådana landsorters innevånare som på grund av avlägsenhet från de större städerna sällan eller aldrig komme i åtnjutande av sådana möjligheter, en verksamhetsform varpå den största vikt lägges i Richard Berghs program för museets omorganisation, fick genom denna första kulturmässa en synnerligen lycklig och för framtida fortsättning ovanligt lovande början.[52]

Några avslutande rader bör skrivas om hur många som årligen besökte museet. Till att börja med räknas besöken under söckendagarna (måndag till lördag), i besök på fridagar, betaldagar eller med frikort. Dessa besök förefaller ha räknats tämligen noga över åren. Söndagsbesöken räknas alltid enligt en ”ungefärlig beräkning”. År 1890 redovisar Gustaf Upmark grunden för skattningen:

> I statens historiska museum visa de räknade söndagsbesöken en siffra af 82,845 personer. Om man beräknar, att besöken i konstafdelningens två våningar äro dubbelt så många som i historiska afdelningen, uppkommer för den förra ett besöksantal å söndagarna af omkr. 165,000 personer. Läggas härtill besöken om hvardagarna, blir totalsumman för året omkring 220,000 personer.[53]

Det här är grunden för de skattningar som görs under åren 1885–1920 och vid varje redovisning av totalantalet besökare understryker ansvarig intendent/överintendent att det rör sig om skattningar. Det är möjligt att museitjänstemännen kände en osäkerhet kring besöksstatistiken och därför genomförde sex räkningar av söndagsbesökare under år 1906: 11 mars 4 552, 25 mars 3 200, 8 april omkring 2 000, 6 maj 1 256, 30 september 2 686 och den 14 oktober 4 276. Eftersom det inte genomförts någon räkning på övriga söndagar skriver Ludvig Looström att: ”… någon fix siffra för söndagsbesöken under år 1906 kan ej uppgivas. Dessa torde dock ej ha varit fåtaligare än under år 1905, då de beräknades till omkr. 130 000, hvadan totalsiffran för besökande under år 1906 icke

torde ha understigit 193 777." Eftersom det totala besöksantalet på arbetsdagarna måndag–lördag under årets samtliga månader pendlade mellan 9 173 (augusti) till endast 2 091 (december), är det tydligt att museibesöken i första hand var ett söndagsnöje. Besöksantalet under endast en söndag kunde uppskattas överträffa månadsstatistiken för samtliga vardagar.[54]

Diskussionen om vem som gick respektive går på museer och vilka man borde försöka nå med verksamheten har som bekant fortsatt in i nutid. Många studier har gjorts och här nämns endast tre som ett litet bidrag till att ge ökad förståelse för frågeställningen. Bourdieu och Alain Darbel studerade museibesökarna i Europa under 1960-talet och fann att arbetarklassens andel var mycket låg: Grekland (2 %), Holland (2 %) och Frankrike (4 %). En liknande studie som genomfördes under Harald Swedners ledning i Sverige 1964–1965 fann att arbetarklassens andel av Moderna Museets besökare var 5 procent.[55] Väl medveten om att samhällsförhållandena skiljer sig ifrån den tid som studeras här används de statistiska beräkningarna på uppskattningarna av antalet besökare under åren 1885–1920. Det skulle i så fall innebära att den högsta nivån arbetarklassbesökare nås vid 1897 års firanden och uppgick till 6 000–15 000 besökare och lägsta nivån visar 1920 2 500–6 000. Viktigt är förstås att skilja på antal besök och antal besökare då samma person kan ha besökt museet vid fler än ett tillfälle.

Martin Gustavssons studie över vilka som köpte konst hos Fritzes, Färg och Form samt Galerie Blanche förstärker bilden av hur omfattande olika sociala gruppers konstköp var år 1935. Detta år svarade arbetarklassen i vid mening endast för 0,5 procent av konstköpen medan grupperna borgarklass och speciella kategorier sammantaget svarade för nästan 40 procent av konsumtionen på detta område. Det är nog värt att gissa att det är inom de två senare grupperna, samt delar av mellanskikten, som kärnan av konstintresset alstras och ett konstinnehav har en social betydelse som tydliggöras genom habitusbegreppet och kulturella resurser. Gustavsson analyserar var Fritzes och Färg och Forms kunder bodde i Stockholm och konstaterar att Östermalmsborna, trots skillnader i konstsmak, dominerade hos båda gallerierna. Inkomsterna förefaller dock vara generellt lägre bland kunderna med smak för Färg och Forms modernare utbud.[56] De olika gruppernas preferenser, olja eller teckning, framgick tydligt och cirka 80 procent av köpen utgjordes av oljemålningar.[57] Oljemålningarnas dragningskraft och sociala status hade präglat elitens konstsmak långt före år 1935.

I inledningen av kapitlet betonades att det huvudsakligen var en begränsad del av över- och medelklassen som deltog i de nationella kulturer som växte fram under 1800-talet. Sverige var då ett fattigt land där befolkningsmajoriteten var outbildade och fattiga och sysselsatta inom jordbruk och fiske. Den svenska industriella och ekonomiska utvecklingen inleddes under andra halvan av 1800-talet och främst då under dess sista decennium när den andra industriella revolutionen svepte in över Sverige och vår huvudstad. För landets överklass var

representationen på de internationella industriutställningarna och existensen av ett Nationalmuseum med gott rykte betydelsefulla symboler för den nationella självkänslan och aktiva delar i de europeiska nationernas fredliga kamp om kulturell ära. De kulturpolitiska åsikter som Richard Bergh och Georg Pauli lyfte fram i sin strävan att göra den svenska konsten möjlig att se även utanför huvudstaden och mer spridd bland landets städer och på så vis sprida den kulturella bildningen inom den svenska befolkningen.

De kommande kapitlen redogör för vilka individer som fattade besluten i och bar Nationalmuseums konsekrerande process. Mot bakgrund av den beskrivna kontextuella utvecklingen tydliggörs och förstås dessa beslutsfattares socioekonomiska samhällsställning genom användandet av valda sociala strukturindikatorer. Härigenom möjliggörs en koppling mellan den kontextuella förändringen och den studerade kontextuella processen.

Noter

1 Eric J. Hobsbawm, *Revolutionens tidsålder*. Tidens förlag, Stockholm 1979, s. 334.

2 Hobsbawm 1979, s. 335f.

3 SOU 2009:16, *Betänkande av Kulturutredningen, Grundanalys*. Fritzes förlag, Stockholm 2009, s. 100f & 105, Solfrid Söderlind, ”Konsthistoria på museerna”, *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Red. Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson, Stockholm 2000, s. 51. Ingrid Hammarström, *Stockholm i svensk ekonomi 1850–1914*, Almqvist & Wicksell, Stockholm 1970, s. 7f. Tomas Björk, ”1800-talet”, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, Bokförlaget Signum, Stockholm 2013, s. 130.

4 Schön, Lennart, En modern svensk ekonomisk historia. Tillväxt och omvandling under två sekel. SNS förlag, Stockholm 2000, s. 227 & 256ff.

5 Gunnar Olofsson, *Klass, rörelse, socialdemokrati. Essäer om arbetarrörelsens sociologi*. Arkiv förlag, Lund 1995, s. 87 & 102. Mayer 2010, s. 23ff.

6 Schön 2000, s. 220–226 & 256ff. Jan Glete, *Ägande och industriell omvandling. Ägargrupper, skogsindustri, verkstadsindustri 1850–1950*, SNS Förlag, Stockholm 1987, s. 107–124.

7 Fredric Bedoire, *Villastan. En sluten värld för Stockholms ekonomiska och kulturella elit*. Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm 2017, s. 43ff. Eva Eriksson, *Den moderna stadens födelse. Svensk arkitektur 1890–1920*. Ordfronts förlag, Stockholm 1990, s. 43–60.

8 Gösta Ahlberg, *Stockholms befolkningsutveckling efter 1850*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1958,
s. 158.

9 Bedoire 2017, s. 237ff. Eriksson 1990, s. 71–77. Hammarström 1970, s. 13f. Då Hammarström exkluderat de som varit sysselsatta inom jordbruk och hushåll stiger de övriga verksamheternas procentuella andel i hennes tabell I:3 sid 14 jämfört med mina procentberäkningar.

10 Ahlberg 1958, s. 32f & 65ff. Emigrationen under perioden 1850–1910 gick i första hand till Amerika. Totalt emigrerade nästan 1,2 miljoner svenskar under dessa 60-talet år, varav cirka 950 000 till Amerika. Göran Therborn beskriver emigrationens betydelse på följande vis:

”Mellan 1870 och 1910, den svenska industrialiseringens gyllene period, var antalet manliga emigranter i arbetsför ålder mellan 15 och 65 år 70 procent högre än antalet industriarbetarjobb som skapades i Sverige. Nettoinflödet av penningförsändelser från Förenta staterna uppgick under perioden 1898–1908 till mer än en fjärdedel av den svenska verkstadsexporten, 28,5 procent, eller var med ett annat mått 17 procent högre än det årliga importöverskottet av verkstadsprodukter.” Therborn 1989, s. 82.

11 Uno Gustafson, *Industrialismens storstad. Studier rörande Stockholms sociala, ekonomiska och demografiska struktur 1860–1910*. Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning, nummer 37, Stockholm 1976, s. 73 & 119ff.

12 Gustafson 1976, s. 120.

13 Gustafson 1976, s. 120.

14 Widén 2009, s. 98f.

15 Widén 2009, s. 100f.

16 Anna Lena Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma. Historiska rötter och moderna strategier*. Diss., Studentlitteratur, Lund 1991, s. 44.

17 Widén 2009, s. 101.

18 Widén 2009, s. 185f.

19 Widén 2009, s. 186–196.

20 Söderlind 2000, s. 51.

21 Eva-Lena Bergström, *Nationalmuseum i Offentlighetens ljus. Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966*. Diss., Institutionen för kultur-och medievetenskap, Umeå universitet 2018, s. 5.

22 Görts 1999, s. 72.

23 Görts 1999, s. 73ff.

24 Widén 2009, s. 215ff.

25 Widén 2009, s. 200.

26 Widén 2009, s. 201f. Bergström 2018, s. 66f.

27 Björk 2013, s. 130f. Söderlind 2000, s. 50f.

28 Bergström 2018, s. 75.

29 Widén 2009, s. 203.

30 Bergström 2018, s. 60ff. Görts 1999, s. 122f.

31 År 1894 tillsatte kungl. Maj:t en kommitté för planerande av 1897 års *Allmänna konst- och industriutställning*, Stockholmsutställningen, bestående av en grupp med ansvar för utvecklande av dess konstutställning och en för industriutställningen. Kronprins Gustaf utsågs till kommitténs ordförande och vice ordförande med ansvar för konstutställningen var prins Eugen. I den gruppen ingick även bland annat Richard Bergh, Oscar Björck och Anders Zorn. Ludvig Looström var kommitténs sekreterare. Överståthållare Gustaf Tamm ansvarade för industriavdelningen, där även företagsledare som exempelvis Gustaf de Laval, Knut Wallenberg, Robert Almström och William Gibson deltog. Anders Ekström, *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*. Nordiska museets förlag, Stockholm 1994, s. 109.

32 I 1897 års årsberättelse påminns läsaren om att de begränsade lokalytorna tagits upp i tidigare årsberättelser. ”I flere föregående årsberättelser ha dessa olägenheter blifvit vidrörda. Så 1889, 1891, 1894, 1895. Något utförligare har frågan behandlats i ett af mig den 20 Nov. 1895 uppsatt underd. memorial angående omflyttning af vissa delar af samlingen, öfver hvilket Nationalmusei Nämnd den 8 Maj 1896 afgifvit underdånigt utlåtande.” *Meddelanden från Nationalmuseum* 1897, s. 5.

33 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1902–1913. Bjurström 1992, s. 197f.

34 Björk 2013, s. 131.

35 Richard Bergh, ”Konstmuseet som skönhetsvärld”, *Ord och Bild*, Fjärde häftet, Tjugofjärde årgången 1915, s. 210.

36 Bergh 1915, s. 215.

37 Georg Pauli, *Konstens socialisering: ett program*. Bonniers förlag, Stockholm 1915b, s. 26 & 28. Strömbom 1965, s. 206ff.

38 Georg Pauli, ”Om jag vore minister för de sköna konsterna”, *flamman* 1918. Lunds universitetsbibliotek, Handskrifter och specialsamlingar.

39 Pauli 1915b, s. 10.

40 Georg Pauli, ”Estetisk ekonomi”, *Ord och Bild*, Tredje häftet, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1915a, s. 149.

41 Bergström 2018, s. 20.

42 Bergström 2018, s. 29.

43 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1902–1916.

44 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1914, s. 103. Sten Carlsson, *Svensk Historia 2*, tredje upplagan, Bonniers bokförlag, Stockholm 1970, s. 476f.

45 Åke Lindgren, *Rörelse i tiden: En bok om kampen för ett nyktrare Sverige*. Sober förlag, Stockholm 2001, s. 36. Sundgren 2007, s. 67ff & 82ff.

46 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1903, s. 49.

47 Per Sundgren, *Kulturen och arbetarrörelsen. Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Diss., Carlsson bokförlag, Stockholm 2007, s. 132 & 135.

48 Sundgren 2007, s. 123.

49 Bedoire 2017, s. 146. Hanna Paulis målning *Vänner* (NM 1723). Asplund, Karl, *Konst, kännare, köpmän*. Bonniers förlag, Stockholm 1962, s. 152f. Birgitta Rapp ger en intressant redovisning av Richard Bergh som engagerad samhällsmedborgare i kapitlet ”Unionskrisen”, bland annat genom Berghs brevväxlingen och åsiktsutbytet med vännen Ellen Key, Rapp 1978, s. 50–74 och om sällskapet Juntan s. 77ff.

50 Strömbom 1965, s. 267 se även not 5.

51 *Meddelanden från Nationalmuseum* år 1917 s. 71, 1918 s. 54, 1919 s. 61 & 1920 s. 60.

52 *Meddelanden från Nationalmuseum* år 1919 s. 6.

53 *Meddelanden från Nationalmuseum* år 1890, s. 27.

54 *Meddelanden från Nationalmuseum* år 1906, s. 68. Enskilda museibesökares besök per år varierade troligen precis som idag och besöksstatistikens beräkningar inkluderar inte den typen av statistiska variationer.

55 Pierre Bourdieu & Alain Darbel, *The Love of Art. European Art Museums and their public*. Polity Press, Cambridge 1997, s. 30. Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och public. Moderna Museet och staten”, s. 35–64 i Red. Anna Tellgren, Martin Sundberg & Johan Rosell, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, Moderna Museet, Stockholm 2008, s. 54f.

56 Gustavsson 2002, s. 93 & 98ff.

57 Gustavsson 2002, s. 22 & 117f. Martin Gustavsson har även belyst förhållandet mellan sociala strukturer och möbelkonsumtionen hos Svenskt Tenn och Carl Malmsten. Martin Gustavsson ”Det gäller att ha klass. Möbelkonsumenter hos Svenskt Tenn och Carl Malmsten, 1935–1955.” *Senmoderna reflektioner. Festskrift till Johan Fornäs*. Red. Erling Bjurström et al., Linköping University Electronic Press 2012. http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-74864

3. Museitjänstemännen 1885–1913

Den 9 januari 1880 hölls ett Statsrådsmöte på Stockholms slott med fokus på ecklesiastikärenden. Närvarande var exempelvis föredragande departementschefen Carl Gustaf Malmström och statsministern friherre Louis De Geer. Utifrån regeringens förslag beslöts att det skulle finnas en intendent, två amanuenser och en konservator i ledningen av Nationalmuseum. Gustaf Upmark utsågs den 23 december 1880 till intendent och kort därefter utsågs fil. dr Georg Göthe och fil. dr Ludvig Looström till amanuenser. I januari 1881 förordnades landskapsmålaren professor Per Daniel Holm till konservator, e.o. amanuens fil. dr John Böttiger till sekreterarbiträde och kanslisten i Kongl. Kommerskollegium friherre Hugo Rehbinder till kamrer.[1] Löneregleringskommittén utgick ifrån att de förstnämnda tjänstemännens arbetsområden skulle utgå ifrån museets tre huvudavdelningar och skriver:

> I enlighet med en gruppering i tre stora hufvudafdelningar af alla de till konstafdelningen nu hörande eller dermed förenade samlingar, nemligen 1) de egentliga konstföremålen, skulpturverk och målningar, 2) gravyrer och handteckningar, och 3) konstindustrifacket, samt vidare med afseende på arten och omfattningen af de vid alla de nämnda samlingarna förekommande göromål skulle, enligt Komiténs åsigt, vid konstafdelningen erfordras tre ordinarie tjensteman, hos hvilka såsom nödiga qvalifikationer måste förutsättas insigter i estetiska och konsthistoriska ämnen.[2]

Intendent Gustaf Upmark ger i 1881 års *Meddelanden från Nationalmuseum* en förtydligande bild av arbetsuppgifternas indelning:

> Arbetena vid museum ha varit fördelade så, att intendenten, jemte de honom i denna egenskap tillkommande göromål, utöfvat närmaste vården öfver handtecknings- och gravyrsamlingarna, amanuensen Göthe öfver skulptur- och tafvelsamlingarna samt boksamlingen, amanuensen Looström öfver samlingen af konstslöjdföremål äfvensom öfver museiutställningsmateriel och öfriga bohag, hvarjemte han tagit del i arbetena vid gravyrsamlingen och särskildt i allmänhet ombesörjt förevisningen derstädes Tisdagar och Fredagar. Konservatorn prof. Holm har å bestäm-

> da timmar tre dagar i veckan varit i museum närvarande för att med råd och anvisningar tillhandagå de kopierande dessutom biträdt vid besigtningar samt mottagande och afsändande af konstverk. Af de tvenne vid museum verksamme e.o. tjänstemännen har dr H. Huldt varit sysselsatt med förtecknande och ordnande af äldre delar af gravyrsamlingen, dr Johan Böttiger jemte sekreteraregöromålen med upprättande af register till äldre museihandlingar samt dessas katalogiserande och ordnande.[3]

För anställning som konservator krävde 1880 års stadgar att dessa kunde vara utövande konstnärer medan amanuenserna skulle ha avlagt en akademisk examen, utgivit litterära arbeten eller på annat vis skaffat sig goda insikter i estetiska och konsthistoriska ämnen. Konservatorns arbetstid utsträckte sig, enligt stadgarna, till minst tre dagar i veckan medan amanuensernas tjänstgöringstid var minst fyra timmar dagligen under måndag–lördag. De skilda anställnings- och arbetstidskraven förklarar varför de personer som tjänstgjorde som konservatorer under perioden 1885–1920 hade sämre löneförmåner än amanuenserna.[4]

Eva-Lena Bergström beskriver hur det konsthistoriska perspektivet förstärktes tydligt i Nationalmuseums verksamhet under 1800-talets slut och hur detta även synliggörs i rekryteringen av tjänstemän bland annat genom att det konsthistoriska perspektivet blir tydligare under 1800-talets sista decennier:

> Omkring 1866 var Fritz von Dardel, Fredrik Wilhelm Scholander och Johan Christoffer Boklund alla knutna till Nationalmuseum. De hade kommit till makten genom kunglig gunst. De var i första hand ämbetsmän och konstnärer, enligt källorna var de mindre intresserade av föremålens konsthistoriska sammanhang. Gustaf Upmark d.ä., Ludvig Looström, Georg Göthe och John Kruse representerade däremot museiprofessionens tilltagande specialisering och konsthistoriska inriktning. Det blev allt vanligare att akademiskt skolade konsthistoriker fick framträdande positioner inom konstmuseerna.[5]

Överintendent, kabinettskammarherre Fritz von Dardel och hovintendenterna Fredrik Scholander och Johan Boklund hade, enligt Ludvig Looström, en god relation till kung Carl XV och museets högre ämbetsmän var underställda Kungl. Maj:ts Ecklesiastikdepartement och förordnades av Kungl. Maj:t vid stadsrådsmöte på slottet. Nationalmuseums goda relation till det svenska kungahuset fortsatte att vara central även under kung Oscar II och Gustaf V.[6]

Eva-Lena Bergström anser att en ökande grad av professionalisering kom att prägla museiprofessionen mot slutet av 1800-talet, ett förhållande som går att notera i förändringarna av museets stadgar. Den 8:e paragrafen i 1880 års stadgar slår fast att samtliga anställda museitjänstemän skulle inhämta noggrann känne-

dom om samlingarnas olika föremål och följa den konsthistoriska vetenskapens utveckling för att på så vis främja konstavdelningens verksamhet. Dessutom betonas särskilt betydelsen av att följa den konstnärliga verksamheten i Sverige och vara uppmärksamma så att svenska konstverk inte fördes ut ur landet utan att först ha varit hembjudna till museet.[7] Paragraf 13 i 1880 års stadgar tydliggör:

> Vid inköp af originalföremål för samlingarna bör tillses, att i allmänhet endast mera betydande eller för sin tid och mästare kännetecknande arbeten förvärfvas. Särskild uppmärksamhet bör likväl egnas däråt, att den svenska konstens utveckling så fullständigt och mångsidigt som möjligt belyses.

Stadgarna ställer även krav på hur inköpta eller donerade verk löpande ska förtecknas för att skapa ordning och spårbarhet.[8] Den organisation som växte fram inom Nationalmuseum kan ses som exempel på Max Webers beskrivning av de administrativa hierarkier vilka utgjorde grunden för de byråkratiska organisationer han analyserade, som bland annat definierades av nedskrivna instruktioner, ett preciserat ansvarsområde, tydliggjorda kompetenskrav på de administratörer som anställdes och erhöll fasta löner. Byråkratiska organisationers strukturella hierarkier utgjorde en, i Webers tid, modern och effektiv form av rationell administration.[9] I föreliggande studie handlar det om en organisation som kontrollerats av en dominerande klass, med Bourdieus terminologi, vars inre struktur transformerats grundläggande från tiden med kung, adel, präster och borgare fram till 1900-talets kapitalism och en övergång 1913 till tjänstemannaorganisation.

Om stadgarnas krav kring amanuensernas anställningsförhållanden reflekterar Per Bjurström i sitt översiktsverk och är förvånad över hur snabbt Olof Granberg, Nils Sjöberg och Axel Gauffin med flera kunde genomföra de inventeringsuppdrag som pålades dem kring år 1906. Han anser att det var desto märkligare som alla, utom två ordinarie, arbetade helt oavlönade och ser förklaringen i att de ägde privata förmögenheter eller hade arbetsinkomster från annat håll. Bjurström skriver: ”Faktum var att intendenten och amanuenserna alla bebodde rejäla Djursholmsvillor.”[10]

Den kondenserade beskrivningen av tidens museitjänstemän är utgångspunkten för den genomförda studien av 17 tjänstemän under perioden 1885–1920.[11] Metodologiskt finns här kopplingar till Bourdieus sociologiska studier, vilka i hög grad härstammar ur det franska klassamhället och Göran Therborns analys av det svenska klassamhällets struktur under åren 1930–1980. Therborn, i Marx efterföljd, utgår ifrån klasspolerna kapitalister och proletärer. De förstnämndas samhällsposition baseras exempelvis på ett ägande av industriell verksamhet där proletärernas arbetskraft köps för att producera nya varor som utgör grunden för möjligheten att förmera existerande kapital. Utöver dessa, det kapi-

Tabell 5

Exempel på yrkesgrupper inom den dominerande klassens olika fraktioner

Kulturellt (dominerad) fraktion	Högre statliga tjänstemän	Professioner	Ekonomiskt (dominerande) fraktion
Kulturproducenter, akademiker, högskolelärare, redaktörer	Högre statstjänstemän, militära befäl och domstolsjurister	Arkitekter, läkare, tandläkare, apotekare och advokater. Även ingenjörer	Direktörer, grosshandlare, bruks- och godsägare

Källa: Gustavsson 2002, s. 25.

talistiska samhällets huvudpoler, finns småföretagarna (alternativt småborgerligheten) som äger och leder företag med endast ett mindre antal anställda.

De så kallade speciella kategorierna bär samtliga upp styrande och samhällsbevarande funktioner som domstolsjurister, högre funktionärer i kulturella institutioner, högre tjänstemän inom stat och privata företag. Till mellanskikten, en grupp som växer i antal framför allt efter andra världskriget, för Therborn en bred grupp förvärvsarbetande inkluderande exempelvis läkare, sjuksköterskor, högskolelärare, ingenjörer och försäljare. I takt med att antalet industrier växer fram ökar antalet ingenjörer och försäljare, men i stort är gruppen och dess expansion något som faller utanför föreliggande studie.[12] Bourdieu talar om samhällets dominerande och dominerade klasser och Martin Gustavsson beskriver i tabell 5 översiktligt de fyra fraktionerna inom den dominerande klassen: en ekonomisk elit, professioner, en elit inom staten och en kulturell elit.[13]

Gruppen av totalt 17 museitjänstemän består enbart av män och är grovt sett indelad i två generationer och presenteras därför i två separata kapitel utifrån den tidsmässiga uppdelningen 1885–1912 och 1913–1920.[14] Elva av dessa hade anställning på museet år 1900 som intendent, amanuens eller konservator. Fyra av tjänstemännen avled eller gick i pension under perioden 1900–1915 då Ludvig Looström var chef. Om Looström ska även nämnas att han utsågs till Konstakademiens sekreterare 1891, invaldes som hedersledamot 1901 och innehade sekreteraruppdraget ända fram till år 1921, vilket får ses som exempel på närheten i samarbetet mellan de två institutionerna.[15]

Social bakgrund

Ingen av museitjänstemännen i den första gruppen hade en far som i historiematerialistiska termer var vare sig kapitalist eller proletär, men däremot finns småföretagare och representanter ur de speciella kategorierna. Som framgår av tabell 6 finns exempel på revisor i kammarrätten, bankkommissarie, kyrkoherde, ålderman i Järnämbetet, rektor, handlare och guldsmed. Utifrån dessa yrkesbenämningar kan flertalet inlemmas i den dominerande klassens fyra fraktioner,

Tabell 6

Museitjänstemän och faderns titel

Tjänsteman	Levnadsår	Tjänsteår	Faderns titel
Intendent Gustaf Upmark	1844–1900	1880–1900	Revisor i kammarrätten
Intendent Ludvig Looström	1848–1922	1900–1912	Ålderman i Järnämbetet
Amanuens Erik Folcker	1858–1926	1886–1919	Guldsmed
Amanuens Georg Göthe	1846–1933	1873–1916	Bankkommissarie
Amanuens John Kruse	1865–1914	1900–1911	Handlare
Konservator Per Daniel Holm	1835–1903	1881–1901	Kyrkoherde
Konservator Axel Malmgren	1857–1901	1889–1901	Fabrikör
Bibliotekarie Karl Wåhlin	1861–1937	1890–1930	Rektor

Anm: Tjänsteåren är noterade huvudsakligen utifrån perioden 1885–1920. Från stadgerevisionen 1912 benämns avdelningscheferna inte längre amanuens utan intendent.

Källa: *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1920. Svenskt biografiskt lexikon, sok.riksarkivet.se. Lunds domkyrkoförsamling födelsebok CI:11 (1848–1861).

något som sammantaget indikerar att dessa museimän kom från socialt sett stabila bakgrunder. Tas utgångspunkten i en mer historiematerialistisk analys så tyder titlarna på ett snarast förkapitalistisk historiskt skede präglat av städernas skråstrukturer, alternativt ett övergångsskede där dessa håller på att lösas upp.

Studier och karriärer

Utgår vi i stället ifrån fädrens yrkesbenämning från museimännens studiebakgrund så framträder likheterna dem emellan ytterligare. Gustaf Upmark studerade vid Uppsala universitet och tog sin filosofie kandidatexamen 1869 varefter han arbetade som amanuens under åren 1869–1880 och därefter som intendent 1880–1900.[16] I Uppsala studerade även Georg Göthe och Ludvig Looström som båda nådde sin filosofie doktorsexamen i litteraturhistoria år 1875. Göthe inledde sin karriär på Nationalmuseum 1873 och blev föreståndare för måleri- och skulptursamlingen år 1880.[17] Looströms karriär inom Nationalmuseum inleddes den 10 september 1877 då han blev extra ordinarie amanuens varefter han blev museets intendent/överintendent under åren 1900–1915.[18]

Karl Wåhlin tog studentexamen i Lund 1880 och anställdes i Gleerupska universitetsbokhandeln år 1883. Därefter var han litterärt biträde hos P.A. Norstedt & Söner 1884–1892, grundade tidskriften *Ord och Bild* 1892 och var dess redaktör fram till sin död 1937. Wåhlin arbetade från 1890 i omgångar vid Nationalmuseum som extra ordinarie amanuens och var dess bibliotekarie under åren 1924–1930.[19]

De tre konservatorerna på museet var under perioden 1885–1920 Per Daniel Holm, Axel Malmgren och Wilhelm Jaensson vilka alla studerat vid Kungliga Akademien för de fria konsterna. Holm studerade även vid Teknologiska institutet (dagens Kungliga Tekniska Högskolan KTH) under åren 1852–1855 och de två sistnämnda fördjupade sina kunskaper utomlands bland annat hos professor Alois Hauser i München.[20]

Bostadsadresser

Museitjänstemännens bostadsadress används nedan som en social markör, något som även framkommer i Per Bjurströms bild av att intendenten och amanuenserna alla bodde i rejäla Djursholmsvillor. Två tjänstemän bodde mycket riktigt i Djursholm år 1900. Amanuens fil.dr. Georg Göthe, vars far varit bankchef, hade flyttat från Bellmansgatan 21 till Djursholm där han är skriven åren 1900 och 1916. Även amanuens fil.dr. John Kruse, vars far är tecknad som handlare hade sin bostad i Djursholm.[21] Fil.kand. Erik Folcker levde 1890 på adressen Riddaregatan 30, år 1900 på Högbergsgatan 12 och var 1916 bosatt i Djursholm. I Folckers fall ligger det i linje med att han var amanuens fram till år 1913 varefter han förordnades till museets intendent för avdelningen för konsthantverk och slutligen efterträdde Richard Bergh år 1919 som överintendent.[22]

Innerstadsadresserna dominerar dock bland statstjänstemännen, exempelvis bodde intendent Gustaf Upmark år 1890 på Malmskillnadsgatan 26 och år 1900, det år han avled, på Östermalmsgatan 32. Hans efterträdare fil.dr. Ludvig Looström levde 1890 vid Stureparken på Sturegatan 52, år 1900 bodde han på Fredsgatan 52 i närheten av dagens regeringscentrum Rosenbad och hade 16 år senare flyttat till Ringvägen 133 på Södermalm. Konservator Per Daniel Holm bodde år 1890 och fram till att han avled 1903 på Norra Arsenalsgatan 2A vid Berzelii park. När Axel Malmgren anställdes vid Nationalmuseum år 1889 titulerades han fortfarande som teckningslärare i adresskalendern och bodde på Renstjernasgatan 29B, år 1898 levde han på Högbergsgatan 37C varefter han flyttade till Södra Repslagargatan 8 vid Slussen där han levde fram till sin död 1901. Museets sekreterare och sedermera bibliotekarie Karl Wåhlin bodde 1890 på Floragatan 2 men levde på Östermalmsadressen Östra Sturegatan 32 såväl år 1900 som 1916. Tre av tjänstemännen bodde i Djursholm 1916 och övriga levde i eller nära kring Östermalm vilket innebär att det fanns en viss social mobilitet i gruppen under perioden 1885–1916. Det är dock inte möjligt att avgöra kvaliteten på boendet utifrån adresserna, exempelvis lägenheternas storlek och sociala status.

Löneförhållanden och inkomsttaxering

I tabell 9 beskrivs löneförhållandena vid Nationalmuseum år 1881, vilket kan tjäna som startpunkt för en kort studie av de ordinarie respektive extra ordinarie tjänstemännens inkomster. Som framgår av tabellen finns det i intendentens och

de två amanuensernas löneförmåner något som kallas ”tjenstgöringspenningar”. Dessa ingår i tjänsteinnehavarens avlöning endast för den tid han verkligen är i tjänst eller har semester, men utgår till den som sköter tjänsten vid de tillfällen innehavaren är tjänstebefriad. Löneregleringskommittén nämner en rad arbetsuppgifter som skulle vara knutna till inkomster men nämner även:

> På det att vetenskapligt bildade biträden vid konstsamlingarna måtte vara att påräkna och tjenstemännens platser vid innehafvarnes afgång eller tillfälliga förhinder kunna ändamålsenligen fyllas, har Komitén till arfvoden åt extra ordinarie amanuenser ansett ett belopp af omkring 1,200 kronor erforderligt; hvarjemte beräknats ett anslagsbelopp af 512 kronor 50 öre till vikariatsersättningar under de ordinarie tjenstemännens semester.[23]

Regeln att museitjänstemännen av lägre grad var skyldiga att ersätta kollegor vid exempelvis sjukdom eller för att möjliggöra semester återkom i proposition 141 år 1912:

> Vid sjukdomsfall, eller när det erfordras för beredande af semester, skall tjänsteman af lägre grad vara skyldig att, om han förordnas till högre befattning inom konstafdelningen, bestrida densamma, dock ej längre än tre månader under ett år, mot åtnjutande i förstnämnda fall af de för befattningen anslagna tjänstgöringspenningarna, men eljest af däremot svarande belopp i stället för egna tjänstgöringspenningar.[24]

En läsning av de trettio åren av meddelanden tydliggör noga de anställdas semestertider samt vem som tog över tjänsten under innehavarens frånvaro, förhållanden som även gällde vid sjukdom samt arbete eller studier på annan ort. Inkomsterna som, tillsammans med övriga vikarieersättningar, gick till de extra ordinarie amanuenserna.

De lönebelopp som sattes för museets tjänstemän 1880 kom inte att ändras förrän 30 år senare. År 1880 hade museets chef haft samma årliga löneersättning som exempelvis riksantikvarien. Den statliga löneregleringskommittén och nationalmusei nämnd konstaterar 1909 att museiintendenten låg kvar på samma belopp, 6 000 kr, medan riksantikvarien, riksarkivarien och riksbibliotekariens årslön nu låg på 9 000 kronor, en differens som inte ansågs korrekt. Även de två amanuensernas löner ansågs lämpliga att höja och ytterligare en amanuens borde tillsättas eftersom verksamheten utökats under de trettio år som förflutit. Arvodet till museets konservator justerades upp till 1 500 kr. Tabell 7 och 8 redovisar de kontanta löneförmånerna i detalj.

Slutligen beslöts att chefsbefattningen hädanefter skulle benämnas överintendent och de tre amanuenserna, avdelningsföreståndarna, benämndes intendenter.

Tabell 7

Kontanta löneförmåner vid Nationalmuseum år 1881

	Lön	Arvode	Tjenstgöringspenningar	Summa
Intendenten	4 000	-	2 000	6 000
Amanuens 1	1 800	-	1 200	3 000
Amanuens 2	1 800	-	1 200	3 000
Konservator	-	1 200	-	1 200
Sekreterare	800	-	-	800
Kamrer	400	-	-	400
Ersättning och arvoden för vikarier och extra ordinarie tjänstemän	-	-	-	1 650

Anm: Avlöningarna inom museets konstavdelning fastställdes till ovanstående belopp vid 1880 års riksdag. Amanuenserna kan erhålla ålderstillägg. Efter 5 år kan lönen ökas med 500 kr och efter 10 år med ytterligare 500 kr. Lön för vaktmästare, eldare och personal vid livrustkammaren inkluderas inte i studien.

Källa: Bidrag till Sveriges Officiella statistik 1881. Aflönings- och pensionsstatistik. Kungliga Boktryckeriet, PA Norstedt & Söner Stockholm 1882. Kungl. Maj:ts proposition nr 141 år 1912, s. 4f. Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880, s. 17.

Överintendenten tillsattes av Kungl. Maj:t och de tre intendenterna utnämndes och konservatorn förordnades av Kungl. Maj:t, efter förslag från överintendenten. Dessa fyra tjänstemän utgjorde samtidigt en museinämnd med övergripande ansvar för bland annat inköp till samlingarna och mottagande av donationer.[25] Det som här kallats den andra generationen av tjänstemän, de som anställdes i samband med att Richard Bergh blev överintendent, kom att anställas efter det att lönerna reglerats.

Bakom dessa löneförbättringar fanns bland annat intendentens och museinämndens strävanden i form av skrivelser och även i intendentens årliga meddelanden sedan 1909. Det är därför förståeligt att intendent Looström uttryckte sin tillfredställelse i 1912 års meddelande:

> År 1912 kommer städse att stå som ett märkesår i Nationalmusei historia. Genom Eders Kgl. Maj:ts nådiga proposition till Riksdagen angående lönereglering för Nationalmuseum m.m. har det ordinarie anslaget, som hittills utgått med 60,850 kronor, höjts med 53,450 kronor, så att detsamma från och med 1913 års början utgår med 114,300 kronor. Genom denna förhöjning ha dels museitjänstemäns och betjäntes löneförmåner väsentligt förbättrats, dels de olika anslagskraven för samlingarnas ökande, vård och underhåll blivit bättre tillgodosedda. För alla dessa förmåner bedja Nationalmusei tjänstemän och betjänte härmed att till Eders Kgl. Maj:t få framföra sin underdåniga tacksägelse.[26]

Tabell 8

Kontanta löneförmåner vid Nationalmuseum år 1912

	Lön	Tjenstgöringspenningar	Ortstillägg	Summa
Överintendenten	5 700	2 500	800	9 000
Intendent	3 600	1 800	400	5 800
Intendent	3 600	1 800	400	5 800
Intendent	3 600	1 800	400	5 800
Konservator, arvode	-	1 500	-	1 500
Sekreterare	800	-	-	1 500
Kamrer	900	-	-	900
Vikarieersättning	-	-	-	13 000

Anm: Avlöningarna inom museets konstavdelning fastställdes till ovanstående belopp vid 1912 års riksdag. Efter 5 år kan lönen för intendenterna ökas med 500 kr och efter 10 år med ytterligare 500 kr. Kamrergöromålens bekostande kan även inkludera särskild ersättning av donationsmedel. Vikarieersättningen inkluderar arvoden till extra tjänstemän, extra vaktmästare samt betalning till skrivbiträden samt gratifikationer. Lön för vaktmästare, eldare och övrig personal inkluderas inte i studien.

Källa: Kungl. Maj:ts proposition nr 141 år 1912, s. 56.

De förhållanden som beskrivits visar att de ordinarie museitjänstemännens löner hade släpat efter sina statliga kollegors, något som gör att det finns grund för att anta att det inte var gynnsammare för de extra ordinarie amanuenserna. Samtidigt visar de årliga meddelandena att det fanns möjlighet att gå in extra då de ordinarie var frånvarande av olika skäl. Deras löner från ”tjenstgöringspenningar”, vikarieersättningar, sekreteraruppdrag samt tjänsteresor bekostades även med hjälp av exempelvis Jacques Lamms stipendiefond, där räntan vart annat år gick till en museitjänstemans resestipendium.

Av 1910 års taxering för bevillning och inkomstskatt framgår att ingen av de fem museitjänstemännen hade något större avdrag för negativ ränta eller förlust i företag. Däremot har samtliga högre bevillning och inkomstskatt än vad som kan utläsas direkt ur tabell 9 och deras kontanta löneförmåner från tjänsten vid Nationalmuseum, vilket indikerar inkomster från exempelvis andra lönetjänster, obligationer eller bankränta.

Vid 1910 års taxering avviker John Kruse från kollegorna genom sina cirka 7 500 kronor intäkter utöver bevillningen, m.a.o. intäkter från aktier eller fastighet. Detta kan ha varit en bidragande förklaring till hans möjlighet att inneha villan Rosentorp i Djursholm. Intendent Ludvig Looströms samlade inkomster på 11 200 kronor år 1910 tyder också på tämligen betydande inkomster från annat håll än museet, vilket är ett intryck som förstärks vid beaktande av att hans inkomster 1916, året efter det att han gått i pension, uppgick till cirka 9 000 kronor. Den genomförda fastprisberäkningen och beaktande av krigsårens inflation visar

Tabell 9

Museitjänstemännens taxering 1910 och 1916. Löpande och fasta priser (basår=1910)

	Bevillning	Inkomst-skatt	Bevillning	Inkomst- och förmögenhetsskatt	Inkomst- och förmögenhetsskatt Fasta priser
	1910	1910	1916	1916	1916
Erik Folcker	7 200	7 800	5 020	5 300	3 832
Georg Göthe	6 842	8 200	8 430	8 600	6 218
John Kruse	8 753	16 200	-	-	-
Ludvig Looström	11 215	11 200	9 730	9 000	6 508
Karl Wåhlin	5 849	5 600	5 670	5 100	3 688

Anm: Saknas gör Gustaf Upmark som avled 1900, Axel Malmgren (1901) och Per Daniel Holm (1903). John Kruse avled 1914.

Anm: "Till staten utgår tvänne på inkomst grundade skatter: *bevillning* och *inkomstskatt*. *Bevillning* påföres för inkomst af ränta å inteckningar, obligationer eller å räkning i bank insatta medel, för inkomst af tjänst, rörelse eller yrke samt för annan inkomst af arbete (äfvenledes spekulationsvinst t.ex. lotterivinst).

Inkomstskatt utgår för samma inkomster, som påföres bevillning samt *dessutom* för utdelning å aktier och inkomst af fastighet, men äger den skattskyldige rätt att vid taxering till inkomstskatt erhålla afdrag för skuldränta och i vissa fall förlust å rörelse. […]

Om en person således har större belopp i *andra* än i *första* kolumnen betyder detta, antingen att han är taxerad för rörelse i annan församling eller har inkomst af fastighet eller utdelning å aktier. Är däremot första kolumnen högre än den andra, visar detta i de flesta fall, att han har att utgifva skuldränta (till högre belopp än hans möjligen förefintliga inkomst af fastighet eller aktier)."

Källa: Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 och 1916.

dock på sjunkande reala inkomster för Folcker, Göthe, Looström och Wåhlin. Ludvig Looströms tillfredsställelse över lönehöjningen 1912 baserades på erfarenheten av en tämligen låg och konstant inflation under åren före uttalandet och gjordes förstås utan kunskap om den kraftiga inflation som skulle komma under krigsåren 1915–1919.

Utifrån Therborns klassanalys definieras museets chefer till den synnerligen begränsade gruppen av speciella kategorier knutna till borgarklassen, i det här fallet kategorier vilka genom beslutsfattande varit delaktiga i formandet av samhällets kulturella och ideologiska utveckling. Bourdieu skulle här tala om en dominerande klass och dess fyra fraktioner och hänföra museitjänstemännen till den kulturella fraktionen eller fraktionen med högre statliga tjänstemän, vilket gör att de två klassanalytiska utgångspunkterna är relativt lika.

Noter

1 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1881, s. 3. Carl Arvid Hessler, *Staten och konsten i Sverige*. Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1942, s. 61f. Bjurström 1992, s. 138. Se även paragraf 2–12 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880.

2 Bil. N:o 7 till Kongl. Maj:ts Nåd. Prop. om Statsverket 1880. Utdrag af protokollet öfver ecklesiastikärenden, hållet inför Hans Maj:t Konungen i Statsrådet å Stockholms slott den 9 januari 1880. Paragraf 1 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880.

3 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1881, s. 14.

4 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 1, paragraf 4–7.

5 Bergström, 2018, s. 104f.

6 Ludvig Looström, *Kungl. Akademiens för de fria konsternas samlingar af målning och skulpturer*. Cederquists Grafiska Aktiebolag, Stockholm 1913, s. 209ff, 215ff & 220f. Georg Nordensvan, *Svensk Konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, Från Karl XV till sekelslutet*, Bonniers förlag, Stockholm 1928, s. 9. Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880, Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 1, paragraf 24.

7 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 1, paragraf 8.

8 Bil. N:o 7 till Kongl. Maj:ts Nåd. Prop. om Statsverket 1880. Utdrag af protokollet öfver ecklesiastikärenden, hållet inför Hans Maj:t Konungen i Statsrådet å Stockholms slott den 9 januari 1880, paragraf 13. Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880 paragraf 8, 13, 15, 16 & 24. Kraven på museets högre tjänstemän lever kvar i Kungl. Maj:ts nådiga stadgar för Nationalmuseum; givna Stockholms slott den 31 december 1912.

9 Max Weber, *Economy and Society*, edited and translated by Keith Tribe, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2019, s. 343–350.

10 Bjurström 1992, s. 178f. I sammanhanget bör nämnas de vid tiden gällande reglerna: ”De för befattningshafvarna vid nationalmuseet gällande aflöningsvillkoren återfinns i §32 af Kungl. Maj:ts nådiga stadgar för nationalmuseets konstafdelning den 10 december 1880 § innehåller: […] Med intendents- eller amanuensbefattning vid nationalmuseets konstafdelning må icke förenas annan tjänst å rikets, Riksdagens eller kommuns stat, ej heller annan tjänstebefattning, med mindre den finnes icke vara hinderlig för fullgörande af tjänstgöring i konstafdelningen.”

11 Det material som används i ”tjänstemannastudien” kommer från Bjurström 1992, s. 384–388, Görts 1999, s. 22–26. Därutöver *Meddelanden från Nationalmuseum* åren 1890–1920, *Stockholms adresskalender* år 1890, 1900 & 1915, Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916, *Svenska män och kvinnor*, Svenskt biografiskt lexikon och *sok.riksarkivet.se*.

12 Therborn 2018, s. 13–24.

13 Gustavsson 2002, s. 19 & 25.

14 Vid sidan av de 17 omnämns under perioden ett antal extra ordinarie tjänstemän vars bakgrund eller sociala ställning inte undersökts.

15 Strömbom 1965, s. 95. Lista över ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna: https://sv.wikipedia.org/wiki/Lista_%C3%B6ver_ledam%C3%B6ter_av_Konstakademien.

16 Titeln intendent ändras vid 1912 års stadgerevision till överintendent och avdelningsföreståndarnas amanuenstitel ändrades till intendent.

17 Georg Göthe, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13460, Svenskt biografiskt lexikon (art av Boo von Malmborg), hämtad 2020-12-08.

18 Looström gifte sig 1888 med Alfrida Lovisa Boman, dotter till byggmästare Edvard Alfred Boman. Asplund 1945, s. 56. *Ludvig Looström*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9664, Svenskt biografiskt lexikon (art av Åke Meyerson), hämtad 2020-12-08.

19 Karl Ludvig Wåhlin, Svenskt Biografiskt handlexikon, andra upplagan 1906. Bjurström 1992, s. 388.

20 *Per Daniel Holm*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13710, Svenskt biografiskt lexikon (art av Jonas Gavel), hämtad 2020-12-08.

21 Källan till studiens adressuppgifter är Stockholms adresskalender år 1890, 1900 & 1916. En del av tjänstemännen finns inte upptagna i 1890 års kalender.

22 Stockholmsområdet expanderade under de år som studeras här. Ett samband mellan faktorer som ekonomisk utveckling, förbättrad samfärdsel och villabebyggelse bör betonas. Stor-Stockholm inkluderade själva staden samt Brännkyrka, Nacka (inkl. Saltsjöbaden), Lidingö, Danderyd (inkl. Djursholm och Stocksund), Solna, Bromma och Sundbyberg. Från och med år 1900 utvidgas området till att inkludera även kommunerna Spånga och Huddinge. Hammarström 1970, s. 200f. Eriksson 1990, s. 78–84.

23 Intendentens och amanuensernas semestertid uppgick till 1 ½ månad. Bil. N:o 7 till Kongl. Maj:ts Nåd. Prop. om Statsverket 1880. Utdrag af protokollet öfver ecklesiastikärenden, hållet inför Hans Maj:t Konungen i Statsrådet å Stockholms slott den 9 januari 1880.

24 Kungl. Maj:ts proposition nr 141 år 1912, s. 6.

25 Kungl. Maj:ts proposition nr 141 år 1912, s. 20 & 26. Kungl. Maj:ts nådiga stadgar för Nationalmuseum; givna Stockholms slott den 31 december 1912, paragraf 2 & 12.

26 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912, sid. 4.

4. Ledamöterna i museinämnden 1885–1913

Museets intendent/överintendent hade tillsammans med museinämndens övriga ledamöter ett övergripande ansvar för verksamheten under perioden 1885–1913. Av tredje paragrafen i 1880 års stadgar framgår att museinämnden skulle innehålla fem ledamöter och att museets intendent och konservator alltid skulle ingå i nämnden. Stadgarna säger vidare att intendenten, som ansvarig inför Kungl. Maj:t för konstsamlingarnas vård och verksamheten i stort, var föredragande i de månatliga mötena. Här skulle han informera om de gåvor och testamenten som givits Nationalmuseum under förfluten period, komma med förslag på inköp av konstverk samt redogöra för övrigt som nämnden hade att yttra sig om innan ärendet sändes över till Kungl. Maj:t för beslut.[1]

Efter att i *Hvad vår kamp gällt* ha konstaterat att nationalmusei nämnd utgjorde inköpsnämndens fasta stomme citerades opponentkollegan Karl Nordström som, enligt Bergh, skrev i sina anteckningar:

> Vid klandret af Nationalmusei inköpsnämnd […] har man för mycket fäst sig vid den tillfälliga roll de för hvarje särskilt år invalda medlemmarna kunna spela. Det torde dock vara ganska klart, att dessa i själfva verket alltid måste ha en, så att säga *underordnad* roll, ej minst af det skäl att det ju aldrig kan tänkas inträffa (enligt gällande praxis) att någon inväljes två, ännu mindre flera år i rad. Men museets nämnd sitter där, så länge den själf vill, alldeles som senatorer på lifstid. (Originalets kursiv)[2]

Museinämnden inkluderade i slutet av år 1880 överintendent Fritz von Dardel, friherre Johan Nordenfalk d.y., kanslisekreterare Fredrik Sander, professor Frithiof Kjellberg samt intendent Gustaf Upmark och konservator Per Daniel Holm. Suppleanter var greve Georg von Rosen, professor Wilhelm Scholander och fil. dr docent Carl David af Wirsén. ”Sedan intendent Scholander den 9 maj med döden afgått, förordnades efter honom till suppleant prof. A. T. Gellerstedt.” Under 1880 hade nämnden 11 ordinarie och 7 extra sammanträden, en mötesrytm som i princip kom att gälla under åren fram till och med 1912.[3]

1880 års stadgar definierar noga de områden nämnden skulle övervaka och besluta om, som exempelvis förändringar i konstavdelningens lokaler och organisation, vad i samlingarna som krävde restaurering eller borde gallras ut, när museet skulle vara öppet, gällande inträdesavgift och ordningsregler, försäljningspris på kataloger och andra arbeten som givits ut, intendentens förslag att anta extra ordinarie tjänstemän och i övrigt yttra sig över intendentens förslag innan de sändes till Kungl. Maj:t. Centralt för nämnden var att utifrån anvisade medel inför Kungl. Maj:t föreslå inköp av konstverk och konstslöjdföremål samt avgöra om skänkta konstföremål var av sådan kvalitet att de borde införlivas i samlingarna. Beträffande inköp av originalföremål till samlingarna tydliggörs inriktningen i paragraf 13 genom att förvärvens fokus skulle vara på mer betydande mästares arbeten. Särskild uppmärksamhet skulle riktas på den svenska konstens utveckling så att den så fullständigt och mångsidigt som möjligt belystes i samlingarna.[4] Männen i museinämnden hade således en central roll i museets konsekrerande urval av såväl de män som skulle ingå i inköpsnämnden som i formandet av museets samlingar.

Under perioden 1885–1913 var följande fyra män ordförande i museinämnden: kabinettskammarherre Fritz von Dardel (1867–1893)[5], friherre Johan Nordenfalk (1893–1899), godsägare Wilhelm Walldén (1899–1906) och universitetskansler greve Fredrik Wachtmeister (1906–1913). Enligt Sixten Strömbom utvecklades det under åren en tradition som innebar att Konstakademiens preses skulle fungera som nämndens ordförande, något som innebar ett ordförandeskap även i den statliga inköpsnämnden där museinämndens samtliga ordinarie ledamöter var självskrivna. Dardel (1864–1885), Nordenfalk (1885–1901) och Wachtmeister (1902–1918) var alla preses för Kungliga Akademien för de fria konsterna, dock inte Walldén.[6] Utöver ovanstående var följande fyra museitjänstemän självskrivna ledamöter i de två nämnderna under tidsperioden: Intendent Gustaf Upmark (1880–1900), intendent/ överintendent Ludvig Looström (1900–1913), konservator Per Daniel Holm (1880–1903) och konservator Carl Wilhelm Jaensson (1901–1913).

Övriga ledamöter och suppleanter: Överintendent professor Helgo Zettervall var ledamot under åren 1886–1899. Kanslirådet fil. dr Fredrik Sander (1870–1898), professor Frithiof Kjellberg (1873–1885), greve Georg von Rosen (1893–1913) och skriftställare Georg Nordensvan (1905–1913) var alla initialt suppleanter men blev sedermera ledamöter. Fil. dr Carl David af Wirsén (1880–1913), professor Julius Kronberg (1899–1905), professor och direktör vid Konstakademien John Börjeson (1886–1907) och professor och direktör vid Konstakademien Theodor Lundberg (1907–1913) var alla suppleanter i museinämnden. Arkitekt Fredrik Wilhelm Scholander, överintendent arkitekt Albert Gellerstedt och skriftställare Carl Laurin var suppleanter i museinämnden under något enstaka år. De ovan nämnda förekommer även som Konstakademiens ledamöter och suppleanter

i inköpsnämnden innan de valts till museinämnden eller under tiden de varit suppleant i den. Eftersom 16 av de totalt 20 även var eller blev ledamot eller hedersledamot i Konstakademien under perioden 1885–1920 stärker det bilden av Konstakademiens inflytande i inköpsnämnden.[7]

Social bakgrund

Fädernas titlar används ånyo som indikator på gruppens sociala bakgrund och här förekommer titulaturerna: godsägare, friherre, greve, överstelöjtnant, arméofficer, överste och sekundchef, revisor, ålderman, kyrkoherde, pastor, garvare, vaktmästare, smed, instrumentmakare, bokförläggare, garveriidkare, gästgivare, arkitekt och kanalbyggmästare. Samtliga titlar bär en doft av de hierarkiska strukturer som präglade 1800-talets ståndssamhälle och skråorganisation. Närheten till dåtidens adel, präster, militär och godsägare betonar gruppens sociala placering i klassamhället lika mycket som den tydliga frånvaron av bönder, arbetare och industrisamhällets bankirer och industriägare.

Fem av nämndens män ingår i adliga släkter, exempelvis greve Fredrik Wachtmeister som växte upp på Tistad slott i Nyköpings kommun, gifte sig med friherrinnan, hovfröken Louise Ulrika Sofia af Ugglas år 1884 och var, bland mycket annat, riksdagsledamot, generaldirektör för Domänstyrelsen, utrikesminister i samband med unionsupplösningen samt universitetskansler under åren 1907–1916. Ett annat exempel är överintendent, kabinettskammarherre Fritz von Dardel, vars far Georges-Alexandre von Dardel gifte sig år 1808 med grevinnan Hedvig Sofia Charlotta Amalia Lewenhaupt, adlades två år senare och bosatte sig på Hornsunds gods i Södermanland.[8]

Georg von Rosen föddes år 1843 i Paris. Hans far, Adolf Eugene von Rosen, var då major i flottans marinkår, och kom vid återkomsten till Sverige att engagera sig i en rad industriella projekt varav ett var utvecklandet av järnvägen, utifrån det förslag han sände in till civildepartementet 1845 och som fick stöd av Oscar I. Familjen von Rosen lämnade Paris i samband med februarirevolutionen 1848 och flyttade till Stockholm där han kunde påbörja sina konstnärsstudier.[9]

Fritz von Dardel utbildades inom armén och avlade officersexamen 1836, gifte sig tio år senare med friherrinnan Augusta Silfverschiöld och kom att tjänstgöra som adjutant hos Karl XV från år 1859. Han lämnade den militära karriären[10] och blev överintendent vid Överintendentsämbetet samt preses vid Konstakademien 1864, ordförande i museinämnden (1867–1893) och han deltog även i ett omfattande internationellt arbete med en rad konst- och industriutställningar.[11] Två goda exempel från det Bourdieu skulle benämna som agenter ur en fraktion av den dominerande klassen, vars ställning vilade på starka sociala och ekonomiska resurser vilka var knutna till den rådande ordningen, statsmakten, hovet och Kungl. Akademien för de fria konsterna.[12]

Tabell 10

Museinämndens ledamöter och suppleanter (levnadsår) och respektive faders titel

Ledamöter och suppleanter	Levnadsår	Faderns titel
Direktör, professor, skulptör John Börjeson	1835–1910	Pastor
Kabinettskammarherre, tecknare Fritz von Dardel	1817–1901	Adlig, godsägare
Överintendent, arkitekten Albert Gellerstedt	1836–1914	Kanalbyggmästare
Professor, skulptör Frithiof Kjellberg	1836–1885	Garveriidkare
Professor, konstnär Julius Kronberg	1850–1921	Instrumentmakare
Skriftställare Carl Laurin	1868–1940	Boktryckare
Direktör, professor, skulptör Theodor Lundberg	1852–1926	Vaktmästare
Friherre, riksdagsman Johan Nordenfalk d.y.	1839–1901	Friherre, säteriägare
Skriftställare, konstnär Georg Nordensvan	1855–1932	Arméofficer
Konstnär, greve Georg von Rosen	1843–1923	Greve, politiker, järnvägsbyggare
Kansliråd, fil.dr Fredrik Sander	1828–1900	Gästgivare
Universitetskansler, greve Fredrik Wachtmeister	1855–1919	Överstelöjtnant
Arkitekt Fredrik Wilhelm Scholander	1816–1881	Kamrer
Godsägare, riksdagsman Wilhelm Walldén	1836–1906	Tidningsägare, godsägare
Författare, litteraturkritiker, fil. dr Carl David af Wirsén	1842–1912	Greve, överste
Överintendent, professor Helgo Zettervall	1831–1907	Garvare

Anm: Museitjänstemännen Gustaf Upmark, Ludvig Looström, Per Daniel Holm och Wilhelm Jaensson har redovisats i tidigare kapitel och finns därför inte med i denna presentation.

Källa: Görts 1999, s. 24. Svenskt biografiskt lexikon, sok.riksarkivet.se. Konstnärslexikonett Amanda www.lexikonettamanda.se.
Gustaf Elgenstierna, *Den introducerade svenska adelns ättartavlor 1926–36*.

Studier och karriärer

Gruppens utbildningar har grovt sett tre inriktningar där den första har fokus på en militär karriär och statliga tjänster, den andra på en konstnärlig bana och den tredje slutligen rör tidstypiska akademiska studier i ämnen som litteratur- och konsthistoria, språk och filosofi för att nå en bred humanistisk bildning. Exempel på den första inriktningen utgör kabinettskammarherre Fritz von Dardels militära utbildningar och erhållande av olika militära gradbeteckningar som exempelvis sergeant, underlöjtnant, kapten och överste. Godsägaren Wilhelm Walldén erhöll kameralexamen 1857 (efter 1863 benämnt examen till Kungl. Maj:ts kansli och efter 1904 kansliexamen) vilket öppnade upp för tjänster inom statliga verk och departement och kunde slutligen exempelvis leda till en tjänst som överintendent vid Överintendentsämbetet.[13] En tjänst som även kabinettskammarherre Fritz von Dardel (1864–1882) och arkitekterna Helgo Zettervall (1882–1897) och Albert Gellerstedt (1897–1904) kom att inneha.

Konstnärligt inriktade utbildningar som ofta inkluderade år på Kungl. Akademien för de fria konsterna valdes av Georg von Rosen då han endast 12 år gammal skrevs in i Konstakademiens principskola[14] och kunde påbörja sina framgångsrika konstnärliga studier. År 1864 belönades han med den kungliga medaljen för målningen *Sten Sture d.ä:s intåg i Stockholm efter slaget på Brunkeberg* (NM 2154) och två år senare vann han ett femårigt resestipendium som brukades för studier i Rom, Paris, Bryssel och München. I München påbörjade han arbetet med målningen *Erik XIV* (NM 1154), ett arbete som slutfördes på Stockholms slott och blev klart 1871. Nordensvan skriver att det historiska genreverket *Erik XIV* utgjorde höjdpunkten och slutpunkten i von Rosens ungdomsperiod och huvudnumret i tidens svenska måleri.[15]

Professor Julius Kronbergs konstnärliga utbildningar började vid trettonårsåldern då han 1864 antogs vid ”principen”. Hans tidiga verk präglas av utbildningens prisämnen såsom: *Johannes predikar i öknen* (1868), *Ingeborg vid Hjalmars lik* (1869) och *Gustav Vasa mottager bibelöversättningen* (1870, NM 4783), för det sistnämnda verket belönades han med den kungliga guldmedaljen år 1870. Arbetet köptes av kung Carl XV och kom att testamenteras till Nationalmuseum 1872. Efter den grundläggande utbildningen i Stockholm fortsatte Kronbergs studier, med stöd av ett statligt resestipendium, i Köpenhamn, Düsseldorf, Paris, München och Venedig. Om von Rosen gjorde sig bemärkt med sin historiskt präglade genretavla *Erik XIV* så väckte Kronbergs *Jaktnymf och fauner* (NM 1316) från 1875 mycket stor uppmärksamhet då den exponerades första gången på Nationalmuseum. Den sovande nakna nymfen och de hämningslöst smygtittande faunerna upprörde delar av publiken samtidigt som exempelvis August Strindberg och arkitekturprofessor Fredrik Wilhelm Scholander hyllade såväl verket som konstnären. Målningen köptes in av Nationalmuseum en månad efter visningen och Kronberg upphöjdes till agré vid Konstakademien.[16]

Studier inom Konstakademien inkluderades även i andra konstnärers utbildning, exempelvis skulptören professor Frithiof Kjellberg, arkitekterna Fredrik Scholander, Albert Gellerstedt och Helgo Zettervall, skriftställaren Georg Nordensvan och museets två konservatorer Per Daniel Holm och Carl Wilhelm Jaensson.[17] De två skulptörerna John Börjeson och Theodor Lundberg bedrev också studier vid Konstakademien och förkovrades sig utomlands, exempelvis i Paris, och var del av ett tämligen generellt mönster. Därutöver blev de även såväl professor som direktör vid Konstakademien.[18]

Akademiska studier vid Uppsala universitet med inriktning på humanistiska ämnen valdes av skriftställaren Carl Laurin, författaren poeten Fredrik Sander samt museimännen Gustaf Upmark och Ludvig Looström. Svenska Akademiens ständige sekreterare Carl David af Wirsén (1883–1912) avlade en kameralexamen 1862, filosofie doktor år 1866 och erhöll två år senare en docentur i litteraturhistoria.

Fredrik Sander skrevs in vid Uppsala universitet 1848 och disputerade där 1857. Sanders hade därefter en karriär inom Nationalmuseum, från e.o. amanuens år 1866 till föreståndare vid avdelningen för måleri och skulptur och ledamot i museets nämnd under åren 1875–1898. Att Sander även var vice preses vid Kungliga Akademien för de fria konsterna åren 1885–1897 gav honom säkerligen en stark position då han drev sina åsikter som ledamot av inköpsnämnden. Han var en stark förespråkare för att utveckla den unga konstens fosterländska utvecklingspotential. Ett uttryck för detta var tanken att låta museets väggmålningar i trapphallen ha ett fornnordiskt tema, vilket han förespråkat redan 1883. Ett annat exempel är att Sander tog kontakt med Anders Zorn och påverkade honom att skapa en akvarell med fosterländskt motiv, vilket ledde fram till *Vårt dagliga bröd* (NMB 184) som köptes av inköpsnämnden efter kungligt beslut den 5 november 1886. Sander deltog även i museibeslut att inte acceptera prins Eugens donation av Ernst Josephsons *Strömkarlen* och August Rodins *La voix intérieur*.[19]

Bostadsadresser

En genomgång av gruppens boende fördjupar bilden av dess sociala ställning.[20] Johan Nordenfalk d.y. var ägare av Lövsta säteri och gods, i Ytterhörna socken Södertälje kommun, där han avled år 1901. Därutöver var han 1890 registrerad på bostadsadressen Villagatan 4 och Valhallavägen 25 år 1900. Ytterligare ett exempel på godsägare är Wilhelm Walldén som köpte Hakunge gods i Roslagen 1858, han hade dessutom bostad helt nära Kungsträdgården på Västra Trädgårdsgatan 7 år 1890. Vid den tiden bodde även Fredrik Sander i stadsdelen, på östra Nybrogatan 34, och Albert Gellerstedt på Fredsgatan 32 och därefter år 1900 på Villagatan 20 i Östermalms villastad. Arkitekten Gellerstedt var medlem i AB Stockholms Byggnadsförening, som var en drivande kraft vid skapandet av Villastan, och han själv valde tomten på Villagatan 20 där han ritade och byggde ett parhus 1876–1878. Parhuset kom emellertid att rivas redan 1902 för att ge plats åt godsägaren Axel Erlandsons bostad. Då flyttade Gellerstedt till Sturegatan 52 där han levde fram till sin död 1914.[21]

År 1890 bodde Fritz von Dardel i sitt eget hus på Blasieholmstorg 14, därutöver ägde han husen på Arsenalsgatan 1 A och B i Stockholm och hade även förvärvat Dalby gård i Bettna socken Södermanlands län av greve Arvid Posse år 1877.[22] När Fredrik Wachtmeister inte besökte Tistad slott bodde han 1890 på Västra Trädgårdsgatan 13, 1900 på Birger Jarlsgatan 26 och hade 1916 flyttat till Strömgatan 24 och fått utsikt över riksdagshuset. Carl Laurin levde 1890 på Villagatan 11 men flyttade till Söders höjder och det *Laurinska huset* på Bellmansgatan 4–6 med utsikt över Söder Mälarstrand och Gamla Stan. Carl David af Wirsén bodde fram till sin död 1912 i Gamla Stan vid Skeppsbron 18.

Georg von Rosen levde år 1890 vid Fredsgatan 32 och år 1900 på Regeringsgatan 42 precis bakom NK, som öppnade sin nybyggda affär vid Kungsträdgår-

den år 1915, och von Rosen hade 1916 flyttat till Stureplan 4. Helgo Zettervall levde år 1890 på Kungsgatan 32 och 1900 på Drottninggatan 73A fram till sin död 1907. Julius Kronberg bodde år 1890 på Linnégatan 32 och 1900 på Norrtullsgatan 5, varefter han 1906 flyttade till sin villa och ateljé på Lilla skuggans väg, Norra Djurgården. Professor John Börjeson bodde på Sergelgatan 32 i Sergelhuset år 1890 och 1900 och levde under åren 1904–1910 på Storängsvägen 18 i Storängen Nacka.

Gruppens boende på slott, gods, säterier, Östermalms villastad och andra goda adresser i Stockholms innerstad visar på en stark social ställning och anknytning till 1800-talets adel och borgare.

Inkomsttaxering

Ledamöternas taxeringar för inkomst- och förmögenhetsskatt är jämförbara med övriga grupperingar. Undantaget är gruppen ledamöter som valdes in till inköpsnämnden av museinämnden under perioden 1885–1900, vilkas taxeringar ligger på en generellt sett högre nivå. Det bör dock sägas att flera av gruppens adelsmän och godsägare avlidit och att Fredrik Wachtmeister är taxerad utanför Stockholm.

Om en jämförelse görs mellan taxeringarna för 1910 och 1916, så har Carl Laurins inkomster från värdepapper eller fastigheter ökat betydligt år 1916. Julius Kronbergs, Carl Wilhelm Jaenssons och Georg von Rosens inkomster av tjänst har också ökat, men på beskedligare nivå. För övriga inom gruppen ligger inkomsttaxeringen på ungefär samma nivå, om än något lägre för Ludvig Looström som precis gått i pension. Om krigsårens inflation tas med i beräkningen är det egentligen endast Carl Laurins inkomst och förmögenhet som fortsätter att vara grund för stärkt köpkraft. Överintendent Looströms inkomster kan ha påverkats negativt av att han gick i pension 1915 och konservator Jaenssons inkomstökning förefaller beskedlig. Lundberg, Nordensvan och von Rosen fick alla mer eller mindre sänkt köpkraft. Då krigsårens inflation blev ännu högre under åren 1917–1918, finns risk att detta påverkade gruppen, exklusive Laurin, än mer negativt.

Som framgått ovan hade fem av museinämndens ledamöter, Fritz von Dardel, Johan Nordenfalk d.y., Wilhelm Walldén, greve Fredrik Wachtmeister, och Carl David af Wirsén, ett ägande av och kopplingar till slott, gods, säteri, gårdar, bruk och fastigheter, ett förhållande som gör att gruppen, utifrån Bourdieus terminologi, bör ses som en fraktion inom en dominerande klass vars rötter hör hemma i ett förkapitalistiskt Sverige, en fraktion som inom konstfältet under perioden 1885–1913 baserar sin sociala kapacitet på såväl sociala som ekonomiska resurser. Andra inom museinämnden hade sin sociala ställning tydligt kopplad till statsmakten som militära befäl, arbetsuppgifter för hovet samt uppdrag som politiker och högre tjänstemän inom statliga verk och departement. De som utbildat sig

Tabell 11

Ledamöter i museinämnden åren 1885–1913. Taxering 1910 och 1916. Löpande priser och fasta (basår=1910)

	Bevillning	Inkomstskatt	Bevillning	Inkomst- och förmögenhetsskatt	Inkomst- och förmögenhetsskatt Fasta priser
	1910	1910	1916	1916	1916
John Börjeson	4 650	4 000	-	-	-
Albert Gellerstedt	9 550	9 700	-	-	-
Carl Wilhelm Jaensson	8 190	8 100	14 250	15 600	11 280
Julius Kronberg	12 455	14 200	22 780	22 900	16 559
Carl Laurin	12 150	28 300	11 850	41 100	29 719
Theodor Lundberg	9 612	9 100	8 790	6 600	4 772
Georg Nordensvan	9 320	10 100	7 790	10 000	7 231
Georg von Rosen	13 150	13 100	14 250	15 000	10 846
Carl David af Wirsén	20 100	19 200	-	-	-

Anm: Följande ledamöter hade avlidit före 1910: Fritz von Dardel, Johan Nordenfalk d.y., Wilhelm Walldén, Helgo Zettervall, Fredrik Sander, Frithiof Kjellberg och Fredrik Scholander. John Börjeson avled 1910, Carl David af Wirsén 1912 och Albert Gellerstedt 1914. Fredrik Wachtmeister var taxerad utanför Stockholm.

Anm: "Till staten utgår tvänne på inkomst grundade skatter: *bevillning* och *inkomstskatt*. *Bevillning* påföres för inkomst af ränta å inteckningar, obligationer eller å räkning i bank insatta medel, för inkomst af tjänst, rörelse eller yrke samt för annan inkomst af arbete (äfvenledes spekulationsvinst t.ex. lotterivinst).

Inkomstskatt utgår för samma inkomster, som påföres bevillning samt *dessutom* för utdelning å aktier och inkomst af fastighet, men äger den skattskyldige rätt att vid taxering till inkomstskatt erhålla afdrag för skuldränta och i vissa fall förlust å rörelse. […]

Om en person således har större belopp i *andra* än i *första* kolumnen betyder detta, antingen att han är taxerad för rörelse i annan församling eller har inkomst af fastighet eller utdelning å aktier. Är däremot första kolumnen högre än den andra, visar detta i de flesta fall, att han har att utgifva skuldränta (till högre belopp än hans möjligen förefintliga inkomst af fastighet eller aktier)."

Källa: Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 och 1916.

konstnärligt bör föras till den kulturellt dominerade fraktionen och inkludera exempelvis kulturproducenter, skriftställare och tjänstemän på Nationalmuseum.

Frånvaron av industri- och bankkapitalister är tydlig, samtidigt som närvaron av ett mer förkapitalistiskt samhälle med kung, adel och brukspatroner präglar den dominerande klassens representanter. De 20 män som var inkluderade i musei- och inköpsnämndens arbete under åren 1885–1913 hade själva en betydelsefull samhällsställning och hade genom sin bakgrund, utbildning och yrkeskarriär blivit konsekrerade av kung och dominerande ordning till att delta i besluten kring Nationalmuseums skötsel och påverka inköpsnämndens årliga val av svenska konstnärers oljemålningar.

Av de män som under perioden 1885–1913 på olika sätt deltog i museinämndens arbete, och därmed ofta även i inköpsnämndens, hade drygt hälften avlidit före nämndernas avvecklande genom att 1912 års stadgeförändring trädde i kraft den 1 april 1913. De som levde längre än tiden för stadgeändringen hade 1913 en ålder mellan 45 och 77 år, vilket gör att gruppen som helhet är sprungna ur 1800-talets utbildnings- och konsthistoriska värld och värden.

Genom att de av Kungl. Maj:t utfärdade nya stadgarna för Nationalmuseum trädde i kraft den 1 april 1913 kom dock den tidigare formen för rekrytering till museinämnden och inköpsnämnden att ändras helt. Vid tiden hade universitetskanslern greve Fredrik Wachtmeister varit ordförande i såväl museinämnden som inköpsnämnden sedan 6 juli 1906. I museinämnden ingick även professorn greve Georg von Rosen (ledamot sedan 1893), konsthistorikern Georg Nordensvan (invald 1905) samt suppleanterna professor Theodor Lundberg (invald 1907) och skriftställaren Carl Laurin (invald 1912). Därutöver var överintendent Ludvig Looström (invald 1900) och konservatorn Carl Wilhelm Jaensson (invald 1901) del av de fem som var ständiga ledamöter.[23] Efter att de nya stadgarna trätt i kraft utgjorde överintendenten tillsammans med tre intendenter museinämnden, precis som Richard Bergh föreslagit år 1905.[24]

Noter

1 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning; gifna Stockholms slott den 10 december 1880, paragraf 3 & 4.

2 Richard Bergh, *Hvad vår kamp gällt. Stämningsbilder från "Opponenternas" 20-åriga verksamhet*. Bonniers förlag, Stockholm 1905, s. 57.

3 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1881, s. 17f.

4 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning; gifna Stockholms slott den 10 december 1880, paragraf 9 & 13.

5 Kabinettskammarherre Fritz von Dardel var överintendent Kungl. Överintendentsämbetet med ansvar för statens byggnader (sedermera Kungliga Byggnadsstyrelsen) åren 1864–1882. Preses i Kungl. Akademien för de fria konsterna 1878–1885. Bjurström 1992, s. 119ff. sok.riksarkivet.se

6 Strömbom 1965, s. 408. Osterman 1958, s. 13f. Uppgifterna kring vilka som deltagit i museinämnden och under vilka år är hämtade från *Meddelanden från Nationalmuseum* 1890–1913.

7 Ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna.

8 Svenskt konstnärslexikon II.

9 Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer*. Bonniers förlag, Stockholm 1892, s. 534ff.

10 Göran Norrby diskuterar i sin avhandling adelns sociala strategier under 1800-talet och anser att officersställningen var väl passande för att reproducera en adlig familjs värderingar och livsstil och att en kaptens rang vid tiden motsvarade samma officiella rang som en universitetsprofessor. Under 1800-talet rekryterades cirka 30 procent av högadeln till officersyrket, detta trots att inkomsten därifrån inte var tillräcklig att allena svara för adelspersonens försörjning. Norrby 2005, s. 2007ff.

11 Fritz Dardel, von, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/17276, Svenskt biografiskt lexikon (art av G. Jacobson.), hämtad 2020-07-09.

12 Utbildningen inom den Kungliga Akademien för de fria konsterna inleddes med Principskolans grundläggande teckningsundervisning och följdes av Antikskolan, där gipsavgjutningar av skulpturer från antiken och renässansen avtecknades. Modellskolans grund innehöll teckningsstudier utifrån manliga och kvinnliga nakenmodeller. Utbildningens slutpunkt utgjordes av en prisämnestävling där vinnaren, utöver erhållande av en kunglig medalj, kunde söka akademiens resestipendier för fortsatta studier utomlands. Björk 2013, s. 35f.

13 Av de inom högadeln som nådde vuxen ålder kring sekelskiftet 1900 valde cirka 75 procent att verka inom krigsmakten, ämbetsverken och hovet, eller som godsägare, lantbrukare eller bruksägare. Norrby 2005, s. 216.

14 Akademiens förberedande skola "Principen" avskaffades 1878 och verksamhetens funktion togs över av Tekniska skolan. Strömbom 1945, s. 55.

15 Nordensvan 1892, s. 534–544. Nordensvan 1928, s. 158ff. Strömbom 1945, s. 44ff. Björk 2013, s. 40ff & 64.

16 Björk 2016, s. 15–43. Nordensvan 1928, s. 175f. Svenskt konstnärslexikon III.

17 Nordensvan 1892, s. 553f & 576ff. Arkitekten Helgo Zettervall påbörjade redan 1874 arbetet med att skapa en ritning för AB Stockholms Byggnadsförenings direktör Ludvig Broomé, vilket blev den första typritningen som gjordes för Villastan. Bedoire 2017, s. 46 & 50f.

18 Nordensvan 1892, s. 580ff & 695. Nordensvan 1928, s. 173ff. Svenskt konstnärslexikon I–V.

19 Fredrik Sander, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6343, Svenskt biografiskt lexikon (art av Hans Henrik Brummer), hämtad 2020-03-11. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1886, s. 10f & 26f. Bjurström 1992, s. 139f.

20 Informationen kring boendet är huvudsakligen hämtat ur *Stockholms adresskalender* 1890, 1900, 1905 & 1916. De fyra museitjänstemännens (Gustaf Upmark, Ludvig Looström, Per Daniel Holm och Carl Wilhelm Jaensson) adresser presenterades i föregående kapitel.

21 Bedoire 2017, s. 51ff, 66f, 111, 167f & 356. Se även kartbeskrivning över de kulturpersoner som var bosatta i Villastan under 1880- och 1890-talen. s. 140.

22 Fritz L Dardel, von, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/17276, Svenskt biografiskt lexikon (art av G. Jacobson.), hämtad 2023-07-02.

23 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1913, s. 4f.

24 Kongl. Maj:ts nådiga stadgar för Nationalmuseum; givna Stockholms slott den 31 december 1912, paragraf 3. Bergh 1905, s. 84ff.

5. Den statliga inköpsnämnden

Opponenten och Konstnärsförbundaren Richard Bergh gav uttryck för sin syn på de rådande förhållandena på det svenska konstfältet då han i sin stridsskrift från 1905, *Hvad vår kamp gällt*, beskrev de fyra hörnstenar på vilka ”den svenska konstens tempel […] hvilade”.[1] Först utnämner han den Kungliga Akademien för de fria konsterna till ”den akademiska byråkratismens och formalismens högkvarter”[2] och därefter Konstföreningen som ”dilettantismens med rymliga bås inrättade härbärge och sannskyldighetens eldorado. […] Här i ’Konstförnedringen’, som institutionen familjärt kallades, utöfvade den ’bildade svenska allmänheten’ sitt storartade mecenatskap, för en årlig avgift af 15 kr., och överlät generöst åt slumpen att vid jultiden bestämma hvilka konstverk mecenaternas kärlek skulle omfatta.”[3] Så beskriver Bergh den tredje hörnstenen: ”Efter Konstföreningen trädde *Nationalmuseum* fram för Paris-svenskarnas blickar, med konstsalar och nämnder och ’statens konstinköp’ och plats för freskmålningar; det hela endräktigt regeradt af byråkratismen och dilettantismen i broderlig förening.”[4] Den fjärde hörnstenen beskrivs på följande vis: ”Slutligen och som kronan på verket dök ur ett haf af tobaks- och toddyrök, punschångor och småstadsskvaller *Konstnärsklubben* fram för parisarnas syn […]”[5] Berghs text kan uppfattas som en stridsfanfar där en av Konstnärsförbundets ledande män går till attack mot mecenaternas, byråkraternas och dilettanternas styre över det av huvudstaden dominerade svenska konstfältet. En text som i det här sammanhanget har sin betydelse då mycket av den rådande ordning som presenteras i detta kapitel var ifrågasatt av tidens konstnärer och skulle komma att förändras på ett grundläggande vis. Utifrån Bourdieu bör detta definitivt ses som ett tecken på motsättningar mellan konstfältets dominerande klass och dess pretendenter om inflytande över institutioner och tillgångar som de upplever betydelsefulla.[6]

Carl Arvid Hessler skriver sammanfattande i *Staten och konsten i Sverige* hur ett nytt historiskt skede kring staten och konsten inleddes under 1850-talet. Härifrån uppträder den svenska staten som kund på konstmarknaden med syfte att stödja nationens konstnärer och samtidigt som man utökade sina samlingar av svensk konst.[7] Hans Hayden beskriver hur de europeiska nationalstaterna under 1800-talet skapade representationsformer inom den civila offentligheten i takt med att kopplingen till kyrkan, hovet och aristokratin löstes upp. De statliga infrastrukturerna utgjorde ett system av koder, normer och ideal, en hierarkisk

och normativ ordning på konstfälten. Här fyllde de olika konstakademierna ett behov av en bestämd och stabil organisation som svarade för etablerandet av givna och accepterade strukturer för utbildning, disciplinering och kontroll inom det konstnärliga fältets produktion och konsumtion. Samtidigt ser han den franska Salongen som ett ”visuellt spektakel utan egentlig motsvarighet i dåtidens bildkultur” och beskriver dess funktion som ett sammanhang där konstnärernas ekonomiska och sociala intressen integrerades i akademins och statens önskan att visa upp godtagbara estetiska representationer. Att kontrollera den årliga Salongen innebar, enligt Hayden, att dominera en central del av det offentliga franska konstlivet.[8]

Den ”salongskonst” som ställdes ut i Paris hade även sin motsvarighet i och dominerade det svenska konstlivet under senare delen av 1800-talet och dess målningar med motiv som hämtats från historien, landskapet, folklivet, porträtt och stillebenuppsättningar. I svensk konsthistoria har den akademiska konsttraditionens dominans och betydelse under 1800-talet och in i det nya decenniet förringats i takt med att konstnärerna inom Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening dominerat konsthistorieskrivningen.[9] Här beskrivs hur nära nog samtliga svenska konstnärer som ingår i föreliggande studie började sin utvecklingsbana som elever inom Konstakademien, som vid tiden hade en odiskutabelt stark ställning. Det var den allenarådande akademiska traditionen alla tog stöd i och spjärn gentemot vid formandet av det egna konstnärskapet. Ett förhållande som kom att förändras när yngre generationer valde bland annat Göteborgs musei rit- och målarskola, Valands målarskola, och Konstnärsförbundets tre konstutbildningar.

Under åren 1858–1872 ansvarade Konstakademien för inlösen av vid tiden levande svenska konstnärers verk, varefter Nationalmuseum övertog ansvaret och Statens inköpsnämnd bildades. Nationalmuseums stadgar från 1880 och 1893 fastslog att dess inköpsnämnd skulle bestå av elva ledamöter. Från museinämnden utgick fem självskrivna ledamöter, vilka satt fram till dess att de avgick med döden eller av annan orsak. Det gällde museets intendent Gustaf Upmark, dess konservator Per Daniel Holm och ordinarie ledamöter som kabinettskammarherre Fritz von Dardel, friherre Johan Nordenfalk, godsägare Wilhelm Walldén, kansliråd fil. dr Fredrik Sander och universitetskansler greve Fredrik Wachtmeister. Under de här åren var preses i Konstakademien, Dardel (1864–1885), Nordenfalk (1885–1901) och Wachtmeister (1906–1913), även ordförande i inköpsnämnden. Professor greve Georg von Rosen var suppleant under åren 1880–1893 och ordinarie ledamot i museinämnden tjugoårsperioden 1893–1913. Under de här dryga trettio åren var von Rosen även professor i figurteckning och målning vid Konstakademien åren 1880–1908 och dess direktör 1881–1887 och 1893–1899.

Konstakademien utsåg årligen tre ledamöter till inköpsnämnden, vilka valdes bland organisationens ledamöter och svenska konstnärer utanför Konst-

akademien. Museets nämnd valde å sin sida tre ledamöter bland svenska konstnärer och ”konstälskare”. Samma förfarande gällde valet av de sex suppleanterna. Inköpsnämndens årliga val utgick ifrån konst skapad av vid tiden levande svenska konstnärer vilka deltagit i Konstakademiens offentliga konstutställning under det aktuella året. Fram till 1901 fattades inköpsförslagen till Kungl. Maj:t genom slutna omröstningar. Därför redovisar protokollen endast hur många ja- respektive nej-röster varje konstverk fick, något som också redovisas i bilaga 5 och 6. Den statliga budgeten uppgick till 6 000 kronor, men det faktiska beloppet kom att variera något då nämnden ibland inte använde hela budgeten och därför hade ett större belopp att röra sig med under följande år. Ovanstående betonar de starka banden mellan Kungl. Maj:t, universitet, Konstakademien och Nationalmuseum.[10]

Kritiken av verksamheten och behovet av att skapa nyordning ledde till att Konstnärsförbundet ställde krav på förändring av inköpsnämndens organisation och sätt att utföra sitt uppdrag. Richard Bergh noterar dock att även museiintendent Gustaf Upmark och amanuens Georg Göthe år 1899 ingav ett yttrande i frågan samt förslag till förändring av museistadgan. Då Konstakademien också utformat ett förslag kom det att finnas tre förslag att ta ställning till. Utgången av förändringsprocessen framstod som en kompromiss vilken ändrade sättet ledamöterna valdes på, deras antal samt hur konsten skulle inlösas av inköpsnämnden på Konstnärsförbundets respektive Konstnärernas förenings utställningar.[11] Trots att Bergh fann museimännens förslag alltför moderat så skriver han:

> […] att dessa män i alla fall kämpade för något, som ständigt och oafbrutet låg i deras ögons blickpunkt och ägde *hela* deras lefvande intresse som museimän, medan de andra ledamöterna i kommittén däremot sysslade med något, som endast vid ”vissa tillfällen” kunde fånga deras intresse, hvilket annars naturligt nog var upptaget af *deras* personliga lifsverk.[12] (Originalets kursiv)

Det är intressant att notera att opponenten Bergh visar uppskattning för Upmarks och Göthes mer hovsamma reformsträvanden samtidigt som kritiken drabbar hårt den kategori nämndemän han själv helt och fullt vill skriva ut ur stadgan.

Genom stadgebeslut taget i Stockholms slott den 23 november år 1900 inträdde en smärre förändring som innebar att antalet ledamöter i inköpsnämnden minskade till nio. Omröstningarna protokollfördes så att enskilda ledamöters röstande redovisades och den årliga budgeten ökade till 15 000 kronor. Museinämndens fem ordinarie ledamöter fortsatte att ingå som ordinarie vid inköpen. Av de övriga fyra ledamöterna valdes årligen två av Konstakademien, bland dess ledamöter, svenska konstnärer och konstälskare. Nationalmuseums nämnd valde

två representanter ur gruppen svenska konstnärer som tidigare fått ett arbete inlöst av inköpsnämnden och blivit del av museets samlingar. Dessa ledamöter skulle väljas vid ett i förväg annonserat möte på Nationalmuseum av en grupp på minst tolv ”särskilda representanter”. Om inte tillräckligt många kom till mötet tog nämnden över ansvaret för valet. Museinämndens protokoll inkluderar därefter varje år i december en tämligen omfattande lista på valbara svenska konstnärer. Här förekommer även Konstnärsförbundets medlemmar, men då dessa valt att inte delta i inköpsnämndens verksamhet kom listan över valbara konstnärer i praktiken att endast innehålla individer som accepterade rådande ordning. Den kategori ”konstälskare” som tidigare ingått bland museinämndens ledamöter i inköpsnämnden avvecklades helt genom stadgereformen.[13] Av de 35 ledamöter och suppleanter som förekom i inköpsnämnden under åren 1901–1912, bortsett från museitjänstemännen, var dessa antingen konstnär, skriftställare, gravör, skulptör eller arkitekt. 23 var även ledamöter i Konstakademien och tretton var professorer där. Genom stadgereformen sker en tydlig förändring i inköpsnämndens sociala sammansättning då präglingen från 1800-talets ståndssamhälle drastiskt minskade.[14]

Regelverket från stadgerevisionen 1900 föreskrev att förslagen av inlösen av levande konstnärers arbeten skulle utgå från en offentlig konstutställning i Stockholm som anordnats av staten, Konstakademien eller en förening vars ändamål var att främja svensk konst. Utställningen skulle vara utlyst senast i januari genom en annons i tidningar inkluderande en inbjudan till svenska konstnärer. Konstutställningen skulle därefter öppnas innan maj månads slut. Om en sådan konstutställning under något år inte ägt rum var det möjligt för svenska konstnärer att före 1 oktober skriftligen ”hembjuda” sina arbeten för inlösen, ett erbjudande som skulle sändas till museinämndens ordförande.[15] Richard Bergh skriver kritiskt:

> I den nya stadgan finnes en bestämmelse, hvilken är att särskilt lägga märke till, en bestämmelse som bestämmer att vid inköp å utställningar, som icke annonserats (eller kunnat annonseras) på ett speciellt, patenteradt sätt i ”allmänna tidningar” att hållas före Maj månads utgång, skall inget arbete kunna föreslås till inköp med mindre de erhåller *två tredjedelar* af samtliga röster. På konstnärsförbundets utställningar fordras sålunda två tredjedels röstmajoritet. På svenska konstnärernas förenings utställningar endast enkel majoritet. […]
>
> Konstnärsförbundet har också på grund af bestämmelsen om kvalificerad majoritet på utställningar, anordnade i likhet med deras, under de senaste åren ansett sig böra totalt afhålla sig från deltagande i valet af de två ledamöter i inköpsnämnden, som tillsättas enligt den nya paragrafen

> i stadgarna. Så länge ingen förändring göres i nyssnämnda barocka och orättvisa bestämmelse angående majoriteten vid inköp, komma förbundets medlemmar både att utebli från dessa val och att allt fortfarande neka ingå i inköpsnämnden.[16]

Utifrån *Meddelanden från Nationalmuseum* går det att konstatera att under åren 1901 och 1902 var Richard Bergh och Anders Zorn ordinarie ledamöter och Robert Thegerström var suppleant. Därefter bojkottar Konstnärsförbundet verksamheten fram till inköpsnämndens avveckling 1913.[17] Carl Arvid Hessler, Sixten Strömbom, Per Bjurström och Maria Görts tonar samtliga ned stadgereformen från år 1900 och menar att allt i stort blev som det varit trots en mindre minskning av antalet ledamöter och en viss anpassning utställningsväsendet. Kvar var de verkliga konservativa makthavarna med sina ämbetsmannaposter i riksdagen, staten, hovet och bland Konstakademiens professorer.[18] Att reformen inte var revolutionerande understödjs även av den här studien, men här ses reformen som en del av en längre tids successiva förändringar och blir då också del av långsiktiga förändringar i inköpsnämndens årliga urval av oljemålningar.

Genom Kungl. Maj:ts beslut den 16 juni 1906 förenklades reglerna för inköpsnämndens årliga konstinköp. Tidigare godkändes endast offentliga utställningar, som anordnats av staten, Konstakademien eller en förening för svenska konstnärer, och utlysts under januari månad, bjudit in svenska konstnärer genom annons och öppnats före utgången av maj månad. De nya stadgarna föreskrev endast att ett sammanträde för att upprätta inköpsförslag ”skall hållas företrädesvis vid offentliga konstutställningar i Stockholm, men i öfvrigt när hälst ordförande finner lämpligt, eller då minst två av nämndens ledamöter därom anfördt skäl göra skriftlig anmälan”. Uppdrag kunde ges åt tre personer ”inom eller utom nämnden” att på nämndens vägnar upprätta inköpsförslag utifrån dess beslutade beloppsgräns och villkor, vilket underlättade för besök och inköp grundade på utställningar i andra svenska städer och utlandet.[19] Stadgarnas åttonde paragraf öppnade således för möjligheten att föreslå konst från offentliga konstutställningar genomförda i andra städer i och utanför Sveriges gränser. Det gällde exempelvis Konstnärsförbundets utställning i Berlin den 10 oktober 1910. Inköpsnämnden delegerade uppdraget att besöka utställningen till tre av sina ledamöter: intendent Ludwig Looström, teaterchef Tor Hedberg och skriftställare Georg Nordensvan. De tre återkom med förslaget att lösa in Axel Sjöbergs *Hummelskär* (NM 1716) för 2 000 kronor och Carl Wilhelmsons *Konstnärens syster* (NM 1718) för 2 500 kronor samt två bronsarbeten av David Edström.[20]

En mer genomgripande reformering av Nationalmuseums organisation, stadgar och lönenivåer inleddes dock inte förrän Fridtjuv Berg tillträdde som ecklesiastikminister i Karl Staaffs andra ministär. Ministern tillkallade fem sakkunniga för att arbeta fram reviderade stadgar och förändrad organisation.[21] I gruppen

ingick universitetskanslern Fredrik Wachtmeister, Nationalmuseums intendent Ludvig Looström och teaterchef Tor Hedberg. Därutöver ingick professorn vid konsthögskolan Alfred Bergström, som åren 1911–1914 var ordförande i Svenska konstnärsföreningen och som sådan representerade de akademiska intressena samt slutligen Konstnärsförbundets ordförande Karl Nordström. De hade sitt första möte den 12 oktober och kunde redan den 14 december överlämna ett enhälligt förslag till ecklesiastikministern, som hänsköt det till nationalmusei nämnd för yttrande. Nämnden gav förslaget sitt stöd, med reservation av greve Georg von Rosen, och efter Kungl. Maj:ts beslut den 31 december 1912 trädde det i kraft den 1 april 1913.[22]

Stadgarna innebar bland annat att de statliga besluten kring inköp av konst togs av museinämnden som från 1913 bestod av överintendenten och de tre avdelningscheferna, intendenterna, samt om så behövdes även av museets konservator. Inköpsförslagen översändes även i fortsättningen till Kungl. Maj:t för slutgiltigt beslut, vilket under åren 1885–1920 resulterade i ett godkännande av förslagen.[23] Samtidigt bör det kanske sägas att de olika beslutsfattarna med all säkerhet visste vad som uppfattades som korrekta beslut och kände till existerande gränser för sitt konsekrerande beslutsfattande.

Efter det att Nationalmuseum övertagit ansvaret för att lösa in levande svenska konstnärers verk utifrån det årliga statliga anslaget på 6 000 kronor[24] anordnades en årlig utställning där valet av de statliga inköpen gjordes. År 1898 ökades inköpsanslaget till 15 000 kronor och anslaget ”till konstsamlingarnas ökande” till 10 000 kronor. Det sistnämnda anslaget höjdes till 15 000 kronor år 1912 och låg kvar på den nivån år 1920.[25] Som referens till budgeten och betalningarna för de oljemålningar som valdes ut kan nämnas att museitjänstemännens inkomstskatt 1910 baserades på inkomster mellan 6 000–16 000 kronor och ledamöterna i museinämnden uppgick till mellan 8 000–28 000 kronor.[26]

Under åren 1885–1912, då kritiken riktades mot inköpsnämnden, köptes årligen i genomsnitt 4 oljemålningar och aldrig fler än 7 målningar. Diagram 2 visar de inlösta oljemålningarnas priser under tiden 1885–1920. Av de drygt 150 målningar som köptes in under perioden 1885–1920 betalades 5 000 kronor eller däröver för endast 13 målningar, i den gruppen ingick konstnärerna J.A.G. Acke, Richard Bergh, Eugène Jansson, Anders Kallenberg, Bruno Liljefors, Hanna Pauli, Edvard Rosenberg, Carl Wilhelmson och Anders Zorn. För 42 procent av målningarna betalades 1 000 kronor eller lägre, vilket innebär att merparten av de svenska konstnärerna inte kan ha förväntat sig stora intäkter vid dessa transaktioner.

Inköpsnämndens påverkan på den svenska konstmarknaden var således begränsad rent ekonomiskt, men dess konsekrerande urval hade större symbolisk betydelse. Georg Pauli refererar i *Opponenterna* till det ekonomiska resultatet av ett par Göteborgsutställningar:

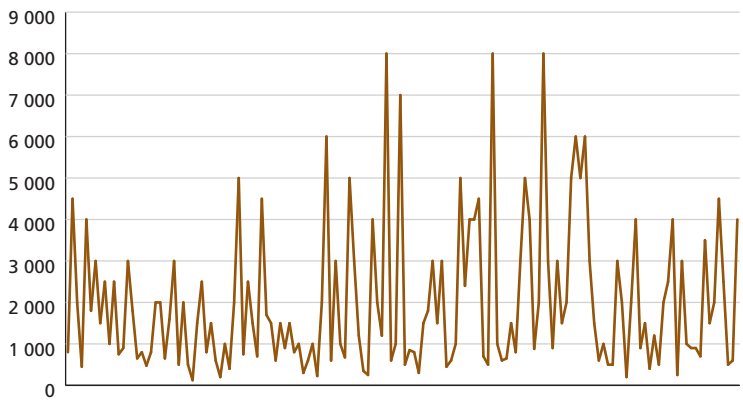
> Utställningen fick ett mycket gynnsamt mottagande av både publik och press, men försäljningen, affärernas slutsumma, blev betydligt mindre än fallet varit vid föregående utställning och konstnärsmöte. År 1881 gjordes ”affärer” för över 100 000 kronor, men år 1886 knappast hälften – omkring 45 000 kronor (för att vid följande möten, 1891 och 1896 ytterligare successivt sjunka).[27]

Används detta som jämförelsepunkter framstår Inköpsnämndens budget som synnerligen begränsad samtidigt som skillnaden i symboliskt värde betonas för konstnären i valet mellan att ha tavlor presenterade i enskilda förmögna hem alternativt som del av Nationalmuseums samling.

Sammantaget framträder således bilden av en utdragen förändringsprocess med början i Kungl. Maj:ts beslut 1886 att inköpsnämnden även skulle besöka och inkludera Konstnärsförbundets offentliga konstutställningar, ett beslut som fem år senare kom att gälla även Svenska Konstnärernas Förening. År 1900 stadfästes dessa förändringar genom stadgereformen och 1906 förenklades de årliga besluten och inköpsprocessen ytterligare. Den 1 april 1913 träder nästa stadgeförändring i kraft varefter inköpsbesluten tas av museets nämnd, inkluderande museets överintendent och de tre avdelningscheferna, intendenterna. Besluten fattades således av bemärkta museitjänstemän som Ludvig Looström, Richard Bergh, Georg Göthe, Erik Folcker, Olof Granberg och Axel Gauffin. Statens inköpsnämnd och dess externa ledamöter avvecklades därmed helt. Mötespro-

Diagram 2

Pris på 148 inlösta oljemålningar, 1885–1920



Anm: Endast tre oljemålningar löstes in för 8 000 kronor: Rickard Berghs *Konstnärsförbundets styrelse* (NM1602), Hanna Paulis *Vänner* (NM 1723) och Anders Zorns *Vid Siljan* (NM 1689).

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1885–1920.

tokollen redovisar därefter endast vad som köpts med budgetens 15 000 kronor och inte hur de enskilda museitjänstemännen ställde sig till inköpen och vad som valts bort.[28]

Som tidigare nämnts innebar åren under första världskriget för en välbeställd och affärsdriven minoritet möjligheter att ytterligare förstärka sin ekonomi. Den kraftiga inflationsuppgången tenderade att försvaga köpkraften hos Nationalmuseums fasta budget för inköp av konst. Samtidigt kostade ingen inköpt oljemålning mer än 6 000 kronor, vilket är helt jämförbart med åren som föregick inflationsuppgången. Sammanfattningsvis betyder detta att vare sig museets budget eller konstverkens priser följde med inflationens uppgång. Det begränsade urvalet gör att priserna inte kan översättas i generella termer, men om konstpriserna inte följde inflationen skulle det ha inneburit att en välbeställd konstköpare upplevde förstärkta ekonomiska möjligheter för sitt konstsamlande.

För Konstnärsförbundet blev Konstakademiens bryska avvisande 1885 att deras reformsträvanden gällande dess verksamhet släpptes helt och startade i stället sin första egna konstnärsskola 1890.[29] Samtliga konstnärsgrupperingar inom det svenska konstfältet ökade i stället sitt fokus på att planera och genomföra offentliga konstutställningar. Vid sidan av Nationalmuseums konsekrerande årliga inköp ökade den privata konstmarknadens betydelse under 1900-talets två första decennier genom gallerier, konstsamlare och privata konstmuseer. Parallellt med museets reformering pågick även ett flöde av utställningar, vilka år 1885 inleddes med konstutställningen i samband med Konstakademiens firande av organisationens hundraårsjubileum och Opponenternas två första utställningar. Därefter följer ett omfattande antal utställningar med Stockholmsutställningen 1897, 1912 års alla utställningar i samband med Sommarolympiaden i Stockholm och Baltiska utställningen i Malmö 1914 som höjdpunkter.

Noter

1 Bergh 1905, s. 3.

2 Bergh 1905, s. 1.

3 Bergh 1905, s. 2.

4 Bergh 1905, s. 2.

5 Bergh 1905, s. 3.

6 Se även Opponenternas adress till den Kungl. Akademien för de fria konsterna från år 1885. Nordensvan 1928, s. 252ff. Bergström 2018, s. 84ff.

7 Hessler 1942, s. 56.

8 Hayden 2006, s. 58.

9 Hayden 2006, s. 65.

10 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 1.

Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 2.

Kongl. Maj:ts nådiga stadga angående inlösen för Statens räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 30 november 1893, N:r 97.

11 Nationalmuseums stadgar från 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum. Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar angående inlösen för statens räkning av lefvande svenska konstnärers arbeten. 23 november 1900. Strömbom 1965, s. 109f. Nordensvan 1928, s. 330ff.

12 Bergh 1905, s. 87.

13 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar angående inlösen för statens räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 23 november 1900. SFS 1900:83, §1, §2, §3.

14 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar angående inlösen för statens räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 23 november 1900. Paragraf 2 & 6. En lista på vilka konstnärer som är möjliga att välja till ledamöter publicerades därefter i museinämndens protokoll i december månad varje år.

15 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar angående inlösen för statens räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 23 november 1900. Paragraf 1.

16 Bergh 1905, s. 82. Se även Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar angående inlösen för statens räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 23 november 1900. Paragraf 6.

17 Det fanns dock ledamöter och suppleanter som varit medlemmar i Konstnärsförbundet tidigare: Axel Fahlcrantz (1886–1890), Carl Larson (1886–1892), Alf Wallander (1886–1890) och Olof Arborelius (1886–1892). Strömbom 1965, s. 499. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1901–1913. Lista över ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna.

18 Hessler 1942, s. 76, Strömbom 1965, s. 109f, Bjurström 1992, s. 176 och Görts 1999, s. 104f.

19 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1906, s. 63f.

20 Inköpsnämndens protokoll 1910-10-06, se även brev daterat 1910-10-18. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1910.

21 Sveriges regeringar inkluderade under åren 1911–1919 ett antal ecklesiastikministrar: Fridtjuv Berg (Staaff I), Hugo Hammarskjöld, Elof Lindström, Fridtjuv Berg (Staaff II), Karl Gustaf Westman, Alexis Hammarström och Värner Rydén.

22 De fem sakkunniga var: Greve Fredrik Cl:son Wachtmeister (Universitetskansler, ordf. i såväl museinämnden och inköpsnämnden sedan 1906, Konstakademiens preses 1902–1918, ledamot av riksdagens första kammare och medlem av statsutskottet sedan 1907), konst-, teater- och litteraturkritikern Tor Hedberg (chef för Kungl. Dramatiska Teatern från 1910), professor Alfred Bergström (ordförande i Svenska Konstnärernas Förening 1911–1914) och konstnär Karl Nordström (Konstnärsförbundets ordförande) och Ludvig Looström (Nationalmuseums intendent/överintendent 1900–1915 och sekreterare vid Konstakademien sedan 1891). *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912, s. 5. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1913, s. 4. Osterman 1958, s. 13f. Strömbom 1965, s. 226.

23 Kungl. Maj:ts nådiga stadgar för Nationalmuseum givna Stockholms Slott den 31 december 1912, paragraf 2 & 12–16. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912, s. 5. Hessler 1942, s. 75ff. Görts 1999, s. 103ff. Osterman 1958, s. 13.

24 Efter 1872 utgick det också 3 000 kronor som i första hand skulle användas för inköp av arbeten skapade av norska och danska konstnärer. Därutöver även 3 500 till ”konstsamlingarnas ökande”. Hessler, 1942, s. 68. Se även: Till t.f. intendenten vid Nationalmuseum angående ny stat för Nationalmusei konstafdelning. Stockholms slott den 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 2, sid 2.

25 Hessler 1942, s. 83. Bjurström 1992, s. 138f. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1890 s. 25 & 1920 s. 66f. Som jämförelse kan nämnas att Sveriges Allmänna Konstförenings inköp till sitt årligen förekommande medlemslotteri varierade under åren 1890–1900 14 005–16 030 kronor, åren 1901–1912 16 135–22 127 kronor och åren 1913–1920 17 089–35 685 kronor. Georg Nordensvan, *Sveriges Allmänna Konstförening 1832–1932, En historik och jubileumsskrift*, Kungl. Boktryckeriet, Norstedt & Söner, Stockholm 1932, s. 185–270.

26 Se tabell 8, 9 och 11.

27 Georg Pauli, *Opponenterna*, Albert Bonniers Boktryckeri, Stockholm 1927, s. 180. Bland de konstintresserade köparna nämner Pauli Pontus och Göthilda Fürstenberg, grosshandlare Eduard Lewisson på Jonsered och grosshandlare Herman Friedländer. Pauli 1927, s. 178ff & 186.

28 Kungl. Maj:ts nådiga stadgar för Nationalmuseum; givna Stockholms slott den 31 december 1912.

29 Strömbom 1965, s. 366f.

6. Inköpsnämndens ledamöter 1885–1900

Konstnärerna inom Konstnärsförbundet kritiserade de rådande förhållanden som, enligt dem, innebar att den statliga inköpsnämnden helt låg i händerna på ämbetsmän, hedersledamöter och Konstakademiens professorer. Här nedan kan kritiken relateras till basala fakta utifrån ett urval baserat på de 27 ledamöter som hade en närvaro i nämnden vid fler än enstaka år under perioden 1885–1900. 22 av dessa var eller kom att bli ledamot eller hedersledamot i Konstakademien och 10 kom att inneha organisationens professorsuppdrag. Därutöver deltog en kabinettskammarherre, hovintendent, diplomat, riksdagsmän, överintendent och fem museitjänstemän. Vid sidan av prins Eugen fanns ett antal konstnärer, skulptörer, gravörer och arkitekter.[1]

Adolf Lindberg, Gustaf Cederström, Olof Arborelius och Carl Larsson var alla ordförande för Konstnärsklubben under perioden 1886–1901. August Malmström, Gustaf Cederström, Julius Kronberg och Axel Lindman var ordförande i Svenska Konstnärernas Förening under perioden 1890–1911. Endast tre av inköpsnämndens ordinarie ledamöter och suppleanter var, under en begränsad tid, medlemmar i Konstnärsförbundet: Olof Arborelius 1886–1892, Carl Larsson 1886–1892 och Axel Lindman 1886–1896.[2]

Sammantaget visar detta i all korthet på en stark koppling mellan Nationalmuseums inköpsnämnd och Konstakademien, därutöver även till Konstnärsklubben och Svenska Konstnärernas Förening. Konstnärsförbundets oppositionella utanförskap är också markerat. Maria Görts skriver:

> Nationalmusei nämnd representerade tillsammans med Konstakademiens tre ledamöter det statliga intresset. Som utomstående valdes tre ledamöter ur det allmänna: tre personer som ådalagt sin ”kärlek till konsten” i någon mening. Bland dessa återfinns professorer med anknytning till konst som Gustaf Retzius och Carl Curman vilka undervisade vid Akademien i plastisk anatomi sam C R Nyblom och Viktor Rydberg vilka båda undervisade i konsthistoria. Övriga ledamöter fördelar sig huvudsakligen i två grupper: ledamöter med höga befattningar inom staten som stadsråd, hovintendent eller hovmarskalk alternativt donatorer som J A Berg, Pontus Fürstenberg och August Röhss.[3]

För att fördjupa den analys som Maria Görts gjort av den statliga inköpsnämnden har en studie liknande den som presenterats i föregående två kapitel gjorts även kring den grupp som valts av museinämnden att ingå i museets inköpsnämnd under åren 1885–1900. Med hjälp av sociala strukturindikatorer ges en bild av grunden för ledamöternas sociala bakgrund och samhällsställning. Vid en genomläsning av de aktuella årens *Meddelanden från Nationalmuseum* förekommer museitjänstemännen Georg Göthe, Ludvig Looström, Erik Folcker och Olof Granberg som ordinarie eller suppleanter i inköpsnämnden och intendent Gustaf Upmark och konservator Per Daniel Holm var ständiga ledamöter. Analysen kring museitjänstemännen har utförts tidigare och upprepas därför inte här.[4]

Social bakgrund

Det sätt som fäderna tituleras används även här som indikator för att fånga den studerade gruppens sociala bakgrund och särdrag. Med hänvisning till tidigare kapitels beskrivning av det svenska samhället och dess klasstruktur under 1800-talet är titulaturerna präglade av det övergångsamhälle där kvarvarande stråk av adel, hovets tjänstemän, männen i tvåkammarriksdagen och dess regeringar och kyrkans prästerskap blandas med godsägare, säteriägare, brukspatroner och grosshandlare. Därutöver en rad exempel på 1800-talets skråhantverkare, en kusk, en lantbrukare, en bryggare och värdshusvärd och tre fäder som ägnade sig åt kanal- och järnvägsbygge. Väl att märka är att Sverige som helhet under de här åren i hög grad präglades av en övergång från jordbruk till industri och från kung, adel och kyrka till industrikapitalism och politisk demokrati. Sammantaget ger innehållet i följande tabell en bild av det svenska klassamhället när landet står i början av den andra industriella revolutionen och fortfarande präglas av postfeodala klasstrukturer, en tid där ingen av ledamöternas fäder i historiematerialistiska termer var vare sig industrikapitalist eller industriarbetare, något som betonar de kvarvarande sociala stråkens betydelse.

Studier och karriärer

Inköpsnämndens fem ledamöter hade studiebakgrunder och karriärer som liknar museitjänstemännens. Hovintendent John Böttiger studerade i Lund och blev fil. dr 1881. Redan året innan blev han e.o. amanuens vid Nationalmuseum och var intendent för Kung Oscar II:s konstsamlingar i början av 1880-talet. Böttiger kom därefter att arbeta för Nordiska museet och hovet fram tills att han erhöll avsked från slottsarkivariebefattningen år 1921.[5]

Carl Curman studerade vid Konstakademien samtidigt som han läste vid Karolinska institutet och förberedde sin medicine licentiatexamen, som uppnåddes 1864. År 1869 utnämndes Curman till professor i plastisk anatomi vid Kungliga Akademien för de fria konsterna. Carl Rupert Nyblom blev filosofie

Tabell 12

Ledamöter och suppleanter i inköpsnämnden 1885–1900 och respektive faders titel

Museinämndens ordinarie ledamöter	Levnadsår	Faderns titel
Kabinettskammarherre Fritz von Dardel*	1817–1901	Adlig, godsägare
Riksdagsman, friherre Johan Nordenfalk d.y.*	1839–1901	Friherre, säteriägare
Intendent Gustaf Upmark*	1880–1900	Revisor i kammarrätten
Konservator Per Daniel Holm*	1880–1903	Kyrkoherde
Invalda av museinämnden		
Prins Eugen	1865–1947	Kung Oscar II
Olof Granberg	1858–1933	Konstnär
Amanuens Georg Göthe*	1846–1933	Bankkommissarie
Hovintendent John Böttiger	1853–1936	Provinsialläkare
Grosshandlare Edward Cederlund	1825–1909	Grosshandlare
Professor Carl Curman	1833–1913	Lantbrukare
Amanuens Ludvig Looström*	1848–1912	Ålderman i Järnämbetet
Professor Carl Rupert Nyblom	1832–1907	Skräddareålderman, rådman
Statsråd Gunnar Wennerberg	1817–1901	Prost
Hovintendent, envoyén Henrik Åkerman	1840–1905	Brukspatron
Invalda av Konstakademien		
Prins Eugen	1865–1947	Kung Oscar II
Professor, konstnär Olof Arborelius	1842–1915	Präst, dialektforskare
Professor, konstnär Oscar Björck	1860–1929	Gulddragare
Professor, direktör, skulptör John Börjeson	1835–1910	Pastor
Professor, friherre Gustaf Cederström	1845–1933	Premiärlöjtnant, friherre, godsägare
Överintendent, arkitekten Albert Gellerstedt	1836–1914	Kanalbyggare
Professor, konstnär Axel Jungstedt	1859–1933	Tullkontrollör
Professor, konstnär Julius Kronberg	1850–1921	Instrumentmakare
Konstnär Axel Kulle	1846–1908	Bryggare, värdshusvärd
Konstnär Carl Larsson	1853–1919	Kusk
Professor, medaljgravör Adolf Lindberg	1839–1916	Snickare
Professor, direktör, skulptör Theodor Lundberg	1852–1926	Vaktmästare
Professor August Malmström	1829–1901	Snickare, bildhuggare, förgyllare
Konstnär, greve Georg von Rosen*	1843–1923	Politiker, järnvägsbyggare

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Prins Eugen valdes in av Konstakademien år 1890, 1893 (ej närv.) och av museinämnden år 1897. Landshövding, statsråd och ecklesiastikminister (1870–1875 och 1888–1891) Gunnar Wennerberg valdes år 1886 av Konstakademien och i övrigt av museinämnden. Museitjänstemannen Olof Granberg arbetade sporadiskt på museet sedan år 1884 och var intendent för tecknings- och grafiksamlingen åren 1912–1916.

Anm: Ordinarie ledamöter i museinämnden under dessa år var dess två ordförande kabinettskammarherre Fritz Dardel 1867–1893 och friherre Johan Nordenfalk 1893–1899 samt intendent Gustaf Upmark (1880–1900), och konservator Per Daniel Holm (1880–1903).

Källa: Görts 1999, s. 24. Svenskt biografiskt lexikon, sok.riksarkivet.se. Konstnärslexikonett Amanda www.lexikonettamanda.se. Gustaf Elgenstierna, *Den introducerade svenska adelns ättartavlor 1926–36*.

doktor i estetik år 1857 vid Uppsala universitet och docent i ämnet 1860. Från 1854 var han engagerad körsångare i Orphei Drängar och var körens hederspresident under åren 1880–1898. Under de här åren studerade han även konst i ett flertal europeiska länder och kom att bli professor i estetik samt litteratur- och konsthistoria i Uppsala under åren 1867–1897. Därutöver deltog han under sin akademiska karriär i ett stort antal uppdrag, bland mycket annat som lärare i konsthistoria för prins Eugen 1884–1885.[6]

Prostsonen Gunnar Wennerberg inledde sina studier vid Uppsala universitet 1837 och studerade klassiska språk, naturvetenskap, filosofi och estetik för att bli filosofie magister 1845 och året därefter docent i estetik. 1861–1862 medverkade han som ledamot i en kommitté för skapandet av Nationalmuseum. Hans levnadsbana innehåller en lång rad politiska och ämbetsmannamässiga uppdrag, som exempelvis landshövding i Kronobergs län och ecklesiastikminister.[7] Henrik Åkerman från Uppsala avlade en kansliexamen år 1859 och utvecklade en statlig karriär med diplomatisk och utrikespolitisk riktning. Han kom att arbeta under olika diplomatiska titulaturer för den svenska regeringen i London, Paris, Madrid och Wien.

Ledamöterna som valdes in av Konstakademien hade grundläggande konstnärliga studier vid Konstakademien och fortsatt konstnärlig verksamhet. Hälften av dem erhöll kunglig utmärkelse och resestipendium, vilket de utnyttjat för vidare studier inom det europeiska konstlivet.

Friherre Gustaf Cederström inledde sin utbildning inom militären och blev officer år 1864, varefter han startade sin konstnärsbana bland annat med en tid i Düsseldorf hos Ferdinand Fagerlin och August Malmström. I Paris fortsatte studierna hos Léon Bonnat och Pierre Auguste Brunet-Houard åren 1869–1870. Cederström stannade i Paris och skapade exempelvis de historiska verken *Karl XII:s likfärd* 1878 (GKM 1100), som han vann andra klassens medalj med vid världsutställningen i Paris. År 1884 signerade han den version (NM 1363) som köptes in samma år av Nationalmuseum med stöd av bland annat Sophia Gieseckes donationsmedel.[8]

Oscar Björck grundlade sitt konstnärskap genom inledande studier med startår 1876 vid Edvard Perséus nyöppnade konstskola och Konstakademiens principskola under åren 1877–1882, där han belönades med en kunglig medalj 1882 och erhöll ett femårigt resestipendium. Hans genremåleri kom till uttryck i verken *Venetiansk saluhall* (Inköp 1888, NM 1405) och *Middagsfodring i en ladugård* (Inköp 1890, NM 1425). Björck blev medlem i Svenska Konstnärernas Förening år 1890, arbetade som extralärare vid Konstakademien från 1889 och därefter som professor där under åren 1898–1925.[9] Björck tvekade dock inför möjligheten att utnämnas till professor inom Konstakademien eftersom han såg risken av att få kritik från Konstnärsförbundets medlemmar. Han skrev till Richard Bergh och bad om råd och bad honom också ta upp saken med prins Eugen. I brevet lyfter

Björck fram möjligheten att som professor göra nytta för ”vår sak”, i vad mån detta var avgörande eller ej går inte att reda ut här, men han blev utnämnd till professor i figurteckning och målning 1899.[10]

Axel Jungstedt studerade även han hos Edvard Perséus samt vid Konstakademiens lägre antikskola och modellskola 1878–1883. Därefter erhöll han ett par stipendier, bland annat innehade han under tre år Jenny Linds stipendium på 3 000 kronor. Jungstedt ägnade sig åt friluftsmåleri under 1880-talet men övergick senare mer till porträttbeställningar, exempelvis porträtterades Oscar II minst 28 gånger.[11]

Som nämnts tidigare antogs professor Julius Kronberg till konstnärliga studier 1864 då han var tretton år gammal och sex år senare belönades han med den kungliga guldmedaljen för sitt arbete *Gustav Vasa mottager svenska bibelöversättningen* (Test. av Carl XV 1872, NM 4783). För det fick han ett statligt resestipendium för utlandsstudier. Från München sände han år 1875 hem den erotiskt laddade målningen *Jaktnymf och fauner* (NM 1316) till Nationalmuseum och skapade starka reaktioner hos publiken. Det hela ledde till att han själv och verket konsekrerades genom att målningen köptes av Nationalmuseum och han själv blev agré vid Konstakademien.[12]

August Malmström hade tidigt fått hjälpa sin far i arbetet som snickare och skulptör och härigenom utvecklat ett skapande arbete som senare tog form genom studierna vid akademien under åren 1849–1856. Han flyttade därefter till Düsseldorf 1856–1857 och målade bland annat det fornnordiskt präglade motivet *Kung Heimer och Aslög* från 1856 (Test. av John C. Warburg 1932, NM 2007). Ett arbete som möjliggjorde vinnandet av den kungliga medaljen, öppnade vägen för Konstakademiens resestipendium och vidare konstnärlig utveckling under 7 år i Paris, Düsseldorf och Rom. Hans karriär inom Konstakademien inleddes med att han utnämndes till agré mars 1861 och kom att väljas till professor i teckning 1867. Tomas Björk visar hur han genom ett antal reformförslag, bland annat av organisationens stadgar år 1886, kom att positionera sig centralt inom det svenska konstfältets pågående konflikt och intog en medlande reformerande attityd. Vid direktörsvalen år 1887 och 1890 valdes Malmström med betryggande majoritet till Konstakademiens direktör. År 1893 avstod han från att kandidera vid direktörsvalet och pensionerade sig efterföljande år, men fortsatte dock att arbeta inom organisationen.[13]

Olof Arborelius föddes 1842 i Orsa i ett prästgårdshem som Eva-Lena Bengtsson beskriver på följande vis: ”Hemma fanns knappast gott om pengar men desto mer kulturellt kapital. Här odlades ett intellektuellt medelklassideal där bildning omhuldades och resande konstnärer och författare var välkomna gäster.”[14] Som exempel på välkomna gäster nämns Fredrika Bremer och Johan Fredrik Höckert. Den sistnämnde noterade Olofs artistiska begåvning och övertalade fadern att sonen efter läroverket i Falun skulle söka sig till Konstakademien. Där blev

han Edvard Berghs elev under åren 1860–1868 och kom att främst inrikta sig på landskapsmåleri. Arborelius vann, som förste landskapsmålaren, den kungliga guldmedaljen 1868 och ett resestipendium för åren 1869–1872 som möjliggjorde studier i Düsseldorf, München, Paris och Rom. Under dessa år utvecklade han sitt landskaps- och genremåleri som tog form i exempelvis *Fäbovall i Dalarna* (Inköp 1877, NM 1328) och *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* (Inköp 1894, NM 1472). Arborelius återkom till Sverige och bosatte sig i Stockholm 1872. Under åren 1880–1912 var han lärare på Tekniska skolan och professor i landskapsmålning vid Konstakademien 1901–1909. Han var även aktiv bland opponenterna och ordförande i Konstnärsförbundets Stockholmssektion 1886–1890 och var därefter medlem i Svenska Konstnärernas Förening.[15] Axel Kulle studerade vid Konstakademien från oktober 1865 fram till våren 1873. Han erhöll akademiens resestipendium och var fem år i Düsseldorf där han studerade för Ferdinand Fagerlin åren 1875–1880 och utvecklade sitt genremåleri, vilket bland annat ledde fram till verket *Kyrkoråd, Motiv från Tyskland* (Inköp 1877, NM 1329), ett arbete som Georg Nordensvan såg som representativt för den yngre Düsseldorfskolan. Under åren 1880–1883 var Kulle i Paris och kom där i kontakt med tidens friluftsmåleri.[16]

Sammantaget är gruppens måleri väl förankrat i tidens populära temata kring den svenska historien, fornsagorna, folkvisan och landskapet. Teman och motivval som i hög grad uppskattades av publiken och de konstköpare som ville pryda sina hem. Samtidigt är generationens konstnärliga ställningstagande grund för motsättning gentemot de som trädde ut efter dem och uttryckte sin kritik gentemot såväl akademiens utbildning som rådande konstnärliga ideal.[17]

Skulptören John Börjesson inledde sin bana som elev vid Konstakademien under åren 1858–1866 för att därefter studera i Rom och Paris. Han erhöll akademiens resestipendium som utbetalades från februari 1872 fram till februari 1877, vilket möjliggjorde fortsatta studier i Paris och Rom, den senare en stad som han sammantaget levde nio år i. Börjesson återkom till Stockholm 1879 och inträdde i Konstakademien som vice professor och tillförordnades därefter posten som professor i figurteckning och modellering 28 maj 1886.[18]

Adolf Lindberg skrevs in vid Konstakademiens principskola år 1852, studerade vid Slöjdföreningens skola under åren 1854–1856 och Konstakademien 1859–1868. Under åren vid Slöjdföreningens skola hade han Carl Ahlborn som lärare, vilket resulterade i att han fick möjlighet att studera för dennes hustru Lea Ahlborn som var den första kvinnan med tjänst som kunglig myntgravör vid Kungliga Myntverket. Lindberg fick den Meyerska medaljen och ett resestipendium från Kommerskollegium vilket gav honom möjlighet att fördjupa sina kunskaper i gravyr hos den danska medaljgravören Harald Conradsen i Köpenhamn år 1863 och därefter i Paris hos Paulin Tasset och Eugène André Oudiné. Han återkom till Stockholm där han skapade ett antal medaljer, bland annat en som utdelades för att hylla Fritz von Dardel i samband med dennes avgång efter 25 år som ord-

förande för Nationalmusei nämnd 1892. Lindberg blev år 1897 myntgravör vid Kungliga Myntverket och i samband med unionsupplösningen 1905 fick han i uppdrag att utforma nya svenska mynt.[19]

Vid återvändandet till den svenska huvudstaden blev samtliga ovannämnda invalda som ledamöter av Konstakademien och tolv av dem utnämndes till professor och två av dem, friherre Johan Nordenfalk och Isak Gustaf Clason, även till preses. Clason var även professor i arkitektur vid Kungliga Tekniska högskolan i Stockholm 1890–1904 och förste intendent i Överintendentsämbetet under åren 1903–1917.[20]

Följande tre utnämndes dessutom till Konstakademiens direktör: August Malmström under åren 1887–1893, Gustaf Cederström 1899–1911 och Theodor Lundberg 1911–1920. Under åren 1886–1891 var Carl Larsson, som aldrig kom att bli akademiledamot, chef för Göteborgs museums konstskola, en skola som sedermera kom att benämnas Konsthögskolan Valand. Axel Kulle bedrev egen målarskola under åren 1885–1891 samtidigt som han arbetade som extralärare vid Konstakademien.

Ovanstående kortfattade genomgång torde visa att utbildningsbakgrunden för dessa män skiljer sig på ett grundläggande vis från de två grupper som presenterats i kapitlets tidigare avsnitt. Deras studiers konstnärliga fokus övergick i pedagogisk verksamhet och ansvar för, i första hand, den Konstakademiens utbildningsverksamhet och gruppen som helhet visar på stabilitet och framgång. Samtliga som representerade den Kungliga Akademien för de fria konsterna i inköpsnämnden under åren 1885–1900 bar konstnärliga titlar och dessutom titlar som professor, direktör eller överintendent inom Överintendentsämbetet, vilka som helhet visar på gruppens betydelse inom det svenska konstfältet och position inom den dominerande klassens kulturella fraktion.

Bostadsadresser

Studien kring ledamöternas boendeadresser för åren 1890, 1900 och 1916 uppvisar en koncentration till Östermalm och andra centrala Stockholmsadresser samt omkringliggande villastäder som exempelvis Lidingö och Storängen i Nacka.[21]

John Böttiger erhöll en rad uppdrag för handhavande och ordnande av det svenska hovets konstsamlingar och innehade en rad befattningar vid hovet fram till att han tog avsked år 1921. Han var även extra ordinarie amanuens vid Nationalmuseum under åren 1880–1885. Under sina år i Stockholm levde han och hustrun Hildegard Emilia Broddelius på Karlavägen 15 A respektive 43.[22] Edward Cederlund köpte 1853 Stocksundstorps gård i Bergshamra, i Solna kommun och uppförde flera nya hus och rustade upp de befintliga. 1881 köpte han Storholmen, Lidingö kommun, med kringliggande öar i Stora Värtan, där han byggde sin sommarbostad. Inne i Stockholm hade han en våning i Sagerska husen, Hamngatan 14 och 16, invid Kungsträdgårdens norra sida.[23]

Efter giftermålet fick professor Carl Curman och Calla Lundström bostaden på Floragatan 3 i Östermalms villastad av Callas far Carl Frans Lundström och kunde flytta in i bostaden år 1882.[24] Carl Rupert Nyblom var professor i Uppsala under åren 1867–1897 och flyttade därefter till Stockholm och levde där med sin maka författaren Helena Nyblom, född Helene Roed, fram till dess han avled den 30 maj 1907.[25] Stadsrådet Gunnar Wennerberg bodde 1890 vid S:ta Clara kyrka på Klara Vattugränd 3 och kom att avlida efter en kort tids sjukdom 1901 på Läckö Kungsgård.

Ledamöterna som valdes in av Konstakademien levde även de huvudsakligen i Stockholms innerstad. Det gällde Olof Arborelius som under de här åren och fram till sin död år 1915 bodde på Riddaregatan 20. Oscar Björck levde 1890 på Hamngatan 18B och därefter Valhallavägen 37, vilket var hans adress fram till 1916. Professor John Börjesson bodde på Sergelgatan 1 under slutet av 1800-talet varefter han flyttade ut till Storängsvägen 18 i Nacka och bodde där fram till sin död 1910. Axel Jungstedts adress var 1890 Biblioteksgatan 11 och därefter Valhallavägen 27 år 1916.

Vid hemkomsten från Paris år 1864 flyttade August Malmström till Näckströmsgatan 3, en ateljévåning som även var hans arbetsplats till livets slut 1901.[26] Georg von Rosen levde år 1890 vid Fredsgatan 32 och år 1900 på Regeringsgatan 42 precis bakom NK, som öppnade sin nybyggda affär vid Kungsträdgården år 1915, och von Rosen hade 1916 flyttat till Stureplan 4. Albert Gellerstedt bodde först på Fredsgatan 32 och därefter år 1900 på Villagatan 20 i Östermalms villastad, där han ritade och byggde ett parhus 1876–1878. Parhuset kom emellertid att rivas redan 1902 för att ge plats åt godsägaren Axel Erlandsons bostad. Då flyttade Gellerstedt till Sturegatan 52 där han levde fram till sin död 1914.[27]

Genre- och porträttmålaren Axel Kulle levde 1890 på adressen Gamla Kungsholmsbrogatan 54 och flyttade därefter till Trädgårdsgatan 10 i Gamla Stan. Professor och friherre Gustaf Cederström levde år 1900 på Narvavägen 7 och flyttade därefter till Norrtullsgatan 5 vid Observatorielunden och professorn och akademidirektören Theodor Lundberg levde år 1890 och 1900 på adressen Drottninggatan 108 och år 1916 hade han flyttat till Sergelgatan 1 B. Professorn och gravören Johan Adolf Lindberg bodde år 1890 på Jakobsbergsgatan 29–31 och därefter hade han adressen Hantverkaregatan 5–7 invid Kungsholms kyrka och Stockholms stadshus år 1900 och 1916.

Julius Kronberg bodde år 1890 på Linnégatan 32 och 1900 på Norrtullsgatan 5, varefter han 1906 flyttade till sin villa på Lilla skuggans väg, Norra Djurgården. Konstakademiens professor och direktör Julius Kronberg levde 1890 på adressen Linnégatan 32, Norrtullsgatan 5 år 1900 och fick efter giftermålet med Ellen Scholander överta hennes fars villa Lilla Skuggan i norra Djurgården. Ett boendeval som avviker från övriga ledamöters gjordes av Carl och Karin Larsson när de från och med 1901 bosatte sig utanför Stockholm i Lilla Hyttnäs, Sundborn.

Tabell 13

Bostadsadress år 1890, 1900 och 1916

Invalda av museinämnden	1890	1900	1916
Prins Eugen	Arvfurstens palats, Gustaf Adolfs torg		Prins Eugens väg 6
John Böttiger	Karlav. 15A	Karlav. 15A	Karlav. 43
Edward Cederlund	Blasieholmshamnen 12	Hamng. 16	
Carl Curman	Florag. 3	Florag. 3	Florag. 3
Carl Rupert Nyblom		Johannesg. 20	
Gunnar Wennerberg	Klara Vattugränd 3	Läckö Kungsgård, Odensviholms säteri	
Henrik Åkerman	London – Paris		
Invalda av Konstakademien	**1890**	**1900**	**1916**
Prins Eugen	Arvfurstens palats, Gustaf Adolfs torg		Prins Eugens väg 6
Olof Arborelius	Riddareg. 20	Riddareg. 20	Riddareg. 20
Oscar Björck	Valhallav. 37	Valhallav. 37	Valhallav. 37
John Börjeson	Sergelg. 1	Sergelg. 1	Storängsv. 18
Gustaf Cederström		Narvav. 7	Nortullsg. 5
Albert Gellerstedt*	Fredsg. 32	Villag. 20	
Axel Jungstedt	Biblioteksg. 11	Valhallav. 27	Valhallav. 27
Julius Kronberg*	Linnég. 32	Nortullsg. 5	Lilla Skuggan, Djurgården
Carl Larsson		Lilla Hyttnäs, Sundborn	
Adolf Lindberg	Jakobsbergsg. 29–31	Hantverksg. 5–7	Hantverksg. 5–7
Theodor Lundberg*	Drottningg. 108	Drottningg. 108	Sergelg. 1B
August Malmström	Näckströmsg. 3	Näckströmsg. 3	
Georg von Rosen*	Fredsgatan 32	Regeringsgatan 42	Stureplan 4

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Källa: Stockholms adresskalender 1890, 1900 och 1916

Vid en jämförelse med museitjänstemännens boende så framgår att boendet inom högstatusgruppens ledamöter varit generellt ståndsmässigare såväl i Stockholm som utanför. Boendet på Östermalmsadresser är slående och stabilt inom gruppen av ledamöter som valts av museinämnden, medan tjänstemannagruppens boende skönjer en rörelse från enklare adresser till bättre i takt med att karriärerna utvecklades; Från Söders höjder till Östermalm, Nacka och Djursholm.

Inkomsttaxering

Av nedanstående tabell framgår bevillning och inkomsttaxering för inköpsnämndens ledamöter åren 1910 och 1916. Tabellen tydliggör vilka ledamöter som hade högre inkomstskatt än bevillningstaxering, med andra ord hade inkomster från aktier eller fastigheter utöver sina löneinkomster. Det har i tidigare kapitel betonats att krigsåren kom att innebära kraftig prisökning varför jämförelsen mellan 1910 och 1916 även gjorts med hjälp av fastprisberäkning med år 1910 som basår. Om bevillningstaxeringen överstiger inkomsttaxeringen innebär det att personen har avdragsgill skuldränta.

Presentationen av inkomsterna för de ledamöter som var aktiva inom inköpsnämnden under åren 1885–1900 visar på ett tydligt generationsskifte genom att tretton ledamöter avlider under perioden 1900–1915, exempelvis avlider samtliga ordinarie ledamöter från museinämnden kring sekelskiftet. Detta påverkar den inkomstbeskrivning som görs här. En analys av ledamöternas inkomster under 1800-talets slut förutsätter en arkivstudie som dock anses ligga utanför detta arbete.

Oscar Björck, John Böttiger, Gustaf Cederström, Carl Curman, Julius Kronberg, Axel Lindman och Georg von Rosen hade alla en bättre inkomstutveckling än övriga ledamöter. Utifrån skattestatistiken är John Böttigers inkomstökning tydligast. Som framgått av tidigare kapitel ändras 1881 års kontanta löneförmåner för Nationalmuseums tjänstemän först år 1912, något som tillfredsställde Ludvig Looström. Det visar också att Looström absolut inte räknat med krigsårens skarpa inflationsökning, som faktiskt ledde till en lönesänkning i reala termer för tjänstemännen. Konstnärer som Arborelius, Jungstedt, Lindberg och Lundberg mötte även de tiderna med försämrad köpkraft.

De ledamöter som utgör studiens grund har deltagit vid ett flertal tillfällen i inköpsnämndens årliga verksamhet. Utifrån Bourdieus bild av klassamhället blir det möjligt att koppla dessa män till den dominerande klassens fyra fraktioner och till statsmakten. En majoritet av de ledamöter som valdes in av Kungliga Akademien för de fria konsterna hade ägnat en god bit av sitt liv åt konstnärlig verksamhet, studier och undervisning, var tydligt lierade med Konstakademien och bar dess professors- och direktörstitlar. De skulle kunna hänföras till en intellektuell och kulturell elit med deltagande i formandet av samhällets ideologi och kultur.[28]

I detta kapitel har urvalet bland ledamöterna baserats på deras närvaro vid fler än enstaka tillfällen. Om analysen inkluderat samtliga ledamöter som valdes in av museinämnden och benämndes konstälskare i stadgarna stärks bilden av den här kategoriens sociala bas i 1800-talets ståndssamhälles elit. Dessa män bar titlar som: direktör, envoyé, friherre, förste hovmarskalk, godsägare, greve, grosshandlare, hovintendent, häradshövding, kansliråd, konstnär, landshövding, museitjänsteman, professor, prins Eugen, redaktör, stadsråd, överste, överstekammarjunkare och överstelöjtnant.

Tabell 14

Ordinarie ledamöter och suppleanter i Inköpsnämnden åren 1885–1900. Taxering 1910 och 1916. Löpande priser och fasta (basår=1910).

	Bevillning	Inkomst-skatt	Bevillning	Inkomst- och förmögenhets-skatt	Inkomst- och förmögenhetsskatt Fasta priser
Invalda av museinämnden	**1910**	**1910**	**1916**	**1916**	**1916**
Olof Granberg	5 127	5 500	7 830	6 400	3 832
Georg Göthe*	6 842	8 200	8 430	8 600	6 218
John Böttiger	5 349	23 600	9 030	43 700	31 599
Carl Curman	23 469	41 000	15 130	21 300*	15 402
Ludvig Looström*	11 215	11 200	9 730	9 000	6 508
Axel Lindman	-	11 100	2 450	16 600	12 003
Invalda av akademien	**1910**	**1910**	**1916**	**1916**	**1916**
Olof Arborelius	7 819	9 000	4 870	7 500*	5 423
Oscar Björck	23 000	23 000	26 480	24 600	17 788
John Börjeson	4 650	4 000	-	-	-
Gustaf Cederström	11 195	12 900	13 790	17 000	12 293
Albert Gellerstedt*	9 550	9 700	-	-	-
Axel Jungstedt	10 984	10 900	7 850	6 800	4 917
Julius Kronberg*	12 455	14 200	22 780	22 900	16 559
Adolf Lindberg	8 734	8 700	9 170	9 200	6 652
Theodor Lundberg*	9 612	9 100	8 790	6 600	4 772
Georg von Rosen*	13 150	13 100	14 250	15 000	10 846

* Har presenterats i tidigare tabeller.

* Inkluderande Olof Arborelius och Carl Curmans sterbhus

Anm: Följande ledamöter avled under perioden: Museinämndens ordinarie ledamöter Fritz von Dardel (1901), Johan Nordenfalk (1901), Gustaf Upmark (1900) och Per Daniel Holm (1903). Övriga: August Malmström (1901), Gunnar Wennerberg (1901), Henrik Åkerman (1905), Carl Rupert Nyblom (1907), Axel Kulle (1908), Edward Cederlund (1909), John Börjeson (1910), Albert Gellerstedt (1914) och Olof Arborelius (1915).

Anm: Inkomsterna för museinämndens suppleanter Albert Gellerstedt, Julius Kronberg och Georg von Rosen har redovisats i tidigare kapitel.

Anm: ”Till staten utgår tvänne på inkomst grundade skatter: *bevillning* och *inkomstskatt*. *Bevillning* påföres för inkomst af ränta å inteckningar, obligationer eller å räkning i bank insatta medel, för inkomst af tjänst, rörelse eller yrke samt för annan inkomst af arbete (äfvenledes spekulationsvinst t.ex. lotterivinst).

Inkomstskatt utgår för samma inkomster, som påföres bevillning samt *dessutom* för utdelning å aktier och inkomst af fastighet, men äger den skattskyldige rätt att vid taxering till inkomstskatt erhålla afdrag för skuldränta och i vissa fall förlust å rörelse. […]

Om en person således har större belopp i *andra* än i *första* kolumnen betyder detta, antingen att han är taxerad för rörelse i annan församling eller har inkomst af fastighet eller utdelning å aktier. Är däremot första kolumnen högre än den andra, visar detta i de flesta fall, att han har att utgifva skuldränta (till högre belopp än hans möjligen förefintliga inkomst af fastighet eller aktier).”

Källa: Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 och 1916.

Det innebär att föreliggande studie stödjer Konstnärsförbundets kritik gentemot Konstakademien, som betonade att dess ledamöter huvudsakligen bestod av institutionens egna professorer. Samtidigt visar studien att Museinämndens konstälskare framstår som del av det svenska samhällets dominerande klass. Vid stadgereformen 1900 försvinner denna kategori ledamöter genom att urvalet därefter utgår ifrån konstnärer som redan är representerade i museets samlingar. Tillsammans med föregående kapitels resultat är det möjligt att slå fast att inköpsnämndens val av icke-akademiska konstnärers oljemålningar förändrades tydligt genom Kungl. Majt:s beslut att även offentliga utställningar som anordnades av Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening skulle beaktas. Det visar att männen från ståndssamhällets elit och Konstakademiens professorer påverkades av eller såg sig tvungna att följa detta beslut.

Noter

1 Johan Nordenfalk var museinämndens ordförande under åren 1893–1899, och därför självskriven i inköpsnämnden och valdes även år 1900 att delta som ordinarie i inköpsnämnden. Greve Georg von Rosen var suppleant och ordinarie ledamot under åren 1893–1913 i museinämnden, men som suppleant valdes han till ordinarie i inköpsnämnden år 1891. Arkitekt och överintendent Albert Gellerstedt, professor Julius Kronberg (1899–1905), professor och direktör vid Konstakademien John Börjeson (1886–1907) och professor och direktör vid Konstakademien Theodor Lundberg (1907–1913) var alla suppleanter i museinämnden och kunde därför väljas in även till inköpsnämnden som såväl ordinarie som suppleant. Se bilaga 1 om inköpsnämndens ledamöter och suppleanter.

2 Se bilaga 1, 2 och 3. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1890–1900. Strömbom 1965, s. 499.

3 Görts 1999, s. 105.

4 Strömbom 1965, s. 69f, 101ff, 116ff & 191f. *Meddelanden från Nationalmuseum* år 1885, 1890, 1891 & 1897. Looström 1913, s. 242.

5 John Böttiger, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16307, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gunnar Mascoll Silfverstolpe.), hämtad 2020-03-11.

6 Carl Curman, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/15741, Svenskt biografiskt lexikon (art av C. D. Josephson), hämtad 2021-04-27. Carl Rupert Nyblom, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8443, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gösta Lundström), hämtad 2020-03-11. Görts 1999, s. 39–70.

7 Nordisk familjebok, Nordisk familjeboks tryckeri, Stockholm 1921. Uggleupplagan 31, s. 1156ff.

8 Nordensvan 1892, s. 611ff. Nordensvan 1928, s. 221ff. Svenskt konstnärslexikon I. Uppgifterna om de olika konstverken som nämns i nedanstående text baseras i hög grad på *Nationalmuseum. Stockholm. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri*. Stockholm 1995 och Konstnärslexikonett Amanda. Om Düsseldorfmåleriet och bland annat Ferdinand Fagerlin se Eva-Lena Bengtsson, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*. Acta Universitatis Upsaliensis, Diss., Uppsala 2000, s. 56–66 & 266ff.

9 Looström 1913, s. 242. Nordensvan 1892, s. 551f & 674f. Nordensvan 1928, s. 138ff. Björk 2013, s. 37. Svenskt konstnärslexikon I.

10 Rapp 1978, s. 144f.

11 Looström 1913, s. 244f. Axel A H Jungstedt, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12255, Svenskt biografiskt lexikon (art av Boo von Malmborg), hämtad 2023-07-02.

12 Nordensvan 1928, s. 132ff & 173–182. Se här även fotografi av Konstakademiens modellskolas elever 1869–1870, s. 133. Björk 2013, s. 79f.

13 Nordensvan 1892, s. 500ff. Nordensvan 1928, s. 45, 79ff. Björk 1997, s. 21ff & 50ff. Björk skriver att Malmström var aktiv i Konstnärsklubben, Nya konstnärsgillet, Gripsholmsföreningen, Letterska föreningen, Svenska fornminnesföreningen, Sällskapet Heimdall och Idun. s. 59.

14 Bengtsson 2000, s. 175.

15 Nordensvan 1892, s. 524 & 682. Nordensvan 1928, s. 301ff. Görts 1999, s. 133. Bengtsson 2000, s. 174ff.

16 Nordensvan 1928, s. 155.

17 Strömbom 1945, s. 25ff.

18 Nordensvan 1928, s. 158 &194ff. John Börjeson, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16289, Svenskt biografiskt lexikon (art av G. Thomæus), hämtad 2023-07-02.

19 Looström 1915, s. 216 & 247. Adolf Lindberg, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/10414, Svenskt biografiskt lexikon (art av Ulla Ehrensvärd), hämtad 2023-07-02.

20 Gustaf Clason, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14867, Svenskt biografiskt lexikon (art av Ragnar Josephson.), hämtad 2020-12-07.

21 Det är dock inte möjligt att se själva boendets yta eller standard i de adresskalendrar som studerats. Däremot kan det sägas om Storängen i Nacka att Stockholms adresskalender redovisar en lång rad grosshandlare, direktörer, professorer, arkitekter, artister och andra med titlar som indikerar goda samhällsställningar.

22 John Böttiger, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16307, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gunnar Mascoll Silfverstolpe.), hämtad 2021-04-27. Bjurström 1992 s. 389.

23 https://sv.wikipedia.org/wiki/Stocksundstorps_g%C3%A5rd. https://sv.wikipedia.org/wiki/Storholmen,_Liding%C3%B6_kommun. https://sv.wikipedia.org/wiki/Sagerska_husen.

24 Bedoire 2017 s. 62ff, 96 & 130ff.

25 Carl Rupert Nyblom, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8443, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gösta Lundström), hämtad 2021-04-28.
Helene (Helena) A Nyblom, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8447, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gunnel Vallquist), hämtad 2021-04-28.

26 *Stockholms adresskalender* år 1899. Nordensvan 1928, s. 82. Björk 1997, s. 46.

27 Bedoire 2017, s. 54f, 66f, 111, 167f & 356.

28 Arno Mayer's *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War* innehåller en rad inblickar i övergången från ett feodalt Europa till ett kapitalistiskt. Exempelvis beskriver han hur de högre utbildningarna för samhällselitens unga män, med feodala stamtavlor eller uppvuxna inom kapitalstarka familjer, präglades av klassiska och humanistiska studier för att lägga grunden till generell ledarskapsförmåga och ett kultiverat sätt. Dessa studier utgjorde grunden för en karriär inom staten, politiken eller kyrkan. Yrkesförberedande eller tekniska utbildningar hade inte samma hierarkiska värde. Han skriver: ”By providing the offspring of the bourgeoisie with the general education that was the precondition for higher positions in the civil service and liberal professions, these schools certified and enhanced the status of newcomers in the old society rather than their moneymaking capacity in the new economy.” Mayer 2010, s. 256.

7. Inköpsnämndens ledamöter 1901–1912

Nationalmuseums organisatoriska struktur hade kritiserats av 1880-talets Opponenter och Konstnärsförbundet, vilka ansåg att konstsamlingen borde utökas med såväl samtida svenska som tyska och franska konstnärers verk. Kritiken mot inskränktheten hos Nationalmuseums nämnd och inköpsnämnd exemplifierades bland annat genom beslutet att inte acceptera prins Eugens gåva till museet av Ernst Josephsons målning *Strömkarlen*, något som gjorde att prinsen placerade målningen på Waldemarsudde. Richard Bergh beskrev den påverkan som inköpsnämndens refusering av *Strömkarlen* gjorde på motsättningarna inom det svenska konstfältet på följande vis:

> Hvarför jag så utförligt och länge uppehållit mig vid denna refuseringshistoria är därför, att intet, som under de senaste 20 åren inträffat i vår konstvärld, i så hög grad som *just* denna historia bidragit till att vidga den klyfta, som alltsedan den minnesrika våren 1885, det egentliga opponentåret, existerat mellan opponenter och akademister. Synnerligen bidrog härtill: att Josephson, som vi alla satte så högt som konstnär, och hvars konstverksamhet på grund af obotlig sjukdom redan var för alltid afbruten, blifvit i så påfallande grad negligerad av höga vederbörande.[1] (Originalets kursivering)

Johan Fredrik Höckerts *Lappkapellet. Skiss* och *Slottsbranden i Stockholm den 7 maj 1697* nämns av Bergh som ytterligare exempel på hur den nya tidens konst upprörande valdes bort av inköpsnämnden.[2] Han tydliggjorde också sammanfattande sin åsikt om effekten av inköpsnämndens upphandlingar av svensk konst:

> När man jämför listan på hvad som af staten *kunnat* förvärvas af modern svensk konst under de sista 25 åren (enligt samtliga tillgängliga utställningskataloger) med listan på den konst som verkligen *har* förvärvats under denna tid, skall man, så vida man öfver hufvud taget har någon känsla för det moderna genombrottet i Sverige, och om man dessutom besitter något litet, aldrig så litet, af den tröga svenskens ”hetsighet” icke kunna

> undgå att känna sig djupt upprörd, ja, ursinnig öfver den frånvaron af plan, liksom öfver den brist på sympati för det nya, som tränger sig fram i konsten och framför allt öfver den räddhåga för allt starkt och personligt utprägladt, som utmärka statsinköpen under ifrågavarande period.[3] (Originalets kursiveringar)

Richard Bergh beskrev de män som valdes in i Nationalmuseums nämnd som individer som spelat ut sin huvudsakliga roll i karriären, men var en ”något så när finbildad svensk man” med utpräglade byråkratiska tendenser och som punktligt betalt in sin ledamotsavgift i konstföreningen. Hans åsikt om dem och deras styre av Nationalmuseums verksamhet tydliggjorde han på följande kritiskt nedlåtande vis:

> Betydligt farligare för konsten än den dilettantism, som huserar i Konstföreningen, är emellertid den dilettantism, som regerar i Nationalmuseum, ödesdiger framför allt genom dess siamesiskt intima förbrödring med byråkratismen och akademismen inom detta verk. Jag syftar på de dilettanter i ”snille och smak” – d.v.s. i konstnärligt snille och konstnärlig smak, hvilka hafva säte och stämma inom nationalmusei styrelse, dess ”nämnd”.[4]

De år 1900 reviderade stadgarnas första paragraf innehöll följande ordning för inlösen av levande svenska konstnärer:

> För att kunna ifrågakomma till inköp för statens räkning af det under Nationalmusei stat uppförda reservationsanslag till inlösen af lefvande svenska konstnärers arbeten bör sådant arbete vara med skriftligen angifvet pris utställdt å en i Stockholm af staten, Akademien för de fria konsterna eller af en utaf svenska konstnärer bestående, för främjandet af svensk konst verksam förening anordnad offentlig konstutställning, hvilken blifvit senast i januari månad utlyst att öppnas före utgången af nästpåföljande Maj och till hvilken svenska konstnärer genom annons i allmänna tidningar inbjudits.[5]

Konstnärsförbundet och Rickard Bergh kritiserade stadgarna eftersom de menade att dessa missgynnade de svenska konstnärer vars verk stod i motsättning till Konstakademiens syn på god konst. Av kritiken drogs också slutsatsen att de oppositionella som grupp och enskilda inte skulle låta sig väljas till ledamöter eller suppleanter i inköpsnämnden – ett ställningstagande som var verksamt fram till inköpsnämndens avskaffande 1 april 1913.[6]

Av de 35 ordinarie ledamöter och suppleanter som förekom i inköpsnämnden under åren 1901–1912 var 23 även ledamöter i Konstakademien. Fem ordinarie ledamöter hade varit Opponent och/eller medlem i Konstnärsförbundet: Olof

Arborelius (1886–1892), Richard Bergh (1858–1919), Carl Larsson (1886–1892), Anders Zorn (1886–1903) och Axel Kulle undertecknade Opponenternas inlaga 1885.[7] Av de 35 männen förekom 17 endast under ett år alltmedan Gottfrid Kallstenius var ordinarie ledamot under fem år, Gustaf Cederström under tre år och Oscar Björck, Axel Kulle, Adolf Lindberg, Carl Milles och Emil Österman under två år. Tretton var professorer vid akademien: Olof Arborelius, Alfred Bergström, Oscar Björck, Gustaf Cederström (direktör 1899–1911), Carl Curman, Axel Jungstedt, Gottfrid Kallstenius, Adolf Lindberg, Erik Lindberg, Theodor Lundberg (direktör 1911–1920), Wilhelm Smith, Emerik Stenberg och Emil Österman.

Professorerna fick tillsammans med museinämndens ordinarie ledamöter härmed en betydelsefull roll vid inköpsnämndens konsekrerande val av vilka levande svenska konstnärers oljemålningar som skulle köpas in till museisamlingen.[8] Ordinarie ledamöter i museinämnden och därmed med ordinarie plats i inköpsnämnden, var dess två ordförande Wilhelm Walldén under åren 1899–1906 och Fredrik Wachtmeister 1906–1913 (Akademiens preses 1902–1918). Museinämndens övriga ordinarie ledamöter var Georg von Rosen (1893–1913), Carl David af Wirsén (1898–1912) samt Nationalmuseums intendent/överintendent Ludvig Looström och konservator Carl Wilhelm Jaensson.[9] Dessa mäns gemensamma position inom det svenska konstfältets nationella konstmuseum utgjorde grund för Richard Berghs kritik.

I det följande kommer de som förekom som ordinarie ledamöter inom inköpsnämnden under perioden 1901–1912 att presenteras med hjälp av de sociala strukturindikatorer som använts tidigare. En viss överlappning av tidigare presentationer kommer att existera då flera av de utvalda männen inkluderades i museiverksamheten redan under perioden 1885–1900.

Social bakgrund

Inte heller dessa ledamöters fäder bär spår av 1890-talets andra industriella revolution. Däremot finns olika former av kopplingar till jordbruk och ägande, konstnärer, yrken inom hantverk, småföretagare, kyrkans tjänare samt statliga tjänstemän och militärer av olika rang. Friherre Gustaf Cederströms far var premiärlöjtnant, godsägare och riksdagsman för ridderskapet och adeln under ståndsriksdagarna och Reinhold Norstedts far var brukspatron på Lunda herrgård i Vingåker. Johan Tirén växte upp med en far som var en kyrkans man. Klas Fåhræus far var direktör i sockerbolaget D. Carnegie & Co och ledamot av Göteborgs stadsfullmäktige. Gottfrid Kallstenius far var telegrafdirektör Gustaf Samuel Kallstenius, revisionskommissarien August Stenberg var Emerik Stenbergs far och Carl Laurins far var Gustaf ”Gösta” Laurin som var verksam som chef och bokförläggare inom familjeföretaget PA Norstedt & Söner.[10]

Bland fäderna finns även jordbruksägare, riksdagsmän, företagare, kyrkans män, konstnären, författar och teaterdirektör. Det gör att Bourdieu troligen,

Tabell 15

Ordinarie ledamöter i inköpsnämnden 1901–1912, levnadsår och faderns titel

Museinämndens ordinarie ledamöter	Levnadsår	Faderns titel
Godsägare, riksdagsman Wilhelm Walldén	1836–1906	Tidningsägare, godsägare
Universitetskansler, greve Fredrik Wachtmeister	1855–1919	Överstelöjtnant
Intendent Ludvig Looström*	1848–1912	Ålderman i Järnämbetet
Konservator Wilhelm Jaensson	1853–1931	Smed
Invalda av museinämnden		
Bildhuggare Charles Friberg	1845–1933	Bildhuggare
Skriftställare Klas Fåhræus	1863–1944	Direktör, stadsfullmäktige
Amanuens Georg Göthe*	1846–1933	Bankkommissarie
Skriftställare Carl G. Laurin*	1868–1908	Bokförläggare PA Norstedt & Söner
Konstnär Reinhold Norstedt	1843–1911	Brukspatron
Konstnär Alf Wallander	1862–1914	Arkitekt
Amanuens Karl Wåhlin	1861–1937	Rektor
Invalda av Konstakademien		
Professor, konstnär, Oscar Björck*	1860–1929	Gulddragare
Professor, konstnär Axel Jungstedt*	1859–1933	Tullkontrollör
Professor, konstnär Gottfrid Kallstenius	1861–1943	Telegrafdirektör
Professor, medaljgravör Adolf Lindberg*	1839–1916	Snickare
Professor, direktör, skulptör Theodor Lundberg*	1852–1926	Vaktmästare
Invalda av båda institutionerna		
Prins Eugen	1865–1947	Kung Oscar II
Professsor, konstnär Alfred Bergström	1869–1930	Gravör
Professor, friherre Gustaf Cederström*	1845–1933	Premiärlöjtnant, godsägare
Konstnär Axel Kulle*	1846–1908	Bryggare, värdshusvärd
Professor, medaljgravör Erik Lindberg	1873–1966	Professor, medaljgravör
Bildhuggare Carl Milles	1875–1955	Löjtnant
Professor, konstnär Emerik Stenberg	1873–1927	Revisionskommissarie
Konstnär Johan Tirén	1853–1911	Kyrkoherde
Professor, konstnär Emil Österman	1870–1927	Färgeriverkmästare

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Ordinarie ledamöter i museinämnden under dessa år var dess två ordförande Wilhelm Walldén 1899–1906 och Fredrik Wachtmeister 1906–1913 samt intendent/överintendent Ludvig Looström (1900–1913) och konservator Wilhelm Jaensson (1901–1913).

Källa: Görts 1999, s. 24. Svenskt konstnärslexikon I–V. Gustaf Elgenstierna, *Den introducerade svenska adelns ättartavlor 1926–36*.

efter en djupare studie än denna, skulle föra flera av fäderna till någon av den dominerande klassens fraktioner. Med Göran Therborns samhällshierarkiska analys är det möjligt att hänföra en mindre grupp av de nämnda till en härskande samhällsklass präglad av 1800-talets sociala mix av jordägande, företagande och politiskt inflytande.

Övriga fäder bär titlar med en prägel av 1800-talets skråsamhälle, som guldragare, gravörer, snickare, bryggare och värdshusvärd, färgeriverkmästare och tullkontrollör. Det är inte inom ramarna för detta arbete att fastställa gruppens ekonomiska situation, men yrkesbenämningarna ger en bild av män som klättrat upp genom skråsystemet och blivit mästare eller närmat sig denna hedervärda samhällsposition när systemet upphörde genom 1846 års Fabriks- och hantverksordning och dess vidareutveckling inom 1864 års näringsförordning.

Studier och karriärer

De här männens utbildningar har mycket gemensamt genom att de studerade till målare, gravörer, skulptörer och arkitekter och, med undantag för Carl Milles och Reinhold Norstedt, studerade de under kortare eller längre tid vid Kungliga Konstakademien för de fria konsterna för att skapa grundläggande konstnärliga färdigheter. Efter utbildningar i Stockholm sökte de sig till Europas ledande konstmetropoler för att vidareutveckla sina färdigheter och skapa nya referenser för motiv och utförande, varigenom den erhållna svenska utbildningen också kom att jämföras och kritiseras. Utbildningsgången gällde i stort även för de som under 1880-talet anslöt sig till Opponenterna och gick med i Konstnärsförbundet, något som måste ses som ett tydligt besked om Konstakademiens betydelse för dåtidens konstnärliga utbildning i Sverige. Skriftställarna Carl Laurin, Klas Fåhræus och Tor Hedberg, saknade konstnärlig utbildning och hade i stället humanistiskt präglade akademiska studier som grund för sina karriärer.[11]

Efter sin officersutbildning vid Värmlands fältjägare reste 1867 friherre Gustaf Cederström till Düsseldorf för att inleda sin konstnärsutbildning hos Ferdinand Fagerlin. Två år senare skrevs han in vid Konstakademien men reste kort därefter till Paris och sökte upp konstnärer som Léon Bonnat och Pierre Auguste Brunet-Houard. Efter framgången med *Karl XII:s likfärd* på världsutställningen i Paris 1878 öppnades vägen inom Konstakademien, där han samma år blev ledamot. År 1887 utnämndes han till professor i figurteckning och var dess direktör under åren 1899–1911. Därutöver var Cederström ordförande för Konstnärsklubben 1889–1890 och ordförande för Svenska Konstnärernas Förening 1901–1902.[12] Oscar Björck var elev vid Edvard Perséus konstskola och Konstakademiens principskola under åren 1877–1882, erhöll ett femårigt resestipendium som möjliggjorde resor runt om i Europa, exempelvis till Skagen, Paris, München, Venedig och Rom.[13] Björck blev ledamot i Konstakademien 1889, lärare och senare professor vid Konsthögskolan 1898–1925 och från 1918 även Konstakademiens

vice preses. Även Axel Jungstedt studerade hos Edvard Perséus samt vid Konstakademiens lägre antikskola och modellskolan, under 1878–1883, och därefter ledde hans utvecklingsvägar ut till Europas konstmetropoler. När han återkom till Stockholm öppnade han en egen konstskola år 1888 som han upprätthöll fram till 1896. Under tiden var han också lärare vid Konstakademien där han år 1907 blev vice professor och sedermera professor i teckning fram till år 1925.[14]

Axel Kulle studerade vid Konstakademien under åren 1865–1872 och erhöll ett resestipendium som ledde honom till Ferdinand Fagerlin i Düsseldorf där han studerade under åren 1875–1880 och utvecklade sitt genremåleri. År 1880 tilldelades han ytterligare ett resestipendium som han använde för studier i Paris under åren 1880–1883. Precis som Jungstedt öppnade Axel Kulle en egen målarskola under åren 1885–1891 och arbetade samtidigt som extralärare vid Konstakademien och blev dess ledamot år 1887.[15]

Emil Österman studerade vid Konstakademien under åren 1890–1893 och vann ett antal resestipendier som möjliggjorde studieresor till Italien, Nederländerna, Belgien Frankrike och Tyskland. Österman blev ledamot av Konstakademien 1900, vilket var det år han skapade *Fröken Carola Cederström i vit sidenklänning* (NM 5217). Han var extralärare vid Konsthögskolan under åren 1901–1908 och utsågs 1914 till vice professor i målning. Österman var även medlem i Svenska Konstnärernas Förening och deltog i en rad utställningar som exempelvis den Baltiska utställningen 1914. Gottfrid Kallstenius studerade medicin, klassiska språk, litteraturhistoria och estetik vid Uppsala universitet år 1880 men kom att byta studiespår och inleda sina konstnärliga studier vid Perséus målarskola. Därefter började han 1884 vid Konstakademiens läroverk där han 1891 vann ett resestipendium och inledde en treårig tid i Frankrike och Italien. Han innehade medlemskap i Svenska Konstnärernas Förening från och med 1890 och var dess sekreterare 1899–1910. Från och med 1898 var han lärare vid Konstakademien och vice professor i dekorativ konst 1912. Under de här åren utvecklade han sitt landskapsmåleri och skapade bland annat *Förvildad trädgård* (NM 1492) och *Månskensnatt. Motiv från Klinte, Gotland* (NM 1551).[16]

Reinhold Norstedts utbildning och karriär avviker från de tidigares i det att den inledningsvis utgick ifrån hans sångröst och att han reste till Paris för att utbilda sig till sångare. Vid återkomsten till Sverige bosatte han sig i Stockholm för att arbeta som sånglärare. År 1875 besökte han återigen Paris, men det var först vid tredje resan till den franska huvudstaden, under åren 1878–1881, som han påbörjade sina konstnärliga studier hos Henri Joseph Harpignies och lade grunden för sitt landskapsmåleri, exempelvis *Höstlandskap. Motiv från Djurgården* (NM 1442) och *I hagen* (NM 1526). Norstedt blev ledamot av Konstakademien år 1894, men till skillnad från de andra arbetade han inte som lärare eller professor inom akademien. Däremot vidareutvecklade han sina konstnärliga färdigheter som porträttmålare, etsare och grafiker.[17]

Emerik Stenberg studerade vid Konstakademien under åren 1891–1896 samtidigt som han deltog i Konstnärsförbundets utbildning. Han valdes in som ledamot vid Konstakademien 1906, var vikarierande professor i figurmålning år 1908 och ordinarie professor fram till 1912, varefter han lämnade sin tjänst då han var missnöjd med den akademiska undervisningen. Exempel på Stenbergs figurmåleri är *I skymningstimman* (NM 1534) och *Syende kulla* (NM 3921).

Theodor Lundberg började sina konstnärsstudier hos den framgångsrika myntgravören Lea Ahlborn och övergick därefter till Konstakademien under åren 1872–1878. Han vann den kungliga medaljen 1881 för statyn *Loke täljande mistelten* och året därefter ett resestipendium för statyn *Vid badet*, något som möjliggjorde en flerårig utlandsvistelse. År 1889 blev han ledamot vid Konstakademien, därefter extralärare, under åren 1908–1920 professor och slutligen dess direktör under åren 1911–1920.[18]

Adolf Lindberg skrevs in vid Konstakademiens principskola år 1852, studerade vid Slöjdföreningens skola under åren 1854–1856 och Konstakademien 1859–1868. Lindberg fick ett resestipendium från Kommerskollegium vilket gav honom möjlighet att fördjupa sina kunskaper i gravyr hos den danska medaljgravören Harald Conradsen i Köpenhamn år 1863 och därefter i Paris hos Paulin Tasset och Eugène André Oudiné. När han återvände till Stockholm hösten 1864 startade han sin egen gravyrateljé och gravyrskola. År 1885 blev Lindberg ledamot av Konstakademien, vice professor där 1892 och blev år 1897 myntgravör vid Kungliga Myntverket.[19] Åren 1856–1860 studerade Carl Curman vid Konstakademien samtidigt som han bedrev sina studier i medicine vid Karolinska institutet i Stockholm och erhöll sin medicine licentiatexamen år 1864. Curmans yrkeskarriär innehåller en lång rad tunga uppdrag inom hälsa och sjukvård samtidigt som han exempelvis var professor i plastisk anatomi vid Konstakademien 1869–1902 och dess hedersledamot år 1884. Curman var även ledamot av Nordiska museets nämnd 1890–1905 och dess ordförande 1902–1905.[20]

Bostadsadresser

Om studien kring gruppens boende inleds med en grupp professorer vid Konstakademien som varit engagerade i inköpsnämnden under fler än ett år så bodde professorn och konstnären Oscar Björck år 1890 på Hamngatan 18 och hade såväl 1900 som 1916 Valhallavägen 37 på Östermalm som hemadress.[21] Professor och friherre Gustaf Olof Cederström levde år 1900 på Narvavägen 7 och flyttade därefter till Norrtullsgatan 5 vid Observatorielunden och professor Axel Jungstedt bodde 1890 nära Stureplan på Biblioteksgatan 11 och 26 år senare på Valhallavägen 27. Professor Emil Österman hade år 1900 sin bostad på Karlavägen 15A och 16 år senare på Engelbrektsplan 2, precis nedanför Kungliga biblioteket och med sommarbostad i Elgenstorp Tullinge.

Professorn och gravören Johan Adolf Lindberg bodde år 1890 på Jakobsbergsgatan 29–31 och därefter hade han adressen Hantverkaregatan 5–7 invid Kungs-

holms kyrka och Stockholms stadshus år 1900 och 1916. Hans son professorn och gravören Johan Erik Lindberg[22] hade sin bostad år 1903 på adress Linnégatan 78 och år 1916 på Hornsgatan 51 uppe på Söders höjder. Slutligen bodde skulptören professor Theodor Lundberg såväl år 1890 som 1900 på Drottninggatan 108 och därefter 1916 på Sergelgatan 1B, invid dagens Sergels Torg. Sammantaget förefaller professorernas goda bostadsadresser indikera en minst lika god samhällsställning.

Amanuens fil.dr. Georg Göthe och amanuens fil.dr. John Kruse hade, som beskrivits tidigare i denna text, sitt bohag i Djursholm alltmedan Karl Wåhlin, som 1890 anställdes som extra ordinarie amanuens och var museets sekreterare och sedermera bibliotekarie, vid tiden för anställningen levde på Floragatan 2 n.b. för att senare flytta till Östermalmsadressen Östra Sturegatan 52, där han bodde 1916.[23] Genre- och porträttmålaren Axel Kulle levde 1890 på adressen Gamla Kungsholmsbrogatan 54 och flyttade därefter till Trädgårdsgatan 10 i Gamla Stan. Efter det att konstnären och sångaren Reinhold Norstedt återkom till Stockholm 1881 blev adressen för bostad och ateljé Tunnelgatan 25, fram tills han avled 1911. Skriftställaren Carl Laurin levde 1890 på Villagatan, men flyttade till Laurinska huset på Bellmansgatan 4–6 och Söders höjder med utsikt över Riddarfjärden.

Skulptören, professor vid Kungliga konsthögskolan, Carl Milles levde från 1906 på Millesgården i Lidingö. Konstnären Gottfrid Kallstenius bodde år 1900 på David Bagares gata 9, nära Kungliga biblioteket, och byggde senare sin Villa Kallstenius på Krokvägen 1B i Storängen, Nacka kommun. Konstnären Alf Wallander levde år 1900 på adressen Linnégatan 32 och flyttade senare till Villa Gärdsgården, Sturevägen 37 i Stocksund, Danderyds kommun. Även konstnärerna Milles, Kallstenius och Wallanders ekonomiska välbefinnande verkar ha rört sig i positiv riktning under de här åren med flytt från innerstadsadresser till egenbyggda villor i Lidingö, Storängen och Danderyd. Även Klas Fåhræus flyttade från innerstaden till sin Villa Fåhræus i Lidingö. Bildhuggaren Charles Friberg, som 1916 bodde på Skebo bruk, Unge församling i Uppsala stift var en av de som bodde utanför Stockholm. De andra två var Emerik Stenberg som bosatt sig i Leksand och Johan Tirén i Oviken Jämtland.

Inkomsttaxering

Om fokus flyttas från boendeadresser till inkomsttaxering för åren 1910 och 1916 återkommer professorerna Oscar Björck, Gustaf Cederström, Emerik Stenberg, Emil Österman och Carl Milles med inkomster över gruppens medelinkomst. För Carl Laurin, Emerik Stenberg, Klas Fåhræus och Thegerström, är det möjligt att se att den totalt taxerade inkomst- och förmögenhetsskatten 1916 visar på tämligen betydande inkomster från aktier och/eller fastigheter.

Bland de ledamöter som valdes in i inköpsnämnden vid fler än ett år var drygt 60 procent taxerade för en total inkomst år 1916 på över 10 000 kronor och endast en av dem hade inkomst under 5 000 kronor, med andra ord en social

Tabell 16

Bostadsadress år 1890, 1900 och 1916

Ledamot	1890	1900	1916
Alfred Bergström		Mäster Samuelsg. 59	Berga Tullinge
Oscar Björck*	Valhallav. 37	Valhallav. 37	Valhallav. 37
Gustaf Cederström*	Narvav. 7	Narvav. 7	Nortullsg. 5
Charles Friberg		Skebo bruk, Unge församling, Uppsala	
Klas Fåhræus	Stureg. 29	Villa Fåhræus, Lidingö	
Georg Göthe*	Bellmansgatan 21	Djursholm	Djursholm
Axel Jungstedt*	Biblioteksg. 11	Valhallav. 27	Valhallav. 27
Gottfrid Kallstenius	David Bagaresg. 9	Villa Kallstenius, Krokv. 1B, Storängen	
Axel Kulle*	Gamla Kungsholmsbrog. 54	Trädgårdsgatan 10, Gamla Stan	
Carl Larsson		Lilla Hyttnäs, Sundborn	
Carl G. Laurin*	Ö. Villagatan 11	Bellmansg. 6	Bellmansg. 6
Adolf Lindberg*	Jakobsbergsg. 29–31	Hantverksg. 5–7	Hantverksg. 5–7
Erik Lindberg		Linnég. 78	Hornsg. 51
Theodor Lundberg*	Drottningg. 108	Drottningg. 108	Sergelg. 1B
Carl Milles		År 1906 Millesgården, Lidingö	
Reinhold Norstedt*	Tunnelg. 25	Tunnelg. 25	Tunnelg. 25
Emerik Stenberg	Leksand	Leksand	
Johan Tirén	Orrviken i Jämtland		
Alf Wallander	Storg. 32	Linnég. 32	Villa Gärdsgården Stocksund
Karl Wåhlin	Floragatan 2 n.b.	Östra Sturegatan 32	Östra Sturegatan 32
Emil Österman		Karlav. 15A	Engelbrektsplan 2

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Påfallande många artister saknar adress under år 1890. Detta har här inte undersökts närmare, men kan möjligen förklaras av vistelse på annan ort än Stockholm, exempelvis i Paris.

Anm: Richard Bergh var ordinarie ledamot 1901 och deltog därefter inte.

Källa: Stockholms adresskalender 1890, 1900 och 1916.

grupp med stabil inkomst och gott boende. Samtidigt är det tydligt att ledamöterna, som helhet, påverkades negativt av gulaschårens inflation och att alla ovan nämnda inkomstökningar gröptes ur och att utvecklingen för tolv av männen förefaller ha omvandlats till försämrad köpkraft. Räknat utifrån fasta priser hade nio av dem en årsinkomst 1916 på under 5 000 kronor.

Utifrån Bourdieus sociala analys skulle gruppen som helhet bedömts som varande en del av den dominerande klassens kulturella fraktion. Inom ramen för valet av dem till Nationalmuseums inköpsnämnd under åren 1901–1913 framstår flera av dem som centrala i dess konsekrerande process. Det gäller exempelvis de elva ordinarie ledamöter som dessutom var professorer vid Kungliga Akademien för de fria konsterna: Alfred Bergström, Oscar Björck, Gustaf Cederström (direktör 1899–1911), Carl Curman, Axel Jungstedt, Gottfrid Kallstenius, Adolf Lindberg, Erik Lindberg, Theodor Lundberg (direktör 1911–1920), Emerik Stenberg och Emil Österman. Därutöver bör museinämndens och inköpsnämndens två ordförande nämnas: Wilhelm Walldén under åren 1899–1906 och 1906–1913 och Fredrik Wachtmeister (Akademiens preses 1902–1918). Museinämndens övriga ordinarie ledamöter under perioden var Georg von Rosen, Carl David af Wirsén, Ludvig Looström och Carl Wilhelm Jaensson. Det var gentemot valet av dessa män och deras konsekrerande val inom Nationalmuseums inköpsnämnd som Opponenterna och Richard Bergh riktade sin kritik och krävde förändring av stadgar och organisation.

Tillsammans med de två föregående kapitlen är det möjligt att visa att 1900 års reform innebar vissa förändringar i det antal ledamöter som valdes till inköpsnämnden och det sätt dessa valdes på. Konstakademiens lednings och museinämndens inflytande kvarstod dock över vilka som valdes till ledamöter. Häri finns något av kärnan för Konstnärsförbundets fortsatta kritik och beslut att inte låta sina medlemmar väljas till inköpsnämnden. Samtidigt innebar reformen att museinämndens ledamöter i inköpsnämnden därefter var konstnärer som redan var representerade i Nationalmuseums samlingar och ersatte de så kallade konstälskarna. Därmed ändrades den här gruppens sociala samhällsställning radikalt, men majoriteten av konstnärerna hade dock haft en uppväxt under goda förhållanden i 1800-talets stånds- och skråsamhälle. Konstakademiens val förändrades också tydligt i och med att den tidigare markerade dominansen av akademiprofessorer avtog och ersattes i första hand av konstnärer vilka var ledamöter i akademien. Efter 1900 års stadgereform minskade konsten som var skapad av akademieledamöter betydligt. Det är här inte möjligt att belägga ledamöternas inställning till den svenska konst de tog ställning till i samband med de årliga valen av oljemålningar, men förändringen av valda ledamöter och vald konst är samtidig. I förhållande till bland annat Richard Berghs kritik av de konsekrerande valen är det dock möjligt att slå fast att de konstnärer som var medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening inte framstår som

Tabell 17

Ledamöter i inköpsnämnden åren 1901–1912. Taxering 1910 och 1916. Löpande priser och fasta (basår=1910).

Ordinarie ledamöter	Bevillning	Inkomstskatt	Bevillning	Inkomst- och förmögenhets-skatt	Inkomst- och för-mögenhetsskatt Fasta priser
	1910	1910	1916	1916	1916
Museinämndens ordinarie ledamöter					
Wilhelm Walldén					
Fredrik Wachtmeister					
Ludvig Looström*	11 215	11 200	9 730	9 000	6 508
Wilhelm Jaensson	8 190	8 100	14 250	15 600	11 280
Invalda av museinämnden					
Charles Friberg	-	-	3 200	3 200	2 314
Klas Fåhræus	7 000	28 500	1 000	31 900	23 067
Georg Göthe*	6 842	8 200	8 430	8 600	6 218
Carl G. Laurin*	12 150	28 300	11 850	41 100	29 719
Alf Wallander	8 087	9 600	-	-	-
Karl Wåhlin	5 849	5 600	5 670	5 100	3 688
Invalda av Konstakademien					
Oscar Björck*	23 000	23 000	26 480	24 600	17 788
Axel Jungstedt*	10 984	10 900	7 850	6 800	4 917
Gottfrid Kallstenius	10 992	8 800	19 853	18 700	13 522
Adolf Lindberg*	8 734	8 700	9 170	9 200	6 652
Theodor Lundberg*	9 612	9 100	8 790	6 600	4 772
Invalda av båda institutionerna					
Alfred Bergström	3 103	5 900	9 360	12 600	9 111
Gustaf Cederström*	11 195	12 900	13 790	17 000	12 293
Erik Lindberg	-	-	11 000	11 700	8 460
Carl Milles	15 930	18 200	19 530	20 400	14 751
Emerik Stenberg	-	-	14 820	43 700	31 599
Johan Tirén	6 290	6 500	-	-	-
Emil Österman	12 360	12 800	19 230	18 900	13 666

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Avlidna under undersökningsperioden: Johan Tirén (1911), Alf Wallander (1914) och Wilhelm Walldén (1836–1906). Fredrik Wachtmeister skattades utanför Stockholm.

Källa: Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 och 1916.

missgynnande utan dominerade inköpsnämndens urval under åren 1901–1912. Även för perioden 1885–1900 var dessa konstnärsgrupper väl representerade, om inte i majoritet. Förändringen vid 1912 års stadgereform och övergången till tjänstemannastyre sker samtidigt som endast akademiprofessor Oscar Björcks och Kgl. målare Gustaf Rydbergs målningar väljs in under åren 1913–1920, år som domineras av konstverk skapade av reformvänner och den tredje skolans elever. Således ges här en bild av en utdragen förändringsprocess.

Noter

1 Bergh 1905, s. 73f.

2 Bergh 1905, s. 63ff. *Lappkapellet. Skiss* (Test. av dir. och fru Percy Tottie 1922, NM 3599) och *Slottsbranden i Stockholm den 7 maj 1697* (Gåva av enskilda personer med bidrag från konstnärens släktingar 1883, NM 1355).

3 Bergh 1905, s. 58f.

4 Bergh 1905, s. 55.

5 Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar angående inlösen för statens räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 23 november 1900. Paragraf 1.

6 Bergh 1905, s. 82.

7 Konstnärsförbundet beslutade att de förändringar som började gälla från 1901 inte var tillräckliga varför Bergh endast deltog i inköpsnämnden 1901, Zorn var ordinarie 1902, Larsson, som lämnat organisationen, deltog som ordinarie 1901 och 1906, Kulle var suppleant 1902 och ordinarie 1904 och slutligen professor Arborelius var ordinarie 1903. I stort innebär detta att konstnärsförbundets önskan om att bojkotta inköpsnämnden verkställdes av dess närstående. Alternativt efterfrågades de inte av Konstakademien eller Museinämnden. Av ovanstående skäl presenteras dessa inte bland inköpsnämndens ordinarie ledamöter. Teaterchef Tor Hedberg var ordinarie ledamot endast 1910 och professor Wilhelm Smith och konstnären Pelle Svedlund 1912, varför även de lämnas utanför den fortsatta texten. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1901–1913.

8 Nordensvan 1928, s. 254f. Strömbom 1965, s. 499. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1901–1913.

9 Museinämndens ordförande och ordinarie ledamöter har presenterats i tidigare kapitel.

10 https://www.svenskakyrkan.se/vasterasstift/vasteras-stifts-biskopar-genom-tiderna Svenskt konstnärslexikon I–V.

11 Görts 1999, s. 22–26. Svenskt konstnärslexikon I–V.

12 Widman 1999, s. 119f. Svenskt konstnärslexikon I.

13 Looström 1913, s. 242. Nordensvan 1928, s. 138ff.

14 Looström 1913, s. 244f. Svenskt konstnärslexikon III.

15 Svenskt konstnärslexikon I, III, IV. Nordensvan 1928, s. 301ff. Widman 1999, s. 119.

16 Svenskt konstnärslexikon III.

17 Nordensvan 1928, s. 303ff. Svenskt konstnärslexikon III.

18 Svenskt konstnärslexikon III.

19 Looström 1915, s. 216 & 247. Svenskt konstnärslexikon III.

20 Svenskt konstnärslexikon I.

21 Stockholms adresskalender år 1890, 1900 & 1916.

22 Looström 1913, s. 247f.

23 Bjurström 1992, s. 168 & 228.

8. Museitjänstemännen 1913–1920

Då Fridtjuv Berg tillträdde som ecklesiastikminister år 1911 i Karl Staaffs andra ministär inleddes en genomgripande reformering av Nationalmuseums organisation och stadgar.[1] En sakkunnigkommitté arbetade fram det förslag som låg till grund för Kungl. Maj:ts beslut den 31 december 1912 och trädde i kraft den 1 april 1913.[2] Överintendent Ludvig Looström hade lämnat in sin avskedsansökan i december 1912 eftersom han planerade att pensionera sig vid 65 års ålder den 2 februari 1913. Statskontoret kom emellertid fram till att Looström enligt gällande anställningsavtal hade två år kvar innan han skulle uppnå pensionsåldern. Richard Berghs tillsättning på posten kom därför att uppskjutas.[3]

Då Kungl. Maj:t tillsatte två sakkunnigekommittéer rörande museets utveckling den 28 februari 1913 inkluderades Bergh i dessa. I den första kommittén, med uppdrag att utarbeta en detaljerad plan för museisamlingarnas inre ordnande, ingick även Ludvig Looström och intendent Georg Göthe och i om- och tillbyggnadskommittén arbetade Looström och Överintendentsämbetets[4] överintendent Carl Möller. Redan den 3 april 1913 överlämnade de två kommittéerna sina förslag till statsrådet, vilka i hög grad byggde på Berghs tidigare genomarbetade planer.[5]

Richard Bergh som länge drivit sina idéer kring en radikal förändring av museets organisation och ledning kunde efter att ha utnämnts till överintendent 5 februari 1915 ta ansvar för planernas genomförande fullt ut.[6] Museets statligt anställda chefstjänstemän skulle, enligt honom, alltid ha i minnet att sträva efter att åstadkomma en samling som i möjligaste mån gav en typisk och fullständig bild av den samtida konstutvecklingen för att skapa ett ”mönstermuseum” i såväl konstforskares som konstkännarnas ögon och ge möjlighet till att vinna den breda publikens uppskattning.[7]

För att vinna en bredare publik krävdes att rådande ljusförhållandena förbättrades och presentationen av konstverken i de olika salarna och kabinetten gavs ny struktur. Förändringen var tänkt att genomföras i tre delar och den nyutnämnda överintendenten skriver stolt i museets årsberättelse från 1915 hur arbetet påbörjats och att det trots kriget fortgått utan större störningar.[8] I samband med en visning av Nationalmuseum för en grupp museimän höll Bergh ett tal och betonade betydelsen av att lägga tonvikten på den nationella konsten och samtidigt ge en klar och logisk överblick av konstutvecklingens främsta skeden:

> Jag har tänkt mig att detta skulle kunna ske genom ett klart utgående från den svenska delen i samlingen såsom det centrala. Hvad är det man framför allt fordrar – och har rätt att fordra – få se i ett svenskt konstmuseum? Den svenska konsten och dess utveckling. Där skall den framför allt finnas om vi ha någon sjelfkänsla – och – någon konst att visa upp. Det är min tro att vi det har. Den svenska avdelningen af samlingarna skall derför göras så fullständig som möjligt från renässansen fram till våra dagar inte bara i fråga om taflor och skulptur, utan äfven och så långt *det låter* sig göra i fråga om äfven andra grenar af konst, […]
>
> Till denna svenska samling såsom det centrala skola nu de utländska afdelningarna naturligt anknyta sig, såsom representerande de källor, från hvilka den svenska konsten en gång utgått eller ur hvilka den under tidens lopp företrädesvis med största fördel öst.[9]

Under de här åren, då museet genomgår omfattande förändringar, påverkades omvärlden i mycket hög grad av krigsårens höga inflationstakt och brist på en rad nödvändighetsvaror, vilket drabbade låginkomsttagare och anställda utan lönejusteringar hårt. Samtidigt rådde en kraftfull vinstökning inom industrin, särskilt exportindustrin. Lennart Schön skriver:

> Vinstökningarna inom industrin utlöste en investeringsboom, vilken höll i sig ända till 1920. Framför allt stimulerades investeringar i elektrifiering – både i anläggningar för produktion av elkraft och i utrustning av motorer och maskiner inom tillverkningen. Genom kriget blev elektriciteten långt mera ekonomiskt gångbar än tidigare. Kriget ledde nämligen till särskilt kraftiga prisökningar på importerade bränslen som stenkol och lysoljor.[10]

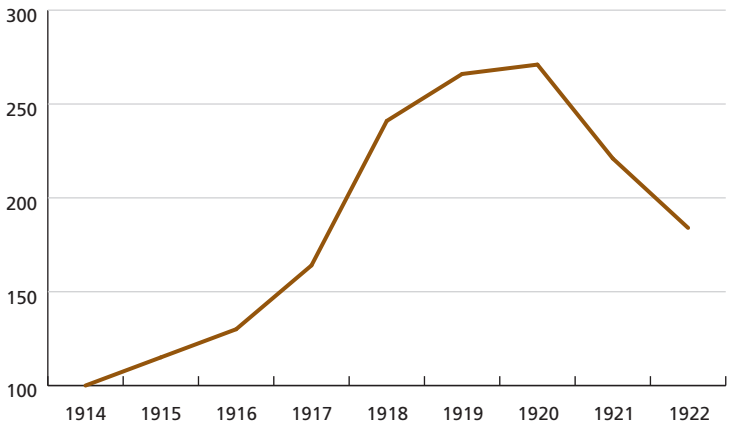
Utsikterna till stora vinster och tillflödet av kapital bidrog 1918 till en hausse på Stockholmsbörsen som i fasta priser inte skulle överträffas förrän på 1980-talet. Aktieutvecklingen och industrins vinstökningar utlöste såväl en investeringsboom som goda tider på konstmarknaden. Karl Asplund beskriver hur krigsårens gulaschekonomi skapade mycket god lönsamhet, en nära nog fyrdubbling av aktiekapitalet och betydande aktieutdelningar för AB Bukowski. Den optimism som präglade deras verksamhet ledde till att bolagsstämman i början av 1914 förband sig att därefter skänka 5 procent av föregående års nettovinst, dock minst 5 000 kronor, till Nationalmuseum. Under de här framgångsrika åren innebar det, enligt Asplund, en summa på över 200 000 kronor. Goda år som i stort sammanfaller med den tid då Richard Bergh var museets överintendent.[11]

Under 1910-talets inflationsår växte inte enbart intresset för att stödja Nationalmuseums verksamhet utan det tilltagande konstintresset gjorde även att tre gal-

lerier tillkom som kontinuerligt genomförde utställningar och sålde modern konst. Bengt Lärkner skriver i sin avhandling *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*: ”Det var dock en exklusiv grupp om tre gallerier i Stockholm som konsekvent och kontinuerligt propagerade för modernismen, också i dess mest radikala former. Tack vare Nya Konstgalleriet, Gummesons Konsthandel och Svensk–Franska Konstgalleriet hölls den svenska, åtminstone den stockholmska, publiken och kritiken à jour med de internationella avantgardeströmningarna under perioden 1915–25.”[12] Till dessa gallerier ska fogas Stockholms två äldsta konsthandlare; C. E. Fritzes konsthandel, med rötter i Aktiebolaget C. E. Fritzes Hovbokhandel som bildades år 1837, och Henryk Bukowskis företag för konst- och antikvitetshandel, vilket grundades år 1870 och utvecklades till att inkludera auktionshuset Bukowskis AB. Ytterligare ett tidigt exempel är Hallins konsthandel på Drottninggatan 22 i Stockholm som bland annat genomförde tre utställningar med verk av bland annat De unga under åren 1909, 1910 och 1911. Även Konstnärsförbundet öppnade 1915 AB Konstverk på Strandvägen 27 och bedrev härifrån en permanent försäljning av medlemmarnas arbeten.[13]

Diagram 3

Prisnivåförändringar i Sverige 1914–1922. Basår 1914=100



Anm: Prisnivån utifrån konsumentprisindex, KPI.

Källa: Prisnivå i Sverige 1830–2019, Statistiska centralbyrån. www.scb.se/hitta-statistik/statistik-efter-amne/priser-och-konsumtion/konsumtionsprisindex/konsumtionsprisindex-kpi/

Under krigsåren tillkom även ett antal kortlivade tidskrifter som ägnade sig åt den moderna konsten, exempelvis Albin Roosvals tidskrift *Konst och konstnärer* som gavs ut under åren 1910–1914, därefter gav Roosval ut *Saisonen* och *Tidskrift för Konstvetenskap* under åren 1916–1925, Ida von Schultzenheim var redaktör

för *Konst* under åren 1911–1918 och Arturo Ciacellis *Ny konst* kom endast ut med ett nummer under år 1915. Georg Paulis tidskrift *flamman*, vars förebilder var Herwarth Waldens *Der Sturm* och Amadée Ozenfants *l'élan*, kom oregelbundet ut under åren 1917–1921 och innehöll en rad artiklar kring svensk och europeisk konst och konstnärer. Till dessa bör tidskriften *Ord och Bild* fogas som startades redan 1892 av Karl Wåhlin och är i dag en av Sveriges äldsta kulturtidskrifter.[14]

Karl Asplund skriver att förhållandena ändrades drastiskt efter 1920 som var det sista av gulaschåren varefter luften helt gick ur antikvitetsmarknaden då ”krigsspekulanternas förmögenheter sjönk ihop som suffléer och konstpriserna med dem”.[15] Här ges endast tre tydliggörande exempel på utvecklingen. När bankiren och finansmannen Ernest Thiel köpte Bruno Liljefors *Morgonstämning vid havet* (1896) inleddes ett expanderande konstsamlande som ledde till uppförandet av Thielska Galleriet under åren 1904–1907. År 1905 lämnade Thiel sin bank och avvecklade verksamheten i de Laval och malmbolagen, de förändrade ekonomiska förutsättningarna gjorde att även konstinköpen avtog efter 1910. Vid inledningen av 1920-talet förlorades förmögenheten och konstsamlingen eroderade, vilket slutligen ledde till att en statlig stiftelse tog över Thielska galleriet och dess konstsamling 1924.[16] Ett annat exempel från Stockholmstrakten är Klas Fåhræus som även han uppskattade konstnärsförbundarnas konst. Klas och Olga Fåhræus var bland annat del av gruppen Juntan som Hanna Pauli dokumenterade i verket *Vänner* (NM 1723). År 1911 lät han bygga Villa Högberga på Lidingö, en mycket stor slottsliknande villa som även inkluderade en galleridel. När konjunkturen vände nedåt tvangs Fåhræus 1926 sälja 300 av sina dyraste konstverk och i slutet av årtiondet avyttrades även den storslagna villan.[17] Carl Robert Lamm inledde sitt konstsamlande under 1880-talet och köpte år 1902 Näsby slott i Täby kommun. Här kom en vid tiden mycket omfattande konstsamling att rymmas och utökades ytterligare i den galleribyggnad som tillkom 1913. Lamms förmögenhet vilade på aktier i Luth & Rosén elektriska AB och AB Separator. När depressionen inledde 1920-talet bottennoterades Separators aktier med utdelningsstopp som följd och Luth & Rosén kom att likvideras, varpå Lamm tvangs att sälja en stor del av sin konstsamling på auktion.[18]

När konjunkturen så drastiskt vände nedåt drabbades konstmarknaden hårt. Hjalmar Brantings regering inrättade därför, på förslag av dess ecklesiastikminister Carl Gunne, en nämnd för stödjande av den konstnärliga verksamheten i Sverige 1923. Nämndens verksamhet finansierades genom anordnandet av ett penninglotteri som inbringade 270 000 kronor vilket möjliggjorde ett förvärv av 520 konstverk. Bland ledamöterna i projektet Konstnärshjälpen fanns exempelvis Hanna Pauli, Olle Hjortzberg och Nationalmuseums intendent Sixten Strömbom.[19]

Ovanstående betonar att åren 1913–1920, vid sidan av krigets och dyrtidens elände för folkflertalet i Sverige och Europa, var goda år för många investerare.

Det ökade intresset för privata konstinvesteringar och statens investeringar i om- och tillbyggnaden av museet präglade Richard Berghs korta tid som museets överintendent. Utvecklingen av Nationalmuseums lokaler fortsatte dock efter Bergh och under 1920-talet. Exempelvis inleddes arbetet med att installera elektriskt ljus i utställningssalarna 1920–1921 och dess färdigställande högtidlighölls storligen tio år senare vid invigningen 9 april 1931.[20] En stolt överintendent Axel Gauffin kunde skriva: ”År 1931 kommer i alla tider att stå som ett märkesår i Nationalmusei historia. Detta år kunde museet fira fullbordandet, ej blott av den nya värmeledningen utan också av den fullständigt genomförda belysningen i museet.”[21]

Museets tjänstemän

Den nya stadgan avvecklade inköpsnämnden och koncentrerade besluten till museinämnden med överintendenten och tre intendenter. Stadgeförändringen innebar att externt valda ledamöter och suppleanter helt försvann inom beslutsstrukturen och att överintendentens, Ludvig Looströms, ansvar tydliggjordes i ledningen av arbetet inom museet, beslut om anställningar av personal och vid museinämndens månatliga möten ansvara för inköp till och utgallring av museets samlingar.[22] Vid sin sida hade Looström museiintendenterna Georg Göthe (måleri och skulptur), Erik Folcker (konsthantverk) och John Kruse och därefter Olof Granberg (teckning och grafik). När Looström avgick 31 mars 1915 ersattes han av Richard Bergh, Göthe efterträddes av Axel Gauffin den 10 november 1916 och Granberg efterträddes 30 december 1916 av Gregor Paulsson som blev intendent vid avdelningen för teckning och grafik fram till 30 oktober 1920. Vid handläggning av restaureringsfrågor deltog konservatorn Wilhelm Jaensson i ledningsmötena. Godkännanden söktes dock fortfarande i sista hand hos Kungl. Maj:t.[23]

Social bakgrund

Den första gruppen museitjänstemän har presenterats i ett tidigare kapitel med hjälp av valda strukturindikatorer och här ska de som var aktiva under åren 1913–1920 presenteras.[24] Ingen av männen hade en far som i historiematerialistiska termer var proletär, men Ragnar Hoppes far fabrikören Fritz Conrad Magnus Hoppe kan möjligen vara ett tidigt exempel på svensk kapitalist.[25]

I övrigt finns exempel på: ålderman i Järnämbetet, 1:e trafikinspektör, rektor, assessor, apotekare, handlare, läkare, guldsmed, smed, skräddarmästare och två konstnärer. Yrkesbenämningarna, precis som den tidigare gruppen museimäns fäder, är präglade av skråtidens förkapitalistiska och konkreta titulaturer och kan svårligen inlemmas i någon av den dominerande klassens fyra fraktioner utifrån Bourdieus terminologi. Sammantaget ger dock fädernas och sönernas titlar en bild av att museimännen kom från socialt sett stabila bakgrunder.

Tabell 18

Museitjänstemän och faderns titel

Tjänstemän	Levnadsår	Tjänsteår	Faderns titel
Överintendent Ludvig Looström*	1848–1922	1912–1915	Ålderman i Järnämbetet
Överintendent Richard Bergh	1858–1919	1915–1919	Konstnär
Intendent Erik Folcker*	1858–1926	1886–1919	Guldsmed
Intendent Olof Granberg	1858–1933	1911–1916	Konstnär
Intendent Axel Gauffin	1877–1964	1916–1925	Apotekare
intendent Ragnar Hoppe	1885–1967	1917–1950	Fabrikör
Amanuens John Kruse	1865–1914	1900–1911	Handlare
Intendent Gregor Paulsson	1889–1977	1917–1920	Skräddarmästare
Intendent Sixten Strömbom	1888–1983	1919–1944	1:e trafikinspektör
Intendent Osvald Sirén	1879–1966	1901–1907/1926–1944	Assessor
Intendent Erik Wettergren	1883–1961	1919–1945	Läkare
Konservator Wilhelm Jaensson	1853–1931	1901–1921	Smed
Bibliotekarie Karl Wåhlin*	1861–1937	1890–1930	Rektor

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Efter stadgerevisionen 1912 benämns avdelningscheferna inte längre amanuens utan intendent.

Källa: *Meddelanden från Nationalmuseum* 1890–1920.

Studier och karriärer

Om museimännens studier görs till grund för beskrivningen så framträder likheterna dem emellan ytterligare. I Uppsala studerade, som nämnts tidigare, Ludvig Looström och Georg Göthe, vilka tog sina filosofie doktorsexamina i litteraturhistoria år 1875. Looströms karriär inom Nationalmuseum inleddes den 10 september 1877 då han blev extra ordinarie amanuens och utvecklades till att han blev dess intendent/överintendent under åren 1900–1915. Göthe inledde sin karriär vid Nationalmuseum år 1873 och var avdelningsföreståndare för måleri- och skulptursamlingen 1881–1916.[26] Richard Berghs konstnärliga bana började som elev hos Edvard Perséus 1877 och gick vidare till Konstakademien under tiden 28 augusti 1878 fram till 21 maj 1888. Hans föräldrar var konstnärer och därmed del av Bourdieus kulturella elit, något som säkerligen gav sonen tillgång till såväl kulturella som sociala resurser.

Olof Granberg studerade estetik vid Lunds universitet under ett år 1879–1880, blev extra ordinarie amanuens vid Nationalmuseum första gången 1884, museets sekreterare under åren 1905–1912, arbetade samtidigt som bibliotekarie vid Kungliga Akademien för de fria konsterna 1899–1914 och var slutligen förestån-

dare/intendent för gravyr- och handteckningssamlingen åren 1911–1916.[27] Karl Wåhlin tog studentexamen i Lund 1880 och anställdes i Gleerupska universitetsbokhandeln år 1883. Därefter var han litterärt biträde hos P.A. Norstedt & Söner 1884–1892 och grundade tidskriften *Ord och Bild* 1892 och var dess redaktör fram till sin död 1937. Wåhlin arbetade från 1890 i omgångar vid Nationalmuseum som amanuens och var dess bibliotekarie under åren 1924–1930.[28] Konservatorn Wilhelm Jaensson studerade vid Kungliga Akademien för de fria konsterna under åren 1875–1881 och fortsatte sina studier i München hos professor Alois Hauser. Jaensson arbetade som konservator vid museet under åren 1901–1921.[29]

Efter Richard Berghs utnämning till överintendent ägde en större föryngring rum inom Nationalmuseums chefskår genom anställningen av de välutbildade fil. dr Axel Gauffin, fil. dr Gregor Paulsson, fil. kand Erik Wettergren, fil. dr Sixten Strömbom och fil. lic Ragnar Hoppe. Axel Gauffin disputerade vid Lunds universitet 1908 och blev Nationalmuseums intendent 1916 och dess överintendent under åren 1925–1942.[30] Gregor Paulsson bedrev sina licentiat- och doktorandstudie i hög grad i Berlin och genom valet av konsthistoria som inriktning sökte han sig 1913 till Nationalmuseum och inledde sitt arbete där som amanuens vid konstindustriavdelningen.[31] Erik Wettergren blev 1905 amanuens vid Uppsala konstmuseum och vid Nationalmuseum 1909. År 1911 tog han tjänstledigt för att vara engagerad vid Intima Teatern i Stockholm, men återvände 1918 till Nationalmuseum som intendent vid dess konstslöjdavdelning och blev slutligen museets överintendent under åren 1942–1950.[32] Ragnar Hoppe skrev en licentiatavhandling kring Delacroix 1916 och blev året därefter amanuens vid Nationalmuseum och intendent vid dess handtecknings- och gravyravdelning 1922. År 1934 erövrade han fil. dr examina i konsthistoria.[33] Osvald Sirén studerade vid Helsingfors universitet och erövrade där sin filosofie doktorsexamen med inriktning inom estetik, litteraturhistoria och konsthistoria år 1902. Sirén flyttade till Sverige och anställdes vid Nationalmuseum under åren 1901–1907 för att senare anställas som intendent för måleri- och skulpturavdelning 1926–1944.[34] Sixten Strömbom studerade vid Göteborgs universitet från 1908 fram till sin disputation år 1916. Därefter inleddes karriären vid Röhsska konstslöjdmuseet, vilket ledde vidare till en amanuenstjänst vid Nationalmuseum där han arbetade bland annat på avdelningen för slottssamlingarna och depositioner och kom att efterträda Sirén som intendent vid måleri- och skulpturavdelning under åren 1944–1948.[35] De sju museimännen föddes under ett drygt tioårsintervall under åren 1877–1889, läste alla till goda universitetsexamina och utgör på så vis kärnan i en yngre generation som trädde fram i samband med Berghs chefskap.

Bostadsadresser

Fil. dr Ludvig Looström levde 1890 vid Stureparken på Sturegatan 52, år 1900 bodde han på Fredsgatan 52 i närheten av dagens regeringscentrum Rosenbad

och hade 16 år senare flyttat till Ringvägen 133 på Södermalm. Överintendent Richard Bergh tillhör den äldre generationen åldersmässigt samtidigt som han kanske sågs som såväl Opponenternas som den yngre generationens ledare då han trädde in som överintendent 1915. År 1890 var han tecknad på adressen Östra Engelbrektsgatan 6A och 1900 bodde han på Hamngatan 18B vid slutet av Kungsträdgården i närheten av Nordiska Kompaniet. År 1904 byggdes Villa Bergh på Värmdövägen 215 i Storängens villasamhälle i Nacka kommun, ett egnahemsområde som hade börjat utvecklas och kommit att bli ett modernt och livaktigt samhälle för en övre medelklass. Även Georg och Hanna Pauli flyttade ut till en nationalromantisk villa inte långt från paret Bergh på Värmdövägen 205. Detta är också ett gott tecken på uppåtriktad social mobilitet med drag av elektricitet och modernitet. Fil. dr Georg Göthe och fil. dr John Kruse var under åren 1910–1916 bosatt i Djursholm utanför Stockholms stad. Fil. dr Osvald Sirén, som flyttade från Helsingfors och innehade professuren i konsthistoria vid Stockholms högskola åren 1908–1925, valde att bosätta sig på Lidingö. Fil. kand Erik Folcker levde 1890 på adressen Riddaregatan 30, år 1900 på Högbergsgatan 12 och var 1916 bosatt i Djursholm, vilket innebär att det finns en viss social mobilitet i gruppen under perioden 1900–1916. I Folckers fall ligger det i linje med att han var amanuens fram till år 1913 varefter han förordnades till intendent för museets avdelning för konsthantverk och slutligen efterträdde Richard Bergh år 1919 som överintendent.

Konservator Wilhelm Jaensson levde 1890 på Holländaregatan 36 och hade år 1900 bostadsadressen Sveavägen 90 och 16 år senare levde han närmare Observatorielunden på Sveavägen 110. Olof Granberg levde 1890 på södra Tavastgatan 10 och därefter på Södra Hornsgatan 52 vid Mariatorget på söder för att 1916 leva på Östermalmsadressen Humlegårdsgatan 18. Museets sekreterare och sedermera bibliotekarie Karl Wåhlin bodde 1890 på Floragatan 2 men levde på Östermalmsadressen Östra Sturegatan 32 såväl år 1900 som 1916.

Beträffande den yngre generationens boende saknas uppgifter från år 1900 då de inte levde i Stockholm. Axel Gauffin var 1916 Östermalmsbo med adressen Stureplan 6 och på Östermalmsadressen Nybrogatan 20 levde Ragnar Hoppe. Gregor Paulsson, som ingår i gruppen, avbryter sin karriär inom museet 1920 och vidareutvecklar den i stället framgångsrikt bland annat inom Svenska Slöjdföreningen under 1920-talet och som professor i Uppsala från 1934. Gregor Paulsson bodde på Bergsgatan 16A på Kungsholmen, vilket var i närheten av museikollegan Sixten Strömbom som hade adress på Hamnplan 3. Vid 1916 hade Erik Wettergren flyttat från Frejagatan 32 till Stadsgården 22 i närheten av Slussen, vilket innebar att ingen av dessa fem tjänstemännen hade valt att bosätta sig i Djursholm år 1916. Sammantaget framträder dock bilden av att samtliga museitjänstemän levde på goda Stockholmsadresser 1916.

Löneförhållanden och inkomsttaxering

Som beskrevs i tidigare kapitel bestämdes museitjänstemännens löner 1880 och kom inte att ändras förrän år 1912. Bakom dessa löneförbättringar fanns museinämndens strävanden som hade tydliggjorts i intendent Looströms årliga meddelanden sedan 1909, varför löneökningen 1912 ledde till att han framförde sin underdåniga tacksägelse till Kgl. Maj:t.[36]

Av 1910 års taxering för bevillning och inkomstskatt framgår att ingen av de 11 museitjänstemännen hade något större avdrag för negativ ränta eller förlust i företag, men två avviker genom påtagliga intäkter utöver vad som benämndes bevillning. Richard Berghs inkomsttaxering överstiger bevillningen med nästan 5 000 kr och Berghs boende i Storängens villastad i Nacka. Erik Wettergren var knappt 30 år gammal då han blev amanuens vid Nationalmuseum 1909–1911, varefter han tog tjänstledigt under två år och arbetade som skådespelare vid Intima Teatern. Åren 1913–1918 tjänstgjorde han vid Svenska Slöjdföreningen som sekreterare samtidigt som han 1916 var amanuens vid de kungliga konstsamlingarna och 1918 intendent vid Nationalmuseum. Kanske kan Wettergren ses som ett gott exempel på den form av mångsyssleri som Bjurström pekade på (här använt utan dess negativa konnotation), vilket också kan vara orsak till hans relativt goda löneinkomst redan år 1910. I vart fall flyttade han och hans första hustru Ellen Nisser (dotter till bruksägaren Martin Nisser) från en relativt blygsam adress på Frejagatan 32 till Stadsgården 22 med direkt utsikt över Stockholms ström.

Jämförs 1916 års taxering, ett av gulaschtidens år, med 1910 är det framför allt Erik Wettergrens ökade inkomster, med cirka 16 000 kr utöver löneinkomster, som utmärker sig. Även Richard Bergh hade goda inkomster utöver lön, men ligger dock på ungefär samma nivå som 1910 års taxering. Det är här inte möjligt att fastslå om dessa inkomster härrör från fastighet eller värdepapper. Wilhelm Jaenssons inkomster ökade också, dock utan nämnvärd skillnad mellan lön och totala inkomster. Om hänsyn tas till de här årens inflationstakt är det dock möjligt att säga att samtliga museitjänstemän, vars löner inte förändrades nämnvärt under krigsåren, fick försämrad köpkraft. Endast de med intäkter från exempelvis värdepapper kunde öka sin köpkraft. Det gör att den tillfredsställelse som framkom i 1912 års *Meddelanden från Nationalmuseum* måste ses som ett spontant uttryck från intendent Looström. Vid beaktande av den faktiska ekonomiska utvecklingen mellan 1910 och 1916 räckte dock inte löneökningen 1912 till annat än att dämpa inkomstfallet något för alla som huvudsakligen hade löneinkomster.

Till allt detta ska fogas hur Bourdieu ser formandet av personligheten utifrån tanken att uppväxten inom en viss social position och historisk samhällsstruktur, inkluderande klasstillhörighet, etnicitet, utbildning, yrke och religion, skapar grunden för ett unikt habitus. På så vis förstås processen som en slags interna-

Tabell 19

Museitjänstemännens taxering 1910 och 1916. Löpande och fasta priser (basår=1910)

	Bevillning	Inkomst-skatt	Bevillning	Inkomstskatt och förmögenhets-skatt	Inkomstskatt och förmögenhetsskatt Fasta priser
	1910	1910	1916	1916	1916
Richard Bergh	12 717	17 600	11 373	19 500	14 100
Erik Folcker*	7 200	7 800	5 020	5 300	3 832
Olof Granberg	5 127	5 500	7 830	6 400	4 628
Wilhelm Jaensson	8 190	8 100	14 250	15 600	11 280
Ludvig Looström*	11 215	11 200	9 730	9 000	6 508
Osvald Sirén	9 065	9 000	9 950	9 300	6 725
Erik Wettergren	13 449	13 400	10 120	26 000	18 800
Karl Wåhlin*	5 849	5 600	5 670	5 100	3 688

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Saknas gör Gustaf Upmark som avled 1900, Axel Malmgren (1901) och Per Daniel Holm (1903). John Kruse avled 1914. Saknas gör även Axel Gauffin, Gregor Paulsson, Sixten Strömbom och Ragnar Hoppe som studerade eller arbetade på annan ort 1910.

Anm: "Till staten utgår tvänne på inkomst grundade skatter: *bevillning* och *inkomstskatt*. *Bevillning* påföres för inkomst af ränta å inteckningar, obligationer eller å räkning i bank insatta medel, för inkomst af tjänst, rörelse eller yrke samt för annan inkomst af arbete (äfvenledes spekulationsvinst t.ex. lotterivinst).

Inkomstskatt utgår för samma inkomster, som påföres bevillning samt *dessutom* för utdelning å aktier och inkomst af fastighet, men äger den skattskyldige rätt att vid taxering till inkomstskatt erhålla afdrag för skuldränta och i vissa fall förlust å rörelse. […]

Om en person således har större belopp i *andra* än i *första* kolumnen betyder detta, antingen att han är taxerad för rörelse i annan församling eller har inkomst af fastighet eller utdelning å aktier. Är däremot första kolumnen högre än den andra, visar detta i de flesta fall, att han har att utgifva skuldränta (till högre belopp än hans möjligen förefintliga inkomst af fastighet eller aktier)."

Källa: Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 och 1916.

lisering av externa historiska och sociala förhållanden.[37] Museitjänstemännens sociala samhällsposition grundas genom deras bakgrund och utbildning samt kulturella och sociala resurser, medan det ekonomiska kapitalet inte alls är lika framträdande. Boendet inom Östermalm, Djursholm och Nackas villastad gör kopplingen till eller tillhörighet i den dominerande klassen, i Bourdieus terminologi, trovärdig.

Att Opponenten och en av Konstnärsförbundets ledande företrädare Richard Bergh kom att integreras i Nationalmuseums verksamhet under det nya århundradets inledning och blev dess överintendent år 1915 är tecken på hur betydelsefullt museets verksamhet var för honom. Det var en viktig del av det svenska

konstfältet väl värd att strida för. Här sker en förflyttning från hård kritiker och bojkott av inköpsnämnden till beredvilligt övertagande av museets ledarskap. Samtidigt är det intressant att hans idéer så väl passade in i Kungl. Majt:s och hans företrädares, Ludvig Looströms, planer för reformeringen och utvecklingen av Nationalmuseum. När Bergh tillsattes 1915 var det inte enbart museets verksamhet och byggnad som skulle moderniseras. En föryngring av organisationens chefskår genomfördes också under hans ledning, vilket ledde till att en yngre generation välutbildade museitjänstemän anställdes.

Noter

1 Sveriges regeringar inkluderade under åren 1911–1919 ett antal ecklesiastikministrar: Fridtjuv Berg (Staaff I), Hugo Hammarskjöld, Elof Lindström, Fridtjuv Berg (Staaff II), Karl Gustaf Westman, Alexis Hammarström och Värner Rydén. *Fridtjuv Berg*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18541, Svenskt biografiskt lexikon (art av N. O. Bruce.), hämtad 2020-12-18.

2 De fem sakkunniga var: Greve Fredrik Cl:son Wachtmeister (Universitetskansler, ordf. i såväl museinämnden som inköpsnämnden sedan 1906, Konstakademiens preses 1902–1918, ledamot av riksdagens första kammare och medlem av statsutskottet sedan 1907), konst-, teater- och litteraturkritikern Tor Hedberg (chef för Kungl. Dramatiska Teatern från 1910), professor Alfred Bergström (ordförande i Svenska Konstnärernas Förening 1911–1913) och konstnär Karl Nordström (Konstnärsförbundets ordförande) och Ludvig Looström (Nationalmuseums intendent/överintendent 1900–1915 och sekreterare vid Konstakademien sedan 1891). *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912, s. 5. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1913, s. 4. Osterman 1958, s. 13f.

3 Lilja 1955, s. 175ff. Osterman 1958, s. 14. Bjurström 1992, s. 186 & 194.

4 Överintendentsämbetet ombildades och benämndes från och med 1 januari 1918 Kungliga Byggnadsstyrelsen.

5 Osterman 1958, s. 19 & 25ff. Nationalmusei nämnds protokoll 1 april 1913. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1914, s. 4f.

6 Richard Bergh, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18610, Svenskt biografiskt lexikon (art av Karl Wåhlin.), hämtad 2020-12-18. Bjurström 1992, s. 196ff. Osterman 1958, s. 26ff.

7 Bergh 1905, s. 86.

8 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915, s. 5.

9 Osterman 1958, s. 37.

10 Schön 2000, s. 275.

11 Asplund, Karl, *Bukowskis. Ett konsthandelshus i Stockholm*. Norstedt & Söner, Stockholm 1945, s. 110f & 113f. Strömbom 1965, s. 323f.

12 Lärkner 1984, s. 154.

13 Lilja 1955, s. 104ff, 120ff & 137ff. Carl G. Laurin, *Minnen 1908–1918*, Norstedt & Söner, Stockholm 1932, s. 133ff. Strömbom 1965, s. 323.

14 Lärkner 1984, s. 91–106. Ett tidigare exempel är Harald Brisings konsttidskrift *Arktos* som startades under hösten 1908 och drevs under ett år och sex nummer. Lilja 1955, s. 64ff.

15 Nationalmuseums nämndprotokoll 4 mars 1914. Se även *Meddelanden från Nationalmuseum* 1914 s. 11f. Asplund 1962, s. 36f. Laurin 1932, s. 140f & 462–532.

16 Per Hedström, ”Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets franska avantgardekonst”, Gunnarsson, Torsten & Hedström, Per, *Impressionismen och Norden: Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870–1920*, Nationalmuseum, Atlantis, Stockholm 2002, s. 119. Patrik Steorn, ”Ernest Thiel – ett biografiskt porträtt”, *Thielska Galleriet, Konsten – Huset – Tiden*, Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm 2020, s. 31ff & 46–50. Sophie Allgårdh, ”Privatpalatset blir museum – en presshistoria”, Red. Steorn, Patrik, *Thielska Galleriet, Konsten – Huset – Tiden*, Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm 2020, s. 200ff.

17 Hedström 2002, s. 119ff. https://digitaltmuseum.org/021037461272/fahraeus-klas-1863-1944.

18 Carl Robert Lamm, urn:sbl:10956, Svenskt biografiskt lexikon (art av Boo von Malmborg), hämtad 2022-04-03.

19 Hedström, Per, ”Konstscenen i Sverige”, *Swedish grace, Konst och design i 1920-talets Sverige*, Nationalmuseum, Stockholm 2023, s. 75. Statens offentliga utredningar 1936:50, Betänkande och förslag angående: Beredande av vidgade arbetsuppgifter för svenska konstnärer, Ecklesiastikdepartementet, s. 5. Nationalmuseums nämndprotokoll 23 december 1923, bilaga K redogör för vad som köptes in. Bilaga L tydliggör vilka 13 oljemålningar som nämnden valde att inkludera i museets samling.

20 Lena Liepe, *A case for the middle ages. The public display of medieval church art in Sweden 1847–1943*. Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, Antikvariska serien 55, Stockholm 2018, s. 75f.

21 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1931, s. IIIff.

22 Kungl. Maj:ts nådiga stadgar för Nationalmuseum; givna Stockholms slott den 31 december 1912. Georg Pauli bedömde den nya nämndordningen med följande ord: ”I Sverige är ’nämnden’ numera ersatt av en enda uppköpare, vilket naturligtvis är vida mer praktiskt, om denne uppköpare är lämplig person. I motsatt fall inträffar såsom skedde vid Baltiskan, där d:r Looström inköpte en del medelmåttiga konstverk (Leibl och Golovin m.fl.), att samma dumheter upprepas, som gjorde ’nämnden’ diskrediterad. Dock är ju alltid en tröst att en del tid och arbetskraft inbesparades.” Pauli 1915b, s. 45.

23 *Meddelanden från Nationalmuseum* år 1913, s. 59 & år 1915, s. 3f & 75. Hessler 1942, s. 77. Bjurström 1992, s. 180ff. Som tidigare påpekats i kapitlet om museitjänstemännen 1890–1912 innebar de många nytillsättningarna en betydande föryngring av museets tjänstemannakår och formade därmed en ny generation.

24 Då en del av museimännens tjänsteår sträcker sig över båda grupperna förekommer en del överlappningar.

25 Ragnar Hoppe, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13797, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gustaf Engwall), hämtad 2020-12-21.

26 Georg Göthe, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13460, Svenskt biografiskt lexikon (art av Boo von Malmborg), hämtad 2020-12-08. Ludvig Looström, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9664, Svenskt biografiskt lexikon (art av Åke Meyerson), hämtad 2020-12-08.

27 Olof Granberg, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13140, Svenskt biografiskt lexikon (art av Boo von Malmborg), hämtad 2020-12-19.

28 Karl Ludvig Wåhlin, Svenskt Biografiskt handlexikon, andra upplagan 1906. Bjurström 1992, s. 388.

29 Bjurström 1992, s. 388.

30 Axel W R Gauffin, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14672, Svenskt biografiskt lexikon (art av Åke Stavenow), hämtad 2023-07-02.

31 Gregor Paulsson, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8074, Svenskt biografiskt lexikon (art av Hans Pettersson), hämtad 2023-07-02.

32 Bjurström 1992, s. 270.

33 Ragnar J Hoppe, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13797, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gustaf Engwall), hämtad 2023-07-02.

34 Osvald Sirén, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5955, Svenskt biografiskt lexikon (art av Minna Törmä), hämtad 2020-12-08.

35 Sixten Georg Mauritz Strömbom, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/34598, Svenskt biografiskt lexikon (art av Inga Lena Ångström Grandien), hämtad 2020-12-08.

36 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912, s. 4.

37 Bourdieu 2010, s. 95ff.

Del II

De konsekrerade konstnärerna och deras målningar

9. Förändringens vindar 1885–1886

Ernst Josephsons två artiklar i Dagens Nyheter från slutet av 1884 öppnade upp för en bred kritik och krav på förändring av verksamheten inom den Kungliga Akademien för de fria konsterna och Nationalmuseum. Josephsons artiklar och den följande reformskrivelsen pekade på betydelsen av ett avvecklande av utbildningens formella ramar och innehåll och behovet av att öka elevernas konstnärliga frihet och deltagande vid valen av verksamhetens lärare. Vidare borde sättet som de årliga tävlingsämnenas motivkrav bestämdes och den militärt präglade kulturen med uniformer, värjor och medaljer avvecklas. På våren år 1885 sände de 85 konstnärerna sina reformskrivelser till Akademiens ledning och Nationalmuseums nämnd. Grundtanken som framfördes till Akademien var att en kommitté borde tillsättas för att se över sakernas tillstånd och skapa förslag till förändringar av verksamheten. Kommittén skulle bestå av svenska konstnärer, till hälften valda av Konstakademien och till hälften av de konstnärer som undertecknat skrivelsen. Skrivelsen till Nationalmuseums nämnd betonade främst att konst som exponerades på Opponenternas offentliga utställningar skulle beaktas av inköpsnämnden i samband med de årliga inköpsförslagen.[1]

I historieskrivningen kring Opponenterna bör undvikas att göra enhetligheten inom gruppen större än vad som faktiskt var fallet. Det gäller såväl vad texterna skulle innehålla som hur det var lämpligt att driva de reformentusiastiska idéerna. Sixten Strömbom skriver att inte alla Pariskoloniens medlemmar tillfrågades om en anslutning till oppositionen och att något allmänt möte inte hölls. Josephson åtog sig uppdraget att samla namn, vilket enligt Sixten Strömbom blev föremål för kritik. Han skriver vidare att långt ifrån alla undertecknare varit helt på det klara med skrivelsens fulla innebörd, än mindre dess konsekvenser. I mer än ett fall gjordes underskriften mest med hänsyn till den populäre Josephson. Beskrivningen av processen inkluderar en rad exempel på akademiledamöter och stipendiater som av olika skäl valde att inte skriva under petitionen. Konstakademieledamoten, den Düsseldorfpräglade genre- och porträttmålaren, Ferdinand Fagerlin skrev under reformskrivelsen till Konstakademien men deltog inte vid Opponenternas konstutställningar 1885.[2] Nordensvan beskriver olikheterna ytterligare:

> En enda av undertecknarna – Hugo Hörlin – påpekade i ett brev till Akademiens sekreterare, att hans underskrift gällde skrivelsens huvudsak, ej detaljkraven. I själva verket var han ej ensam om denna syn på saken. Den delades av åtskilliga undertecknare, som ej deltagit i avfattandet av skrivelsen.[3]

Reformgruppen lyckades med viss möda övertala Hugo Salmson ”Pariskoloniens officiellt främste man” att vara ordförande för den i vardande konstnärsföreningen.[4]

Värt att nämna är även diskussionen kring Ernst Josephssons krav att skrivelsen skulle inkludera ett hot om att Opponenterna skulle avbryta relationen helt till Konstakademien om deras krav inte tillmötesgicks. Detta hot gillades inte av Opponenterna i London och inte heller av Anders Zorn, Axel Herman Hägg och Mauritz Lindström som krävde att hotet skulle utgå om de skulle underteckna skrivelsen. På Georg Paulis förslag formulerades två versioner av skrivelsen där endast den senare innehöll kravet att helt bryta med Konstakademien, den så kallade revolvern, vilken dock aldrig användes. Olof Arborelius hade, enligt sitt brev av 5 april 1885, undertecknat petitionen efter att ha sovit en natt på saken mer för kamratskapets skull än för annat och även fått andra att göra det. Han tyckte också att det var mindre taktiskt att presentera en lång rad förslag till förändringar då det räckte med att något av förslagen var ogenomtänkt eller dåligt formulerat för att Akademiens ledamöter skulle vända det emot förslagsställarna. Arborelius motsatte sig också ”revolvern” eftersom akademin aldrig skulle kunna tillmötesgå opponenternas krav, oavsett åsikt om dessa, inför hot. Därför motsatte han sig att Josephson visade upp texten för tidningar och gjorde den mer allmänt känd.[5]

Richard Bergh betonar 1905 i *Hvad vår kamp* gällt att det bland undertecknarna av opponentskrivelsen fanns konstnärer av mycket olika inställningar kring hur reformkraven 1885 skulle formuleras och drivas, något som också kom att prägla motsättningarna inom Konstnärsförbundet. Bergh beskriver också skillnaderna mellan konstnärsfraktionerna i Paris och Stockholm, där den sistnämnda gruppen mer strävade efter försoning med Akademien och önskade ett skapande av en stor allmän förening, vilket kom att ske i form av Svenska Konstnärernas Förening 19 december 1890. När han efter en kortare presentation, vars innehåll ligger utanför den här avhandlingen, sammanfattade det hela ger han de skeptiska Pariskonstnärerna rätt och anser att han själv och övriga optimistiska inom stockolmsfraktionen fått en ganska grundlig bakläxa.[6] Ovanstående visar att Opponenterna var tämligen diversifierade i sina reformåsikter, men att det likafullt fanns en enighet om att såväl Konstakademiens som Nationalmuseums verksamhet behövde reformeras.

Reformskrivelserna behandlades emellertid högst formellt genom att Konstakademiens ledning tydliggjorde att de inte ägde rätt att ändra sina stadgar utan

att detta endast kunde ske efter det att en av Akademien utsedd kommitté bearbetat frågan och den behandlats av Akademiens läroverksnämnd samt fastställts av Kungl. Maj:t. Om Opponenterna ville driva stadgefrågan vidare hänvisades de därför till Kungl. Maj:t, något som också skedde. Reformskrivelsen återkom därefter till akademien och behandlades av såväl dess förvaltnings- som läroverksnämnd och resulterade i ett allmänt underkännande av skrivelsens krav, vilket erhöll stöd från Kungl. Maj:t.[7]

Även Nationalmuseums nämnd behandlade reformskrivelsen mycket formellt och avvisande. Protokollet från den 29 juni 1885 lyder:

> […] en skrivelse från Herr C. Larsson och E. Josephson i uppgifven egenskap av Kommissarier för 'Opponenternas mot Konstakademiens' utställning, afsedd att öppnas den 15 istundande September, med inbjudning till 'Nationalmusei inköpsnämnd' att taga de exponerade arbetena i betraktande, i tanke att några af dem skulle kunna anses värdiga att med nationalmusei samlingar införlifvad.

Protokollet tydliggjorde vidare att ansvaret för att lägga fram förslag kring det av riksdagen beviljade anslaget på 6 000 kronor för införlivandet av konst skapad av vid tiden levande konstnärer låg på Statens inköpsnämnds 11 personer och inte museets nämnd. Därför fann man att museinämnden inte ägde befogenhet att fatta det av Larsson och Josephson önskade beslutet.[8]

När sedan statens inköpsnämnd möttes den 27 juli konstaterar dess ledamöter att svaret till de två konstnärerna var korrekt och registrerade det hela.[9] Ledamöterna i museinämnden och inköpsnämnden utgjorde vid tiden blott ett fåtal män, där fem var aktiva i båda nämnderna, något som visar att de sökte undvika reformkravet utifrån gällande formaliteter. Detta visar också Opponenternas bristande analys av beslutsordningen inom de två institutionerna och en viss naivitet kring hur de skulle bli bemötta.

De reformivrande konstnärerna strävade inte enbart efter att ändra centrala institutioner på det svenska konstfältet utan även att presentera sig för mecenater, samlare och den lite bredare konstpubliken. Detta inleds genom att Opponenterna öppnade *Från Seinens strand* i Theodor Blanchs konstsalong på Västra Trädgårdsgatan[10] den 1 april 1885, något som möjliggjorde för arton konstnärer att visa sina etthundra arbeten i den första större konstutställningen i Stockholm på åtta år.[11] Enligt Nordensvan väckte konsten de skapat intresse hos publik och pressens kritikkår. "Utställningen 'Från Seinens strand' mottogs av konstdomarna nästan förvånande välvilligt" och nämner Posttidningens kritiker Carl Rupert Nyblom, Nya Dagligt Allehandas Hjalmar Sandberg och Olof Granberg i Aftonbladet som exempel.[12] *Från Seinens strand* ses inte sällan som det första tillfället som Opponenternas konst samlat presenterades för den svenska konstpubliken.

Charlotta Nordströms beskrivning av Fürstenbergska galleriets öppnande 1885 vidgar de Stockholmspräglade vyerna något: ”It can be stated that the private home gallery in Gothenburg staged a first unofficial exhibition of the Opponents, with their works placed next to art by French contemporary artists and artists from other Nordic countries.”[13]

Kungliga Akademien för de fria konsterna hade den 21 november 1884 beslutat att anordna en stor konstutställning den 1 augusti 1885 som del av 150-årsfirandet av institutionens verksamhet.[14] Strömbom skriver: ”Jubileumsutällningen, ordnad av professor Holm, ’omfattade ledamöters, lärares, agréers, och lärjungars arbeten’. Trots att den överspände tidrymden 1850–85 och upptog tvåhundratrettio konstverk, kunde den på grund av Opponenternas uteblivande icke ens tillnärmelsevis sägas representera den moderna konstutvecklingen fram till jubileumsåret.”[15] Från utställningen valde inköpsnämnden att ta 18 konstverk i beaktande vid sin omröstning.

Efter den stora framgången med *Från Seinens strand* var det, enligt Strömbom, djärvt att redan den 15 september öppna *Opponenternas utställning* i Blanchs lokaler och skriver att vågspelet lyckades över förväntan och sågs allmänt som en större succé än den förra. De femtionio utställarnas 150 arbeten gav allmänheten möjlighet att se att Opponenterna inte utgjordes av ett mindre Pariskotteri och att motiven inte alls endast var hämtade från Frankrike utan hade svensk grund i stor utsträckning. Konstnärerna Larsson, Liljefors, Zorn och Bergh fick alla positiv kritik i pressen. Hugo Birgers målningar *Toaletten* och *El Gentil* väckte beundran hos Carl Rupert Nyblom och Georg Nordensvan.[16] Att Konstakademiens preses kabinettskammarherre Fritz von Dardel inte delade deras åsikt framkommer i hans dagboksanteckning:

> Under hela sommaren har den radikala pressen, som tagit opponenternas parti, sökt nedgöra tavlorna på akademiens utställning samt höja till skyarna opponenternas arbeten, vilka med undantag av ett tiotal goda dukar, signerade Salmson, Zorn, Larsson och Berg, bilda en ganska medelmåttig samling, för att ej begagna ett starkare uttryck, av arbeten målade av parisisk smak […] De äro blott imitatörer och söka fåfängt att genom att bryta mot alla traditioner göra sig bemärkta. Det märkliga är, att de lyckats finna konstkritiker, som beundra dem.[17]

Robert Thegerström var djupt kritisk mot verken i Akademiens konstutställning och skrev till Georg Pauli att han tyckte de var ”en ren skandal […] Alla de gamla utom Wahlberg, Fagerlin och om man vill Hellqvist […] äro löjligt ynkliga […] Jag längtar efter den 15 september. Jag tror på seger för oss.”[18] De ovan presenterade ståndpunkterna kring 1885 års utställningar visar självklart på divergerande åsikter, men ger också en bild av att kampen inom konstfältet inte enbart rörde

Axel Lindman, *Inloppet till Stockholm* (NM 1370). Foto: Nationalmuseum.

olika åsikter om Akademiens verksamhet och organisation utan också om vad som skulle ses som god konst. Samtidigt som regelverket gjorde att inköpsnämnden endast kunde beakta konstverk från Konstakademiens Jubileumsutställning så skapade situationen bryderi inom museets organisation.[19]

Vid Nationalmuseums nämnds extra ordinarie sammanträde tisdagen den 22 september 1885 framgick att det väckts ett förslag på föregående möte om inköp av konstverk på Opponenternas höstutställning. Kanslirådet Sander meddelade att Anders Zorn var intresserad av att sälja sin akvarell *Mona* till Nationalmuseum för omkring 1 000 kronor. Vid den följande omröstningen ställde sig nämnden enhälligt bakom förslaget. Samtidigt röstade nämnden om Mauritz Lindströms oljemålning *Motiv från Skottland* som skulle kosta 1 800 kronor. Här röstade kanslirådet Fredrik Sander, professor Frithiof Kjellberg, intendent Gustaf Upmark och intendent Theodor Gellerstedt för ett inköp och endast kabinettskammarherre Fritz von Dardel mot förslaget. Slutligen togs Axel Lindmans oljemålning *Inloppet till Stockholm*, 800 kronor, upp till omröstning. Dardel, Kjellberg och Upmark var för ett inköp och de två övriga mot detta. Att protokollet tydliggör omröstningens resultat på personnivå är intressant. Dessutom inkluderas en röstdeklaration. ”Kanslirådet Sander och intendent Upmark ville hava till protokollet antecknat, att de talat och röstat för inköp i andra rummet, således

före Lindströms och Lindmans taflor, af 'Lilla Suzanne' oljemålning på duk af Carl Larsson till priset 2 500 kronor." Hur de föreslagna tavlorna skulle betalas sköts upp till nästkommande sammanträde. Protokollet från sammanträdet den 5 oktober visar att Anders Zorn meddelat att han sålt sin akvarell till annan köpare. Lindströms och Lindmans arbeten lät nämnden köpa med stöd av Julia Sofia Gieseckes donationsmedel, vilket innebar att man till sist köpte konst skapad av två Opponenter och från en opponentutställning.[20]

Lindmans målning är en detaljerad och realistiskt återgiven panoramavy över Stockholms hamn och stad en gråmulen dag med en närvarokänsla som stammar från det franska utomhusmåleriet vid början av 1880-talet. Den stora lastbriggen beses vid Stadsgårdskajen av en ensam och, i förhållande till det stora svarta skrovet och höga masterna, mycket liten man. Den ångdrivna Djurgårdsfärjan för sina passagerare över den gråblå fjärden inemot Gamla Stans gränder och hus. Husfasaderna står som en skyddande ringmur bakom vilken tre av stadens kyrktorn sträcker sig mot skyn: från vänster Riddarholmskyrkan, Sankta Gertruds kyrka och Storkyrkan. Den ensamma mannen vid lastfartyget, Djurgårdsfärjans rörelse över vattnet och kyrktornen som sträcker sig upp mot molnen skapar närvaro, djup och höjd i bilden.

Eftersom Opponenterna upplevde sig missgynnade av det rådande regelverket och strävade efter att få sina egna utställningar godkända som del av urvalssystemet så bojkottades akademiutställningarna. Härmed försattes Kungl. Maj:t i bryderi då konflikten inom konstfältet föreföll bli långvarig och Akademiens utställningar inte skulle inkludera samtliga svenska konstnärer. Nationalmuseums ledning hade genom sitt agerande trots allt också visat att det fanns en viss förändringsbenägenhet. Samtidigt visar institutionens mycket formella avvisande svar till Opponenterna 1885 att det krävdes ett normerande beslut från Kungl. Maj:t för att skapa bestående förändring.

Efter genombrottsårets turbulens och framgångsrika konstutställningar i Stockholm invigdes Göteborgs nya konsthall, Valand, den 16 augusti 1886 med musik, konstutställning och besök av kung Oscar. Utställningen inkluderade bland annat konstnärer från Opponenterna och gavs stöd från Fürstenberg. Två dagar efter vernissagen möttes opponenterna i staden för att slutgiltigt bilda Konstnärsförbundet. Att anordna årligt förekommande utställningar var den nya organisationens främsta målsättning. Vid det här laget hade initiativet glidit Ernst Josephson ur händerna och han var inte närvarande på det konstituerande mötet i Göteborg den 18 augusti 1886 då förbundet uppgick till cirka ett nittiotal medlemmar. Motsättningarna inom konstnärsgruppen levde dock kvar och den 19 mars 1887 beslutade Josephson att lämna förbundet. I stället kom Richard Berghs, Georg Paulis, Karl Nordströms och Per Hasselbergs betydelse att tillta.[21] Nordensvan skriver:

> Ett drag av opartiskhet visade regeringen, då den gav ett gynnsamt svar på det nybildade förbundets förfrågan om möjligheten av statsinköp på denna dess första utställning. Svaret lydde, att konstverk på utställningen, som blivit i vederbörlig ordning hembjuden åt staten, skulle komma under omprövning vid inköpet. Resultatet blev, att statens inköpsnämnd utvalde arbeten av Hagborg, Zorn och Gegerfelt. Museets nämnd hade förut i Göteborg köpt av Liljefors och Pauli.[22]

Redan i september 1886 beslutade Kungl. Maj:t att även offentliga utställningar som organiserades av Konstnärsförbundet skulle beaktas av inköpsnämnden.[23] Inköpsnämndens protokoll från 22 oktober 1886 lyder:

> De angående inlösen för Statens räkning af lefvande, svenska konstnärers arbeten gällande bestämmelser af den 27 maj 1881 delgåfvos Nämndens ledamöter, hvarjemte upplästes Kongl. Maj:ts nådiga beslut af den 10 september 1886 med bemyndigande för Nämnden att taga under omprö-fning jemväl de arbeten af lefvande svenska konstnärer som exponera å Konstnärsförbundets utställning, blifvit till inlösen för Statens räkning hembjudna."[24]

Kungl. Maj:t beslut innebar att inköpsnämnden därefter besökte Konstnärsförbundets utställningar för att se om där fanns konstverk värda att ta i beaktande vid ledamöternas slutna interna omröstningar. År 1886 blev resultatet att akademiledamoten Axel Jungstedts *I stenbrottet* (NM 1380) och Konstnärsförbundaren August Hagborgs *En morgon i Cayeux, Normandie* valdes (NM 1379).[25]

November 1893 kom Kungl. Maj:t att utvidga sitt beslut till att även gälla utställningar anordnade av Svenska Konstnärernas Förening. Detta öppnade inte enbart för besök på fler utställningar än Akademiens utan även för utställningar utanför Stockholms stad, som exempelvis Uppsala, Göteborg, Malmö och Berlin.[26] Besluten från år 1886 och 1893 är formellt sett betydelsefulla för inköpsnämndens årliga urval av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar och föregår således den stadgereform som gällde från år 1901. Vid sekelskiftet hade betydelsen av Opponenternas kritik gentemot Konstakademiens utbildningar och organisation från 1885 minskat i betydelse och fokus riktades huvudsakligen på genomförande av Konstnärsförbundets utbildnings- och den egna utställningsverksamheten.[27] Här ses 1885 som startpunkten för en utdragen reformprocess vars slutpunkt kan ses i samband med 1912 års stadgereform och Nationalmuseums avveckling av systemet med externa ledamöter och övergången till statlig tjänstemannaorganisation. En tidpunkt som samtidigt kan ses som startpunkt för den organisationsform som lever kvar även idag.

Noter

1 Ernst Josephson, *Om den konstnärliga uppfostran i Stockholm* (DN 29 november 1884) och *Ännu ett ord om den konstnärliga uppfostran i Stockholm* (DN 11 december 1884). Artiklarna är publicerade i helhet som bilagor i Karl Wåhlin, *Ernst Josephson 1851–1906, En Minnesteckning*, Kungl. Hofboktryckeriet Iduns tryckeri AB, Stockholm 1912. Opponenternas skrivelse lämnades in till Akademiens sekreterare professor Albert Gellerstedt den 27 mars 1885 fem dagar efter det att protestskrivelsen lämnats in öppnades ”Från Seinens strand”. Skrivelsen finns i sin helhet återgiven i Strömbom 1845, s. 195ff och i kopia av originalet i dess bilaga 1. Georg Pauli, *Opponenterna*, Bonniers förlag, Stockholm 1927, s. 27–34. Även här finns skrivelsen i sin helhet att läsa. Så ock i Nordensvan 1928, s. 252ff.

2 Strömbom 1945, s. 194ff. Svenskt konstnärslexikon II.

3 Nordensvan 1928, s. 254f.

4 Strömbom 1945, s. 195.

5 Strömbom 1945, s. 194. Nordensvan 1928, s. 261ff. Pauli 1927, s. 21–23 & 117ff.

6 Bergh 1905, s. 33. Nordensvan 1928, s. 316ff & 221.

7 Nordensvan 1928, s. 255. Pauli 1927, s. 36.

8 Museinämndens protokoll från den 29 juni 1885. Kabinettskammarherre Fritz von Dardel (ordf.), friherre Johan Nordenfalk, kanslirådet Fredrik Sander, professor Frithiof Kjellberg, t.f. intendent Georg Göthe, professor Per Holm och greve Georg von Rosen. Protokollet tydliggör dock att museinämnden ansvarar för två andra årliga statsanslag. Ett på 3 500 kronor för inköp av äldre mästares arbeten och ett på 3 000 kronor för inköp av företrädesvis norska och danska konstnärers arbeten.

9 Inköpsnämndens protokoll från den 27 juli 1885. Närvarande var friherre Johan Nordenfalk, professor Frithiof Kjellberg, intendent Gustaf Upmark, professor Per Holm, greve Georg von Rosen, professor August Malmström, intendent Albert Gellerstedt och hofvintendent John Böttiger. Sex ledamöter var desamma som året innan avvisat Opponenternas begäran att deras utställningar skulle vara grund för inköpsnämndens urval.

10 Theodor Blanch trädde in på Stockholms konstfält år 1883 som självständig aktör med sin nya eleganta konstsalong i hjärtat av huvudstaden. Nordensvan 1928, s. 249.

11 De arton konstnärerna var Richard Bergh, Hugo Birger, Per Ekström, Johan Ericson, Ingel Fallstedt, Wilhelm von Gegerfelt, August Hagborg, Per Hasselberg, Ernst Josephson, Nils Kreuger, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Gustaf Lindberg, Karl Nordström, Georg Pauli, Hugo Salmson, Robert Thegerström och Allan Österlind. *Från Seinens strand, Svenska Artisterna i Paris*, Illustrerad katalog, Central-Tryckeriet Stockholm, Looström & komp., Stockholm 1885. Strömbom 1945, s. 182f, 196ff & 199. För Strömboms redogörelse för diskussionerna i pressen kring utställningens konstnärliga innehåll se s. 199–204.

12 Nordensvan 1928, s. 257f.

13 Nordström 2015, s. 108f.

14 Lindwall 1986, s. 108f. Enligt Nordensvan togs beslutet 29 november 1884. Nordensvan 1928, s. 250.

15 Strömbom 1945, s. 211ff. De föreslagna verken från Akademieutställningen var: Ture Cederström *Färska Nyheter*, Ferdinand Fagerlin *Holländsk interiör*, Victor Forsell *Vårlandskap*, Johan Tirén *Efter snöstormen*, Anna Gardell-Ericson *Månuppgång vid en sjö* och Regina Kyhlberg *I björkhagen*, de två sistnämnda akvareller. Det sammanlagda priset uppgick till 12 850 kronor, varför inköpsnämndens budget förbrukats före besöket på Opponenternas utställning. Strömbom 1945, s. 349 not 270. Akademiens protokoll från den 11 och 30 maj 1885.

16 Strömbom 1945, s. 214.

17 Bo Lindwall, ”Oppositionen”, *De sköna konsternas akademi. Konstakademien 250 år*. Red. Karin Lindegren, Allmänna förlaget, Stockholm 1986, s. 110. Dagboksanteckningen gjord 1885-10-16. Dardel var kritisk till Salmsons mer realistiska konst redan då han 1878 såg *Vitbetsrensare i Picardie* i Paris och noterade då att kvinnorna var ”mycket naturligt återgivna men förskräckligt smutsiga och fula. Tavlan skulle icke förlorat på om åtminstone en av dessa lantflickor hade varit ung och vacker.” Konstverket köptes inte in av Nationalmuseum utan av Göteborgs konstmuseum (GKM 0169). Nordensvan 1928, s. 216.

18 Lindwall 1986, s. 110.

19 Strömbom 1945, s. 211ff. Lindwall 1986, s. 108f.

20 Nationalmusei nämnds protokoll från den 22 september 1885 och den 5 oktober 1885.

21 Sixten Strömbom skriver att organisationen vid utgången av 1900 kunde räkna endast 29 och 1913 16 medlemmar. Strömbom 1945, s. 238ff & 260 samt bilaga 1. Strömbom 1965, s. 137 & 219.

22 Nordensvan 1928, s. 259.

23 Inköpsnämndens protokoll av tisdagen den 3 september 1886 innehåller följande information: ”Föredrogs Kongl. Majt:s nådiga remiss af den 23 Augusti 1886 med befallning till Statens Inköpsnämnd att inkomma med underdånigt utlåtande öfver en af Herrar Georg Pauli och Carl Larsson, i uppgifven egenskap af kommissarier för en konstutställning afsedd att den 8 istundande Oktober öpnas i Stockholm, inlemnad underdånig anhållan, det Kongl. Majt. täcktes i nåder förordna, att Statens Inköpsnämnd måtte ega att å sitt förslag till inköp för Statens räkning äfven upptaga vid ofvannämnda utställning exponerade arbeten af svenska konstnärer, i den mån dessa sådant förtjente.” Inköpsnämnden beslöt: ”att beslöt nämnden att afgifva underdånigt utlåtande de jemlikt registrateret.” Protokollet justerades av kanslirådet Sander och doktor Sandberg.

24 Inköpsnämndens protokoll 22 oktober 1886. Mötets ordförande var kabinettskammarherre Fritz von Dardel, museinämnds övriga ledamöter var friherre Johan Nordenfalk, professor Frithiof Kjellberg, kanslirådet Fredrik Sander, intendent Gustaf Upmark och professor Per Holm. Därutöver de av Kungl. Akademien valda ledamöterna professor John Börjesson, professor August Malmström och överintendenten Hugo Zettervall samt de av Nationalmusei nämnd utsedda överstekammarjunkare friherre Gustaf Åkerhielm, professor Carl Curman och doktor Carl David af Wirsén.

25 Även Anders Zorns akvarell *Vårt dagliga bröd* löstes in för 2 500 kronor. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1886 s. 27f. Nordensvan 1928, s. 259.

26 Regeringens statsminister var Robert Themptander (1884–1888) och ecklesiastikminister var Carl Hammarskjöld (1880–1888). Bergh 1905, s. 83.

27 Strömbom 1965, s. 228ff.

10. Männen och målningarna år 1885

Som tidigare innebar 1885 års reformskrivelser ett tydliggörande av en del skiljelinjer på det svenska konstfältet. Då dessa hanterades högst formellt av såväl Konstakademien som Nationalmuseums nämnd ägde ingen regelförändring rum detta år. Vid inköpsnämndens möte den 7 augusti 1885 röstade ledamöterna om vilka av de totalt 18 oljemålningarna som skulle föreslås till Kungl. Maj:t för inlösen. Utöver årets budgeterade 6 000 kronor fanns 7 705 kronor kvar från 1884 att använda vid det tänkta inköpet.[1]

Samtliga fem konstnärer som föreslogs var eller skulle bli ledamöter i Konstakademien. Ferdinand Fagerlins *Hemkomsten* (NM 1364) valdes av en klar majoritet av nämndens ledamöter.[2] Målningen bär en tydlig prägel av konstnärens närhet till Düsseldorfskolans genremåleri och dess bruntonade färgskala. Det är en realistiskt tecknad enkel hemmiljö som inramas av golvets olikformade plattor och plankor som återkommer i såväl den bruna väggen som den slitna ytterdörren. Med ryggen mot konstverkets betraktare står en kvinna vars enkla klädsel utgörs av en grå huvudbonad, grön blus och mångfärgad ankellång klänning. Hon serverar den från havet nyligen hemkomna och vänligt leende mannen lite värmande kaffe, alltmedan hunden ser på och lägger sitt huvud på mannens lår för att bli kliad bakom örat. Relationen mellan de tre präglas av värme och ömsesidig kärlek. Genom den till hälften öppna dörren kommer inte enbart ljuset in i rummet utan betraktaren skymtar också de omkringliggande grannhusens tak. Fagerlins *Hemkomsten* utgör ett exempel på ett genremåleri som var tämligen lågt rankat inom Konstakademiens formella motivhierarki, men som vid tiden för inköpsnämndens val fortfarande uppskattades av ledamöterna och konstpubliken.

De fjorton svenskar som ingick i Düsseldorfakademin före 1880 stannade i regel endast en kort tid. Ferdinand Fagerlin, Bengt Nordenberg och August Jernberg kom emellertid att bosätta sig i Düsseldorf och intog en central roll bland stadens svenska konstnärer.[3] Av de fjorton var det endast målningar av Fagerlin och Gustaf Rydberg som kom att lösas in under perioden 1885–1920.[4]

Thure Cederströms *Färska nyheter* (NM 1366) är ett av hans genreverk med humoristiska klosterscener och feta gemytliga munkar i centrum. Cederströms målningar präglas av tidens Düsseldorfstil med ett omsorgsfullt detaljutförande. Landskapsmåleriet kännetecknades av vilda forsar och vattenfall, där storm, åska eller andra dramatiska och romantiska skeenden sammantaget skulle åskådlig-

Tabell 20

Inlösta respektive exkluderade oljemålningar år 1885

Konstnär	Verkets titel	NM	Pris	Ja	Nej
	Inlösta				
Thure Cederström	Färska nyheter	1366	800	8	3
Ferdinand Fagerlin	Hemkomsten	1364	4 500	9	2
Victor Forsell	Vårlandskap	1365	2 000	10	1
Ivar Nyberg	En tecknare. Victor Andrén	1368	450	6	5
Johan Tirén	Efter snöstormen, motiv från Lappland	1367	4 000	9	2
	Exkluderade				
Geskel Saloman	Gustaf Vasa i Vesterås 1521		8 500	2	9
Ferdinand Hernlund	Landskap. Motiv från Valdemarsvik		600	5	6
Knut Ekwall	Efter midnatt		3 000	1	10
Edward Rosenberg	Vårvinter		1 500	3	8
Gustaf Wilhelm Palm	Utsigt af ruinerna i Monte Palatino i Rom		2 000	2	9
Axel Kulle	Killespelare		3 000	3	8
Alfred Thörne	Svenskt sommarlandskap		1 200	2	9
Amanda Sidwall	Lill Britta		300	4	7
Gustaf Rydberg	Vattenkvarn i Skåne, Vinterlandskap i dimma		2 000	5	6
Carl Gustaf Hellqvist	Vid hamnen i Wolgast den 16 juli 1633		8 000	5	6

Anm: Geskel Saloman har i annan källa noterats för ett verk benämnt *Gustav Vasa i Västerås källare* (1885).
Källa: Inköpsnämndens protokoll 7 augusti 1885.

göra en upplevelse och tanke, ofta med tillägg av olika former av staffage. Konstverken slutfördes i ateljéerna med stöd av skisser och färgbetraktelser som hämtats utifrån landskapet.[5]

Ivar Nyberg valde att resa till Paris efter sin akademiutbildning 1878–1881 och vidareutbildade sig bland annat vid École des Beaux-Arts Bouveret och åren 1883–1884 var han del av kolonin i Grez-sur-Loing. Härigenom utvecklades naturalismen och friluftsmåleriet i Bastien-Lepages stil.[6] Nybergs porträtt *En Tecknare. Victor Andrén* (NM 1368) andas närhet till tecknarens vardagsflit vid ritbordet. Rummet som återges realistiskt med ett kort men kontinuerligt bildrum är fyllt av föremål som väl kan användas som staffager i pågående eller kommande konstverk. Nyberg låter ljuset ifrån de två fönstren ge alla rummets föremål tydlighet och rymd, vilket även gäller då det reflekteras i arbetsbordet och belyser Victor Andréns nedböjda ansikte. Här distanserar Nyberg sig tydligt från Düsseldorfskolans begränsade ljus och brunskala och härigenom även gentemot Fagerlin och Cederström.

Ferdinand Fagerlin, *Hemkomsten* (NM1364). Foto: Nationalmuseum.

Johan Tiréns familj flyttade till Oviken vid Storsjön i Jämtland då hans far fick tjänst som kyrkoherde där 1860. Det framgår tydligt att livet i Oviken kom att prägla Tiréns intresse för det jämtländska och norrländska landskapet och det hårda liv som levdes där. *Efter snöstormen, motiv från Lappland* (NM 1367) visar en åldrig kvinnas sorgsna resignation när hon sitter bredvid och ser på den ihjälfrusna pojken i snön. Målningen är ett exempel ur hans konstnärliga produktion där genremotiven hade fokus på samernas liv och vardag.

Ivar Nyberg, *En tecknare. Victor Andrén* (NM 1368). Foto: Nationalmuseum.

Victor Forssells *Vårlandskap* (NM 1365) är hämtat från Djurgården och är det här årets enda landskapsmålning. Forsells gröna parklandskap är uppbyggt i tre plan. Från höger inleds förgrunden av liten gräsgrön kulle med buskage och följs därefter av en kraftfull grön ek på vänster sida. Mellanplanets fuktiga gräsmatta har grönbladiga björkar på sin högra sida och leder betraktaren bort till bildens mitt. Här står en sommarklädd man och blickar bort mot det vatten som tillsammans med lätt orolig molnfylld himmel skapar verkets djupskapande slut.[7]

Victor Forssell, *Vårlandskap* (NM 1365). Foto: Nationalmuseum.

Av inköpsnämndens protokoll framgår även vilka tio konstverk som exkluderades, se tabell 20 över inlösta respektive exkluderade oljemålningar år 1885. Även här utgör akademiledamöterna en majoritet. Bland dessa fanns Geskel Salomans historiemålning *Gustaf Vasa i Vesterås 1521*, vars begärda pris på 8 000 kronor kan ses som exempel på att historiemåleriet låg utanför inköpsnämndens budgetram. Detta gäller förstås också Carl Gustaf Hellqvists *Vid hamnen i Wolgast den 16 juli 1633*, vars pris också uppgick till 8 000 kronor. Hellqvists målning fann emellertid fem jaröster bland de elva ledamöterna och kom att köpas in till Stockholms slott samma år.

Regelverket ändrades redan 1886 för vilka offentliga konstutställningar som inköpsnämnden borde besöka för att ta ställning till om den konst som ställdes ut var lämplig att ta upp till omröstning vid ett kommande beslutande möte. Det innebär att 1885 års ställningstaganden vilade på stadgar och procedurbeslut som under de närmsta cirka 30 åren i grunden skulle komma att förändras. För de olika schatteringarna av reformvänner på konstfältet betraktades nog ofta processen som mycket långsam och utdragen. Samtidigt pågick debatten och reformkrav fördes upp till ytan på ett sätt som Pierre Bourdieu beskrivit utifrån fältens motsättningar kring positioner och tillgångar som fältens stridande betraktar som betydelsefulla.

Noter

1 Protokoll från Inköpsnämndens möte den 7 augusti 1885. Mötets ordförande var kabinettskammarherre Fritz von Dardel, museinämnds övriga ledamöter var friherre Johan Nordenfalk, professor Frithiof Kjellberg, intendent Gustaf Upmark och professor Per Holm (suppl. för kanslirådet Fredrik Sander). Därutöver Konstakademiens ledamöter greve Georg von Rosen, professor August Malmström och intendent Albert Gellerstedt samt de av nationalmusei nämnd utsedda professor Carl Rupert Nyblom, herr Wilhelm Walldén (suppl. för stadsrådet friherre G. Tamm) och hofintendent John Böttiger (suppl. för herr O. Wijk).

2 Ferdinand Fagerlins målning köptes 1885 för 4 500 kronor. Omröstningen resulterade i 9 ja mot 2 nej.

3 De konstnärer Bengtsson nämner är: Bengt Nordenberg (1850/51–52), Carl d'Unker (1850/51–52), Brynolf Wennerberg (1852/53), Per Södermark (1852/53), Alexander Rudbeck (1852/53–53/54), Kilian Zoll (1852/53), Gustaf Carleman (1852/53), Ferdinand Fagerlin (1853/54–54/55), Axel Dahl (1855/56–56/57), Fredrich Wohlfahrt (1856/57), Gustaf Rydberg (1862/63), Olof Jernberg (1869, 1871), Henrik Nordenberg (1873–1876) och John Nehrmann (1877). Eva-Lena Bengtsson, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*. Diss. Uppsala universitet 2000, s. 60 samt 158ff.

4 Inköpsnämnden köpte in 1 verk 1906 för 1 000 kronor av Gustaf Rydberg och 5 verk 1915 för sammantaget 2 000 kr. Beslutet protokollfördes den 13 april 1915 som fattat av överintendent Bergh och intendent Göthe. År 1920 köptes 6 verk i samband med att en större utställning anordnades vid Rydbergs 85-årsdag, till ett pris av 2 900 kronor. Protokoll 28 februari 1920.

5 Svenskt konstnärslexikon I.

6 Svenskt konstnärslexikon IV.

7 Om Forsells *Vårlandskap* skriver Viggo Loos: ”Det är Djurgårdsnaturen som skildras i denna duk, där konstnären samlat hela sitt kunnande, ett landskap av friluftsmåleriets typ. Men det för hans måleri egenartade, intimismen, har gått förlorat.” Svenskt konstnärslexikon II.

11. Inköpsnämndens val av genre och konstnärsgruppering

Av de totalt 4 590 originalmålningar som visades på Konstakademiens utställningar under åren 1825–1877 var de allra flesta producerade av Akademiens ledamöter, professorer och elever. De dominerande motivkategorierna var: landskap 1 679, genre 1 023, porträtt 982 och historiska motiv 465. Därutöver fanns djurmotiv 182, stilleben 66, interiörer 62, modellstudier 56 och övrigt 75. Eva-Lena Bengtsson betonar att det inte varit möjligt att skapa helt tydliga gränser mellan de olika kategorierna då hennes grupperingar endast byggt på målningarnas titlar.[1] Trots detta måste Bengtssons indelning ses som en god bakgrund för studien av åren 1885–1920.

Av tabell 21 framgår inte enbart motivkategorierna på Konstakademiens utställningar under åren 1825–1877 utan även motivkategoriernas relativa storlek utifrån Nationalmuseums inlösen av svensk konst under åren 1885–1920. Landskapsmåleriets betydelse är tydlig under hela perioden. De två övriga kategorierna är jämnstora fram till den sista delperioden då ökningen av antalet porträtt, vänporträtt och mer officiella modellporträtt är frapperande.[2] Stillebenmåleriet förekommer i mycket begränsad omfattning i nämndens inköpslistor (se bilaga 6 och 14).

Historiemåleriets betydelse förefaller huvudsakligen betonats i samband med Konstakademiens utbildningar, elevtävlingar och institutionens utställningar. Georg Nordensvan skriver att Akademiens prisämnen för målning åren 1872–1880 präglades av motivteman inom fornnordisk mytologi, svensk historia och bibliska ämnen, exempelvis ”Loke fängslas av asarna”, ”Svenskarna finna Gustav II Adolfs lik på slagfältet vid Lützen” och ”Scen från syndafallet”. Historiska teman, inklusive nordisk mytologi och hjältesagor, var allenarådande fram till 1863 varefter även landskapsmålningar förekom regelbundet och 1880 användes ett fornnordiskt motiv som tävlingsämne för sista gången. På större internationella utställningar förlorade historiemåleriet sin dominans även visavi genremåleriet.[3] Ytterligare belägg för denna förändring är att målningen *Vikingar reser bautastenar över de fallna* signerad 1858, skapad av Hans Fredrik Gude och August Malmström, kom att visa sig mycket svårsåld. Tomas Björk skriver:

> Avsättningsmöjligheterna för monumental konst försämrades dock vid denna tid. Staten och andra institutioner drog in på sina inköp och alltmer togs marknaden över av privatköpare som oftast favoriserade kabinettstycken. Qvarnström meddelade också Malmström att han fann målningen närmast omöjlig att avyttra. […]
>
> Qvarnströms synpunkter speglar den kris som den rådande lågkonjunkturen försatt konstmarknaden i. För stora och dyra målningar kunde varken statsinköp eller intresse från privatköpare påräknas.[4]

Tabell 21 speglar utvecklingen ur två perspektiv: Konstakademiens utställningar under tiden 1825–1877 och Nationalmuseums årliga val 1885–1920 av svensk konst skapade av vid tiden levande svenska konstnärer. Under perioden omöjliggjorde statens begränsade budgetramar inköp av dyrare monumentalt historiemåleri. Det gör att historiemåleriet huvudsakligen faller utanför den här studien, men att dessa tavlor införlivades i Nationalmuseums samlingar genom exempelvis enskilda mecenaters förtjänst.

Konstakademiens formella verksamhet, som de årliga elevtävlingarna, med utmärkelser och resestipendier, och lärarnas uppdrag på skolan, präglades dock länge av rådande motivhierarki. Här betonades betydelsen av historiemåleriets antika, religiösa och fornsvenska motiv. Samtidigt visar Bengtssons avhandling med stor tydlighet på en skillnad mellan det formellt stadgade och accepterandet av genre- och landskapsmåleriet i vardaglig praktik. Denna kluvenhet är förstås av stor vikt vid bedömningen av inköpsnämndens val och rådande normstruktur.[5] Bengtsson ger en sammanfattande bild av utvecklingen från år 1800 fram till 1900 på följande vis:

> 1800-talet är genremåleriets stora tid i konsthistorien, inte minst i Sverige. Genremåleriet var både omdebatterat och accepterat av konstetablissemanget – kritikerna, akademikerna, museerna och de privata konstsamlarna. Nästan alla konstnärer prövade någon gång på detta motivområde. […] De dominerande tendenserna inom genremåleriet var fosterländska, men svenska konstnärer anknöt även till en allmäneuropeisk motivvärld. […] Vid sekelskiftet 1800 fanns föga plats för genremotiv inom den formalistiska klassicismen eller den subjektiva romantiken och vid sekelskiftet 1900 var överhuvudtaget den berättande konstens existens ifrågasatt. […] 1800-talet var också den period då de traditionella gränserna mellan konstens motivområden och mellan högt och lågt blev alltmer ointressant för konstnärerna.[6]

Tabell 21

Motivkategorier på Konstakademiens utställningar åren 1825–1877 och Nationalmuseums inlösta konst 1885–1920, i procent

	Landskap	Genre	Porträtt	Stilleben	Historiemåleri	Övrigt
1825–1877	37	22	21	1	10	9
1885–1900	46	15	17	7	0	15
1901–1912	63	12	12	2	2	9
1913–1920	46	10	40	0	0	4

Anm: Landskapskategorien inkluderar 11 verk av Gustaf Rydberg, vilka förvärvades 1915 och 1920. Exkluderas dessa halveras kategorin.
Gruppen Övrigt innehåller flera mindre motivkategorier.

Källa: Bengtsson 2000, s. 93f. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1920. *Nationalmuseum. Stockholm. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri.* Stockholm 1995.

De svenska konstnärernas måleri var, enligt Bengtsson, inriktat på fosterländska motiv hämtade ur landskapet och landsbygdens folkliv, alltmedan motiv inom stadsmiljön, medelklassen och hantverksyrken var mer sällsynt förekommande.[7]

Enligt Sixten Strömbom förändrades Akademiens utställningsverksamhet efter 1877 års utställning eftersom Fredrik Wilhelm Scholander och hans kollegor lyckades få till stånd en stadgeändring beträffande Akademiens utställningsplikt. Stadgetexten ändrades från 'minst vart tredje år' till 'tid efter annan', vilket öppnade för en mindre frekvent utställningsverksamhet.[8] Strömbom skriver:

> Den akademiska ledningen åldrades märkbart. Direktören Boklunds tilltagande klenhet och sekreterarens växande pessimism framträdde på många viktiga punkter, mest dock i deras bristande intresse för Akademiens utställningsverksamhet. Efter 1877 upphörde utställningarna ända fram till 1885, ett faktum, som allmänt beklagades och som till slut blev ett av de tyngst vägande skälen till den samlade oppositionen mot Akademien.[9]

Georg Nordensvan lyfter fram andra skäl till beslutet. Han betonar att utställningarnas lokalbehov konkurrerade med utbildningsverksamhetens lokaler, vilket gjorde att större utställningar endast kunde genomföras under sommartid då skolorna hade ferier, en tid då den konstintresserade publiken i hög grad hade lämnat staden, vilket innebar att utställningarnas kostnader översteg intäkterna. Han skriver även att Konstföreningens verksamhet hade gjort det mindre nödvändigt för Akademien att arrangera årliga evenemang.[10]

När Akademiens utställningsverksamhet upphörde från år 1877 fram till 1 augusti 1885 ökade de svenska konstnärernas intresse för Paris och dess årliga Salong. Exempelvis deltog Ernst Josephson vid 1880 års Salong med två vänporträtt, *Konstnären Allan Österlind* (NM 1459) och *Landskapsmålaren Carl Skånberg* (GKM 0276) och Hugo Birger med genremålningen *Toaletten*. Det nästkommande året ser Strömbom som Ernst Josephsons största framgång då porträttet *Journalisten Godfrey Renholm* (NM 1545) föreslogs till medalj på Salongen. Vid 1883 års Salong vann flera svenskar medaljer och hedersomnämnanden, däribland Richard Bergh, Per Hasselberg, Carl Larsson och Carl Gustaf Hellqvist.[11] De regelbundet förekommande världsutställningarna i Europa och USA gav konstnärerna ytterligare möjligheter att presentera och sälja sina verk.[12] Georg Nordensvan beskriver dessa år på följande vis:

> Under dessa söndringens år kunde partierna ej ens mötas i fredlig täflan genom att under samma tak utställa sina arbeten för hufvudstadens allmänhet. Det gick för sig på internationella expositioner och på skandinaviska. Men i Stockholm har ingen skandinavisk utställning förekommit sedan 1866 – Stockholm har sedan dess utan att störas i sitt välbefinnande sett Kjöbenhavn och Göteborg föranstalta sammanlagdt *sju* dylika, både omfattande och lifaktiga och af betydelse. Akademien har föranstaltat smärre utställningar i Blanchs lokal 1887 och 92, konstnärsförbundet anordnade sina i Stockholm eller i Göteborg 1887, 88, 90, 91 och i Kjöbenhavn 1892, men ingen af dessa utställningar har kunnat utgöra något *helt* uttryck för hvad Sveriges konst förmår på dess olika områden.[13] (Originalets kursiv)

Stockholm fick även konkurrens inom nationens gränser när sällskapet Gnistan tog initiativ till att anordna en utställning i Göteborg år 1881. Evenemanget kan ses som inledningen till en framgångsrik mecenatperiod för rikets andra stad med bidrag från exempelvis Pontus och Göthilda Fürstenberg som öppnade det Fürstenbergska galleriet vid Brunnsparken 1885. Tillsammans med konstsamlingen i Göteborgs museum och starka mecenater, som Bengt Erland Dahlgren, Hjalmar Gabrielson, Wilhelm Berg, Conrad Pineus och Charlotte Mannheimer gav detta staden ett rykte om att vara en nydanande konststad vid jämförelse med huvudstaden. Till detta adderades invigningen av Göteborgs Musei rit- och målarskola i Valandhuset 1886, en konstnärlig utbildning som under de första fyrtiofyra åren kom att ledas av konstnärer som Carl Larsson, Bruno Liljefors, Georg och Hanna Pauli och Carl Wilhelmson. De ledande reformvännerna såg att Valand tillsammans med Konstnärsförbundets egen konstskola skulle bli ett gott alternativ till Konstakademiens utbildningsverksamhet.[14] Gunnar Hallström efterträdde Carl Wilhelmson som föreståndare och lärare vid Valand 1910. Genom sin utbildning vid Konstakademien och sitt stipendium i Paris represen-

Tabell 22

Inköpsnämndens val av respektive konstnärsgrupperingars oljemålningar 1885–1920, i procent

	Totalt antal köpta verk	Akademiens professorer	Akademie-ledamöter	KF & SKF	Tredje skolans elever	Övriga
1885–1900	60	18	52	42	–	7
1901–1912	50	12	28	56	–	16
1913–1920	50	2	24	38	34	4

Anm: Gruppen Akademiledamöter inkluderar Akademiens professorer.

Anm: KF = Konstnärsförbundet och SKF = Svenska Konstnärernas Förening.

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920. Lista över ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna. Strömbom 1945, s. 197. Strömbom 1965, s. 499.

terade han således även en fortsatt koppling till den dominanta institutionen. Vissa elever, som Ivar Arosenius och Maj Bring, såg Valands dags- och kvällsutbildning som förberedande inför ansökan till Konstakademien, vilket också visar att detta alternativ fanns kvar.[15]

Tabell 22 visar att inköpsnämnden föredrog de akademiska konstnärernas målningar under åren 1885–1900, men att skillnaden i förhållande till konstnärerna från Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening inte är mer än tio procentenheter. Under de följande åren fram till 1912 minskar professorernas och akademiledamöternas andel av urvalet påtagligt och under den sista perioden förekommer endast ett verk av professor Oscar Björck och elva av Kgl. målaren Gustaf Rydberg. Av Rydbergs målningar köptes fem år 1915 för 2 000 kronor och sex år 1920 för sammantaget 2 900 kronor, således till en låg kostnad för museet. Samtidigt som tabellen visar hur de akademiska konstnärernas dominans avtog så visar den hur konstnärer med rötter inom reformrörelsen fick ökat utrymme fram till konkurrensen från den tredje skolans elever gjorde sig till känna.[16]

Här kan reformvännernas kritik, såsom den framförs exempelvis av Richard Bergh i stridsskriften *Hvad vår kamp gällt*, ses som en av flera faktorer som påverkade synen på god konst och vilken konst som Nationalmuseum borde köpa in. Att inköpsnämndens årliga val av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar utsätts för Berghs kritik är ett tydligt tecken på att han och Konstnärsförbundet ansåg dess konsekrerande val betydelsefulla för det svenska konstfältets utveckling och väl värda att strida om.

Noter

1 Bengtsson 2000, s. 92f.

2 Inom Konstakademien fortsatte man under 1880-talet att låta tävlingsämnena växla mellan bibliska och svenskhistoriska ämnen. För landskapsmålarna fanns ämnen som ”Ekskog i middagsbelysning” och ”Skogigt berglandskap med fors”. Nordensvan 1928, s. 244f.

3 Nordensvan 1928, s. 134. Björk 1997, s. 70, 74 & 82.

4 Tavlan köptes dock av James Carnegie, bland annat ägare av Porterbryggeriet Carnegie & Co i Göteborg, och kom till dennes släktgods i Skottland. Malmströms *Ingeborg mottager av Orvar Odd underrättelsen om Hjalmars död* (NM 1222) signerad 1859, fann ingen köpare förrän kung Carl XV såg och köpte den, för att sedermera testamentera den till Nationalmuseum. Björk 1997, s. 92 & 353f.

5 Bengtsson 2000, s. 67–100.

6 Bengtsson 2000, s. 248. Nordensvans redovisning av Konstakademiens tävlingsämnen under åren 1872–1880 ger ett gott exempel på detta, Nordensvan 1928, s. 134.

7 Bengtsson 2000, s. 254.

8 Nordensvan 1928, s. 137. Strömbom 1945, s. 111.

9 Strömbom 1945, s. 135.

10 Nordensvan 1928, s. 137f.

11 Strömbom 1945, s. 144f, 148f & 166.

12 Strömbom 1945, s. 119, 125. Nordensvan 1928, s. 139 & 246.

13 Nordensvan 1892, s. 645. De sju skandinaviska utställningar Nordensvan refererar till hölls i Göteborg 1869, 1881, 1886 och 1891 samt i Köpenhamn 1872, 1883 och 1888.

14 Strömbom 1945, s. 150f. Nordensvan 1928, 248f & 258f. Lärkner 1984, 64ff. Charlotta Nordström, *Up the stylish staircase: situating the Fürstenberg gallery and art collection in a late nineteenth-century Swedish art world*, Diss., Makadam förlag, Stockholms universitet 2015.

15 Kjell Hjern, *Valands konstskola*, Rundqvists Bokförlag, Göteborg 1972, s. 107ff, 113 &129ff.

16 Se tabell 1, 5, 6, 8, 9, 11 & 12. 1915 köptes 5 verk av akademiledamoten och Kgl. målare Gustaf Rydberg. Beslutet protokollfördes som fattat av överintendent Bergh och intendent Göthe. Protokoll 13 april 1915. I samband med konstnärens 85-årsdag 1920 anordnade Konstakademien en jubileumsutställning i Stockholm där inte mindre än 260 verk ställdes ut. Rickard Berghs dödsbo sålde detta år sex målningar för sammanlagt 2 900 kronor av Rydberg till Nationalmuseum. Protokoll 28 februari 1920.

12. Professorerna

De akademiska konstnärerna har det gemensamt att de inledde sin konstnärsbana inom Konstakademiens utbildningshierarki och vann framgångsrikt elevpriser och stipendier som möjliggjorde studier ute i Europa, exempelvis i Düsseldorf och Paris. De valdes in som ledamöter i Konstakademien och blev även dess professorer. Därutöver var de under kortare eller längre tid ledamöter alternativt suppleanter i Nationalmuseums nämnd och/eller inköpsnämnd under åren fram till dess att strukturerna avskaffades genom 1912 års stadgereform. Häri ligger den konstruerade professorsgruppens urvalskriterier, vilka är betydligt snävare än om urvalskriteriet utgått från att konstnären utbildats inom Konstakademien och blivit ledamot av den.

Här nedan presenteras åtta akademiprofessorer i bokstavsordning i yttersta korthet med hjälp av sociala indikatorer och ett begränsat urval av nedslag som följer avhandlingens beskrivningar av individers levnadsbanor. Kapitlet om professorerna inkluderar en hel del information som förekommit tidigare i avhandlingen. Av läspedagogiska skäl har upprepningen valts före regelbundna hänvisningar till tidigare textavsnitt. Samtidigt sker en redovisning av de oljemålningar som valdes respektive exkluderades av inköpsnämnden fram till 1913. Därefter förekommer endast empiri för museiledningens val av oljemålningar och inte vad som exkluderades. Slutligen kommer ett par målningar diskuteras för att ge en inblick i gruppens motivval, stilmässiga position och utveckling under åren 1885–1919.

De åtta utvalda är: Olof Arborelius, Alfred Bergström, Oscar Björck, Axel Jungstedt, Gottfrid Kallstenius, August Malmström, Wilhelm Smith och Emil Österman. Gruppens medlemmar föddes mellan 1829–1870, där August Malmström är äldst och Emil Österman yngst. Vid en jämförelse med opponentgruppen framgår att de i stort är födda under samma tidsperiod. Fädernas titlar bär tydligt tecken av 1800-talets yrkeshierarki där en del varit sysselsatta inom skråstrukturerna, övriga inom kyrkans och statens hägn, exempelvis Gottfrid Kallstenius far som var telegrafdirektör Gustaf Samuel Kallstenius i Västervik. Två av de sju föddes i Stockholm, men huvudstaden innehöll Konstakademiens utbildningar och lärartjänster och tillgång till en privat konstmarknad vilket var goda skäl till att samtliga kom att bosätta sig där senare i livet.

När konstnärerna slog sig ner i den kungliga huvudstaden etablerades deras centrala positioner inom Konstakademiens och Nationalmuseums konsek-

Tabell 23

Professorernas levnadsår, ort för födelse respektive död och faderns titel

Professor	Levnadsår	Födelse – Död	Faderns titel
Olof Arborelius*	1842–1915	Orsa – Stockholm	Kontraktsprost
Alfred Bergström	1869–1930	Stockholm – Tullinge	Gravör, målare
Oscar Björck*	1860–1929	Stockholm – Stockholm	Gulddragare
Axel Jungstedt*	1859–1933	Norrköping – Stockholm	Tullkontrollör
Gottfrid Kallstenius	1861–1943	Västervik – Nacka	Telegrafdirektör
August Malmström*	1829–1901	Västra Ny församling – Stockholm	Snickare, skulptör, lantbrukare
Wilhelm Smith	1867–1949	Karlshamn – Mäserum	Godsägare
Emil Österman	1870–1927	Finninge – Stockholm	Färgeriverkmästare

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Orsa ligger i Dalarna. Tullinge är förort till Stockholm. Västra ny församling ligger i Motala kommun. Finninge är del av Västra Vingåker i Lidköpings kommun.

Källa: Svenskt konstnärslexikon I–V.

Tabell 24

Professorernas bostadsadresser 1890, 1900 och 1916

Professor	1890	1900	1916
Olof Arborelius*	Riddareg. 20	Riddareg. 20	Riddareg. 20
Alfred Bergström	Paris	Mäster Samuelsg. 59	Tullinge
Oscar Björck*	Valhallav. 37	Valhallav. 37	Valhallav. 37
Axel Jungstedt	Biblioteksg. 11	Valhallav. 27	Valhallav. 27
Gottfrid Kallstenius	Paris/Grez-sur-Loing	David Bagares g. 9	Storängen, Nacka
August Malmström*	Näckströmsg. 3	Näckströmsg. 3	Avled 1901
Wilhelm Smith	–	–	Sköldungagatan 9
Emil Österman	Stockholm	Karlavägen 15A	Engelbrektsplan 2

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Noteringarna om bostadsort utanför Sverige är oftast inkluderad i resande.
Familjen Kallstenius lät bygga Villa Kallstenius på Krokvägen 1B i Storängen, Nacka 1906.

Emil Österman studerade vid Konstakademien i Stockholm 1890–1893. Adressuppgift saknas dock. 1916 anges även sommarbostaden i Elgenstorp, Tullinge.

Källa: Stockholms adresskalender och Svenskt konstnärslexikon I–V.

rerande process. Något som tillsammans med inköpsnämndens val av deras oljemålningar förstärkte bilden av framgång. Gruppens samhälleliga ställning betonas ytterligare genom deras centrala bostadsadresser i närheten av Kungsträdgården, Humlegården eller inom stadsdelen Östermalm. Adresser som gjorde det möjligt att promenera till möten och arbete vid Konstakademien och Nationalmuseum.[1] Utifrån Bourdieus sociologiska analys skulle gruppen som helhet bedömts som varande en del av den dominerande klassens kulturella fraktion med gott om kulturella och sociala resurser.

Bilden av den åldrande professorsgruppen som en stabil fraktion inom en dominerande klass förstärks av Alfred Bergströms, Oscar Björcks, Gottfrid Kallstenius och Emil Östermans taxeringar för åren 1910 och 1916. Taxeringarna och bostadsadresserna kan därför ses som mått på deras framgångar som konstnärer, professorer och representanter för ett kulturellt system i form av Konstakademien och Nationalmuseum. Ett mått på det kulturella systemets konsekrering av deras konst och person.

Tabell 26 tydliggör professorernas närvaro som ordinarie ledamöter och suppleanter inom Nationalmuseums inköpsnämnd. Här framgår att Konstakademien stod bakom 35 av de 43 ”professorsvalen” och museinämnden 8, vilket återigen betonar kopplingen mellan Konstakademiens anställda och inköpsnämnden. August Malmström har en tydlig plats i inköpsnämnden under tiden före 1900 och då tillsammans med Olof Arborelius, Oscar Björck och Axel Jungstedt. Gottfrid Kallstenius och Emil Östermans närvaro ökar under åren 1900–1912.

Professor Olof Arborelius

Olof Arborelius föddes 1842 i Orsa i norra delen av Siljansbygden. Fadern Olof Ulric Arborelius var kontraktsprost och hemmet präglades, enligt Eva-Lena Bengtsson, inte av ett ekonomiskt överflöd men desto mer av den kultur besökande konstnärer och författare förde med sig. När konstnären Johan Fredrik Höckert besökte prostgården 1858 noterade han Olofs konstnärliga begåvning och rekommenderade studier vid Konstakademien. Där blev han Edvard Berghs elev under åren 1860–1868 och inriktade sig främst på landskapsmåleri, med betoning på motiv från Dalarna. Arborelius vann, som förste landskapsmålare, den kungliga guldmedaljen 1868 och ett resestipendium för åren 1869–1872 möjliggjorde studier i Düsseldorf, München, Paris och Rom.[2] Från 1872 var han bosatt i Stockholm och levde från 1885 fram till sin död 1915 på Östermalmsadresserna Riddaregatan 27 och 20. Som framgått av tidigare redovisning vittnar 1910 års taxering om att trygga ekonomiska förhållanden, med en inkomst jämförbar med den som uppbars av Nationalmuseums tjänstemän.[3]

Olof Arborelius deltog i undertecknandet av Opponenternas reformskrivelse 1885 och valdes till Konstnärsförbundets Stockholmssektions förste ordförande åren 1886–1890, men övergick till Svenska Konstnärernas Förening år 1891. Han

Tabell 25

Professorernas taxeringar för 1910 och 1916. Löpande priser och fasta (basår=1910).

	Bevillning	Inkomstskatt	Bevillning	Inkomst- och förmögenhets-skatt	Inkomst- och för-mögenhetsskatt Fasta priser
Professor	**1910**	**1910**	**1916**	**1916**	**1916**
Olof Arborelius*	7 819	9 000	4 870	7 500*	5 423*
Alfred Bergström	3 103	5 900	9 360	12 600	9 111
Oscar Björck*	23 000	23 000	26 480	24 600	17 788
Axel Jungstedt	10 984	10 900	7 850	6 800	4 917
Gottfrid Kallstenius	10 992	8 800	19 853	18 700	13 522
August Malmström*	–	–	–	–	–
Wilhelm Smith	–	–	8 070	7 600	5 495
Emil Österman	12 360	12 800	19 230	18 900	13 666

* Har presenterats i tidigare tabeller.

Anm: Under perioden avled August Malmström (1901) och Olof Arborelius (1915) varför 1916 års taxering inkluderar sterbhuset.

Anm: För definition av bevillning och inkomst- och förmögenhetsskatt se tabeller i tidigare kapitel.

Källa: Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

Tabell 26

De åtta professorernas närvaro i inköpsnämnden

Professor	Akademi-ledamot	Ordinarie	Suppleant
Olof Arborelius	1892	1903	**1893, 1894, 1897,** 1899
Alfred Bergström	1900	1902	**1905**
Oscar Björck	1889	**1903,** 1909	**1890, 1892, 1895**
Axel Jungstedt	1889	**1892**	**1890, 1891, 1898, 1899, 1900, 1906, 1908**
Gottfrid Kallstenius	1900	1900, **1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1912**	1902, **1904, 1911**
August Malmström	1864	**1885, 1886, 1887, 1888, 1894**	**1891, 1897**
Wilhelm Smith	1910	–	1912
Emil Österman	1900	1903, **1911, 1912**	**1908, 1910**

Anm: Årtal i fet skrift anger vald av Konstakademien.

Källa: *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1912.

Olof Arborelius, *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* (NM1472). Foto: Nationalmuseum.

var även ordförande i Konstnärsklubben 1891–1893. Arborelius förefaller ha varit ett exempel på moderat reformförespråkare som kom att delta i konstfältets motsättningar samtidigt som han valdes till ledamot i Konstakademien 1892. Året därefter valdes han för första gången in som suppleant i inköpsnämnden och deltog i dess verksamhet under ytterligare fem år, sista gången 1903. Han var lärare och överlärare vid Tekniska skolan i Stockholm åren 1880–1912 och blev därefter professor i landskapsmålning vid Konstakademien 1901–1909.[4]

Från 1880 hade Arborelius sommarbostad i Engelsberg där målningen *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* (NM1472) skapades 1893 och som året därefter löstes in av Nationalmuseum. Motivet utgörs av en liten spegelblank insjö inramad av ett hästskoformat sommargrönt björklandskap. I bildens främre plan ser betraktaren hur det gröna gräset följs av en liten stenig strandkant och en roddbåt som ger möjlighet att drömma om barndomens bad- och fisketurer. Insjöns möte med den ljusblå himlens vita moln bildar ett djupverkande slut på landskapet. Landskapsbilden präglas av ett tidstypiskt romantiserat ljust sommarlugn som minner om det franska friluftsmåleriet. Cirka 40 år efter målningens tillkomst, år 1935, valde Svenska turistföreningens medlemmar den till den målning som bäst återgav ett svenskt landskap och har därefter kommit att kallas för *Sverigetavlan*. Arborelius landskaps- och genremåleri valdes av inköpsnämnden vid tre tillfällen under de här studerade åren: *Getter föras i vall*

(NM 1438, år 1892), *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* (NM 1472, år 1894) och *Afton en regnig dag* (NM 1625, år 1905). Som framgår av bilaga 5 och 8 uppgick tavlornas pris till 475, 500 respektive 1 500 kronor, vilket får ses som lågt i förhållande till det genomsnittliga priset 1 750 kronor. [5]

Professor Alfred Bergström

Alfred Bergström föddes i januari 1869 i Stockholm och konstnärsbanan inleddes som målare och grafiker i faderns verksamhet. Den fortsatte under åren 1887–1891 inom Konstakademien och efter att ha vunnit 1891 års kungliga medalj och stipendium följde resa till Frankrike och Tyskland 1894–1896. Torsten Palmér skriver i Svenskt konstnärslexikon att Bergström deltog aktivt i debatten mellan Akademien och Konstnärsförbundet i ett flertal tidningsartiklar där han presenterade sig som en ”stridbar förespråkare för den akademiska, moderat inriktade friluftstraditionen”.[6]

Från 1896 var han medlem av Svenska Konstnärernas Förening och dess ordförande under åren 1911–1914. Därutöver ingick han under två år, 1902 som ordinarie och 1905 som suppleant, i inköpsnämnden. Bergström deltog även i den kommitté av sakkunniga som fick uppdrag 1911 av ecklesiastikminister Fridtjuv Berg att se över Nationalmuseets stadgar.[7]

Alfred Bergström var lärare vid Konstakademien 1898–1910 och blev dess ledamot 1900. Han efterträdde Olof Arborelius som professor i landskapsmålning och innehade tjänsten fram till sin död 1930. I början av 1900-talet bodde han på Mäster Samuelsgatan 59 i centrala Stockholm och flyttade 1916 söder om staden till villa i Berga i Tullinge. Flytten från innerstaden till villan i Tullinge motsvaras av en förstärkt inkomst från en total inkomst 1910 på 5 900 kronor till 12 600 kronor 1916.[8]

Under perioden 1896–1912 kom inköpsnämnden att lösa in fyra landskapsmålningar: år 1896 inlöstes *Lågvatten* (NM 1493) till priset av 400 kronor med 8 jaröster mot 3 nejröster, 1902 inlöstes *Afton vid sjö* (NM 1580) till priset av 1 200 kronor med 5 jaröster mot 4 nejröster, 1905 inlöstes *Vid havet* (NM 1626) till priset av 1 800 kronor med 5 jaröster mot 3 nejröster och 1912 inlöstes *En gårdsflygel* (NM 1746) till priset av 1 500 kronor med 6 jaröster mot 3 nejröster.[9]

Kustlandskapet i *Vid havet* har fångats då solens sista strålar tränger genom ett tunt lager av moln och belyser blekt bildens centrala stråk, över havsytans vågskvalp och fram till betraktarens blick. Målningens tre plan består av en främre grå klipphäll, en stor blå havsyta och slutligen en blekblå himmel med skira vita moln. En sjöfågels vita vingar utgör konstverkets enda staffage som berättar om kustens liv. Denna tolkning av solnedgång, aftonlandskap som huvudsakligen präglas av skimrande djupblå färger är ju långt ifrån unikt för Bergströms tavla, utan snarare rätt tidstypiskt för svenskt stämningsmåleri. Se exempelvis Richard Berghs *Varbergs Fästning* (NM 6763), Karl Nordströms *Hoga dal på Tjörn* (NM

Alfred Bergström, *Vid havet* (NM 1626). Foto: Nationalmuseum.

1529) och Nils Kreugers *Marsafton* (NM 1555) från 1900, vilka alla kan ses som del av det nationalromantiska stämningsmåleri som skapades i slutet av 1800-talet och under 1900-talets första årtionde. Ett måleri som eleverna på Konstnärsförbundets tredje skola senare kom att opponera emot.

Professor Oscar Björck

Oscar Björcks far var gulddragare och hade bostad, verkstad och affär i ett hus på nedre Regeringsgatan i Stockholm när sonen föddes 15 januari 1860. Då pappan senare gick i konkurs och tvangs ta anställning i en vinaffär präglades uppväxten av mycket begränsade ekonomiska förhållanden. Vid tretton års ålder började han teckna vid Konstakademiens principskola och flyttades fyra år senare upp till dess antik- och modellskola. Därutöver studerade han som artonåring vid Edvard Perséus konstskola på Mäster Samuelsgatan.

Våren 1882 belönades Björck med den kungliga medaljen för sitt verk *Den förlorade sonens återkomst* och i juli besökte han för första gången Skagen och fick god kontakt med dess dansk-norska konstnärskoloni. Erfarenheterna av Skagenkonstnärernas friluftsmåleri och de egna kraftfulla studierna av den hårt arbetande fiskarbefolkning är viktiga att framhålla, som exempelvis i *Sjösättning. Skagen*

(1884), Skagens Museum. Året därpå erhöll han ett femårigt resestipendium för sitt figurmåleri och tillbringade våren och sommaren på Skagen varefter resan gick vidare till Paris och även till Grez-sur-Loing. Hösten 1884 återvände han till Stockholm och gifte sig med Isaria Boklund, dotter till akademiprofessorn Johan Christoffer Boklund.

Björck deltog i Konstakademiens jubileumsutställning 1885 och vid världsutställningen i Paris 1889. Utställningen innebar en stor framgång för flera svenska konstnärer och Björck belönades med en medalj av andra klassen. Under tiden 1883–1888 vistades han huvudsakligen utomlands, bland annat i Frankrike och Italien. 1888 bosatte familjen Björck sig i Stockholm på Hamngatan 18B. Här fanns även ateljén med utsikt mot Västra Trädgårdsgatan och Jakobs kyrka, som gav grund till målningen *Utsikt över v. Trädgårdsgatan* från 1889. År 1890 har de flyttat till Valhallavägen 37 och bor där även 1916.[10] Oscar Björck är gruppens ”höginkomsttagare” med en inkomst 1910 på 23 000 kronor och 26 480 kronor 1916. En inkomst som överträffar museitjänstemännens 1910 och som bara Erik Wettergren kan mäta sig med 1916.[11]

Oscar Björck stod utanför Opponentrörelsen och blev i stället medlem i Svenska Konstnärernas Förening år 1890, men lämnade organisationen åtta år senare. Samtidigt ska han ha argumenterat för modernisering av akademiinstitutionen och dess utbildningsverksamhet. År 1889 invaldes Björck som ledamot av Konstakademien och valdes vid fem tillfällen efter 1890 att representera institutionen som ordinarie ledamot eller suppleant i Nationalmuseums inköpsnämnd.[12] Utöver detta utförde han olika ledande uppdrag i samband med internationella utställningar, exempelvis vid utställningen i München 1892, världsutställningen i Chicago 1893, 1897 års utställning i Stockholm, 1900 års världsutställning i Paris samt den Baltiska utställningen i Malmö 1914. 1889 började Björck som extralärare vid Konstakademiens läroverk och verkade under åren 1890–1898 som tillförordnad professor. Den mellanställning Björck intagit i stridigheterna på det svenska konstfältet gjorde att han tvekade inför möjligheten att utnämnas till professor inom Konstakademien eftersom han såg risken för kritik från Konstnärsförbundets medlemmar. I ett personligt brev rådfrågar Björck Richard Bergh om möjligheten att som professor göra nytta för ”vår sak” och söker här även prins Eugens syn på problemet. Björcks tvekan mynnade ut i att han från 1898 fram till 1925 verkade som ordinarie professor i figurteckning och målning vid Akademien och blev dess vice preses år 1918.[13]

Efter det att Björck bosatt sig i Stockholm anlitades han ofta som porträttör av kretsar inom hovet, adeln, professorer och en ekonomisk överklass. Tor Hedebergs[14] minnesbok över Oscar Björck innehåller rikligt med exempel på Björcks porträttmåleri. Framstående, välklädda och ofta medaljprydda män har avbildats med betoning på realism och utstrålning. Som helhet betraktat representerar målningarnas innehåll i hög grad en upprepning utifrån rådande normer för

manlig avbildning i offentlig konst. *Porträtt av H. M. Konung Oscar II* (1897) där Erik XIV:s krona och spira, purpurfärgade mantel med krage och bräm av skimrande vit hermelinpäls, serafimerordens stora insignier och en fjärrskådande blick betonar kunglig upphöjdhet. Porträttet av statsrådet *Gunnar Wennerberg* (NMGrh 4094) präglas även det av manlig beslutsamhet, kraft och officiell samhällsställning. Den avbildade var vid tiden Sveriges ecklesiastikminister, samtidigt påminner bakgrundens skrivbord och välfyllda bokhylla betraktaren om att Wennergren även var poet och författare. Ytterligare ett exempel där en framstående man avbildats är målningen *Verner von Heidenstam* (GKM 0332) från 1900. Nationalmuseums inköpsnämnd valde emellertid att inte lösa in arbetet. Enligt Richard Bergh skedde detta, trots en majoritet av ja-röster, på grund av att det tidigare varit utställt på Konstnärsförbundets utställning. Detta hindrade dock inte Göteborgs konstmuseum att köpa verket 1902, ett år då även förstudien till *Romerska smeder* (F 15) från 1887 införlivades i Göteborgsmuseets samlingar genom en testamentarisk gåva av Pontus och Göthilda Fürstenberg.[15] 1914 köpte Nationalmuseum i stället J.A.G. Ackes *Skalden. Författaren Verner von Heidenstam* (NM 1774) för 5 000 kronor, men då hade tiderna förändrats och anknytning till Konstnärsförbundet var inte ett hinder längre.[16]

De representativa kvinnornas porträtt är ibland uppbyggda utifrån detaljer ur en hemmiljö och ibland med en mer avskalad enfärgad bakgrund som sätter tonen. I de fall den porträtterade kvinnan är äldre betonas den sociala ställningen, medan de yngre kvinnornas utseende och förtjusande klädsel ligger mer i konstnärens och beställarens fokus. Tanken är här, precis som där barn är avbildade, att konsten ska pryda en vägg i det välbärgade hemmet. Goda ståndsmässiga exempel är *Porträtt av friherrinnan Anna Trolle* (1903), *Porträtt av H. K. H. Prinsessan Ingeborg* (1904) och *Porträtt av fru Pauline Brunius* (1929).[17] Björcks porträttuppdrag för Stockholms betalande överklass präglades av dåtidens klass- och genusnormer och kan upplevas som en grad av upprepning och likriktning, precis som påpekades om de officiella manliga studierna.

Av detta skäl bör även porträtten av vänner och hustrun lyftas fram då de representerar ett intimare och mer relationsbetonat måleri. Hedberg kallar vänporträtten tillfällighetsverk och skriver: ”de improviserade bilderna av vänner och kamrater, målade i soliga och inspirerade ögonblick, i en enda obruten anspänning, utan anspråk men av inre tvång.”[18] Detta framgår då Björck porträtterade sin hustru eller vänner, exempelvis *Porträtt av konstnärens hustru, Grez* (1886), *Porträtt av konstnärens hustru* (1891), *Studie till Krøyers figur till hans tavla Hip Hurra* (1888), *Jägaren, Sven Unander* (NM 1915, 1891) och *Porträtt av H. K. H. Prins Eugen* (NM 1482, 1895).

Jämförs det officiella porträttet av Kung Oscar II med det av prins Eugen, sittande i en enkel korgstol arbetande vid sitt staffli, framgår det tydligt hur avståndet och upphöjdheten försvunnit i det senare och ersatts av en varm närhet

Oscar Björck, *Porträtt af prins Eugen* (NM 1482). Foto: Nationalmuseum.

och närmast vardaglighet. Samtidigt bör noteras att prinsen är välklädd, i svart kostym, vit fläckfri skjorta, välknuten svart fluga och utan den så vanligt förekommande skyddande målarrocken. Målningen präglas av dova toner av svart, ljusbrunt och mjukt vitt som betonar känslan av mjukhet och stilla kontemplation vid konstverkets initiala skapande och där den lilla tygbiten i vänsterhanden ökar känslan av att Björck fångat bilden i ögonblicket. I sammanhanget är det intressant att notera att inköpsnämnden behövde tre omröstningar och en prissänkning från 3 000 kronor till 2 500 kronor för att skapa enighet bakom inköpet av porträttet.[19]

Bland inköpsnämndens val finns två av Björcks genremålningar, *Venetiansk saluhall* (NM 1405) 1888 och *Middagsfodring i en ladugård* (NM 1425) år 1890.[20] Jämförs hans ljusare kolorit med Fagerlins *Hemkomsten* (NM 1425) från inköpsnämndens val 1885 framgår avståndet till Düsseldorfmåleriet dova färgsättning tydligt. I Björcks måleri skiner solens varma ljus in genom dörröppningar och fönster i *Middagsfodring i en ladugård*. Ljushanteringen påverkar den detaljerade återgivningen av ladugårdsmiljön – tak, golvplankor, den arbetande kvinnans sjalett och höfång samt kornas vita ryggar och mular. Bildens realism förstärks av en kraftfull djupverkan i återgivningen av takets bjälklag, den högra sidans vägg och fönstersmygar, golvplankornas belysning och längdverkan och den vänstra sidans stolpar som markerar rader av bås för korna. Det här friska solljuset och rummets rymd saknas helt i *Hemkomsten* där hela den realistiskt tecknade enkla

Oscar Björck, *Middagsfodring i en ladugård* (NM 1425). Foto: Nationalmuseum.

hemmiljön görs i mjukare ljusförhållandena. Verken präglas av en romantiserande bild av den fattiga hemmiljön och pigornas lantliga arbete på bondgården, ett genremåleri som hade vunnit huvudstadens konstpublik och inköpsnämnd, men intresset höll dock på att klinga av.

Professor Axel Jungstedt

Axel Jungstedt föddes 1859 i Norrköping och hans far var tullkontrollör. Efter läroverksstudier i födelsestaden inleddes den konstnärliga utbildningen vid Edvard Perséus målarskola i Stockholm varefter han studerade på Konstakademien 1878–1883. Här erhölls den kungliga medaljen för prisämnet *Den förlorade sonens återkomst* 1882 och Akademiens resestipendium möjliggjorde besök i Frankrike, Italien, Schweiz och Tyskland under åren 1884–1888. I Paris studerade han vid Académie Julian och hade William Bouguereau som lärare, en vid tiden framgångsrik och inflytelserik akademisk konstnär med intresse för genremåleri. Bouguereau blev 1885 utnämnd vid Parissalongen till befälhavare i Hederslegionens och fick under en tid stort inflytande över vad som skulle ses som god konst och visas vid den årliga salongen.

Jungstedt uppmärksammades för sitt friluftsmåleri, exempelvis verken *En sommardag i sandgropen* från 1883, *I stenbrottet. Motiv från Schweiz* (NM 1380) från 1886 och år 1888 *Stenarbetare* (KMS 1330), även det sistnämnda var motiv från Schweiz. Därutöver bör *Dannemora gruvor* (NG.M.00380) från 1890 nämnas, ett arbete som är del av Nasjonalmuseet i Oslo. Dessa gruvstudier kan ses i ljuset av Gustave Courbet's *Stenbrytarna* från 1849.[21]

I stenbrottet (NM 1380) löstes in år 1886 av inköpsnämnden för 1 800 kronor efter det att omröstningen utfallit med 8 jaröster mot 3 nejröster.[22] Den realistiska målningens skildring av stenbrottets hårda arbete är utfört som en översiktsbild där helheten bygger på ett visst avstånd till de arbetande männen, vars ansikten är dolda för oss. Det gäller även de små pojkarna som respektfullt betraktar stenhuggaren när han svingar sin hammare. Det realistiskt skildrade stenbrottet framstår i centrum för Jungstedts intresse och skildring. De många, stora och kantiga stenblocken möter våra sökande blickar och skapar känsla i bilden.

Jungstedt var intresserad av att utveckla sitt friluftsmåleri med realismen som grund, vilket också de tidigare nämnda konstverken givit prov på. Han deltog med en landskapsmålning vid Konstakademiens jubileumsutställning 1885. Vid återkomsten till Stockholm hösten 1888 öppnade han en egen konstskola som drevs fram till 1896. Han valdes till ledamot av Konstakademien 1889 och blev medlem i Svenska Konstnärernas Förening 1892. Under 1890-talet skapade Jungstedt en mycket framgångsrik verksamhet som porträttmålare, där exempelvis kung Oscar II porträtterades minst 28 gånger. Kung Oscar II förlänade honom 1899 den kungliga medaljen Litteris et artibus för sina framstående konstnärliga insatser. Vid den här tiden valdes han in som suppleant i inköpsnämnden av Konstakademien första gången år 1890 och kom därefter att väljas dit vid ytterligare sju tillfällen fram till 1908. Jungstedt var även lärare vid Konstakademien och blev dess vice professor 1907 och därefter professor i teckning under åren 1909–1924.[23]

Jungstedts inkomstnivå på 10 900 kronor 1910 skulle placera honom i mitten av såväl museitjänstemännen som bland professorskollegorna, men inkomstutvecklingen under krigsåren förefaller inte gynnsam. Tvärtom tyder noteringen 1916 på 7 850 kronor för bevillning och 6 800 kronor som grund för fastställande av inkomst- och förmögenhetsskatt inte endast på en sjunkande inkomst (än mer så om inflationen tas med i beräkning) utan även att Jungstedt 1916 gör avdrag för existerande skuldräntor. Bostaden låg hela tiden centralt under åren 1890–1916, först på Biblioteksgatan 11 och därefter på Valhallavägen 27.[24]

Professor Gottfrid Kallstenius

Kallstenius föddes i Västervik 1861, en liten ort med cirka 5 000 invånare. Hans far Gustaf Samuel Kallstenius var stadens förste telegrafdirektör. Tjänsten var vid tiden betydelsefull, vilket tydliggjordes genom att direktören bar uniform, hatt

Axel Jungstedt, *I stenbrottet. Motiv från Schweiz* (NM 1380). Foto: Nationalmuseum.

och värja. Gottfrid inledde sina studier vid stadens läroverk varefter gymnasiestudier och studentexamen i Linköping 1880 följde. Fadern ville att Gottfrid skulle bli läkare, varför studierna gick vidare till Uppsala universitet och utbildning i medicin, klassiska språk, litteraturhistoria och estetik under tre år. Våren 1883 blev han dock svårt sjuk och tvangs avbryta studierna i Uppsala. Här byter han studiespår helt och inleder sina konstnärliga studier vid Edvard Perséus målarskola och vid Konstakademien 1884. Där vann han den hertigliga medaljen för målningen *September* 1886 och den kungliga medaljen genom verket *Kyrkogård i sommarsol* 1887, vilket renderade honom ett resestipendium 1891 som möjliggjorde en treårig tid i Frankrike, med bland annat studier hos Raphaël Collin, inkluderande vistelse i konstnärskolonin i Grez-sur-Loing.[25]

Gottfrid Kallstenius deltog i bildandet av Svenska Konstnärernas Förening 1890, var dess sekreterare åren 1899–1910 för att slutligen utses till hedersledamot. Kallstenius blev ledamot av Konstakademien år 1900 och valdes samma år in i inköpsnämnden för första gången och var ordinarie eller suppleant under sammantaget 10 år fram till dess att inköpsnämnden avvecklades 1912. Från och

med 1898 var han lärare i dekorativ konst vid Konstakademien och vice professor i dekorativ konst 1912. Det här året sökte han professuren i landskapsmålning, men drog tillbaka ansökan då han fick veta att hans yngre vän och kollega Alfred Bergström också sökt tjänsten.[26]

När Kallstenius 1906 byggde Villa Kallstenius, inkluderande en ateljé, på Krokvägen 1B i Storängen i Nacka blev han granne och vän med Richard Bergh och Georg Pauli, trots skiljaktiga ställningstagande på konstfältet. Flytten till Villa Kallstenius och livet i Nacka baserades på en inkomstnivå 1910 som mäter sig väl med Arborelius, Jungstedt och museitjänstemännen. Inkomsten steg därefter från 8 800 kronor till 18 700 kronor 1916, samtidigt indikerar faktumet att den bevillningsgrundande skatten vid båda tillfällena var högre än inkomstskatten att Kallstenius gjorde avdrag för låneräntor.[27]

Precis som Oscar Björck deltog Gottfrid Kallstenius i en rad utställningar som exempelvis i Göteborg 1891, Baltiska utställningen i Malmö 1914, svenska konstutställningen i Köpenhamn 1916, utställningen ”Svensk konst” i Göteborg 1923 samt utställningar arrangerade av Sveriges allmänna konstförening, Svenska Konstnärernas Förening och Riksförbundet för bildande konst.[28] Under de här åren utvecklade han sitt landskapsmåleri och skapade bland annat *Förvildad trädgård* (NM 1492, år 1896), *Skogssjön* (NM 1537, år 1899), *Månskensnatt. Motiv från Klinte, Gotland* (NM 1551, år 1900) och *Efter solnedgången. Motiv från skärgården* (NM 1694, år 1909). Samtliga valdes av inköpsnämnden med en god majoritet jaröster och till ett pris av 1 000–2 000 kronor.[29]

Kallstenius landskapsmålning *Skogssjön* signerades 1898, vilket innebär sex år efter det att Olof Arborelius skapat *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland*. Båda har återgivit ett svenskt sommarlandskap där ett stilla vatten utgör bildens centrum och björkskogen del av dess ram. Kallstenius har fångat sitt landskap under en tid då solen börjar gå ned, vilket ger molnen en lätt rosa ton. Han har stått på sjöns skuggsida och haft de längre skuggpartierna till vänster alltmedan solen fortfarande belyser stranden på motsatta sidan. Målningens främre plan är fyllt av stenar, gräs och små vildvuxna buskar, allt realistiskt återgivit med en kontinuerlig rumsuppfattning. Kallstenius skogssjö saknar tecken på mänsklig närvaro och ger intryck av ett stilla och lätt romantiserat lugn.

Professor August Malmström

Malmström föddes oktober 1829 i torpet Nubbekullen i Västra Ny socken i Östergötland. Där växte han upp under enkla förhållanden och fick tidigt hjälpa sin far som var snickare och skulptör och drev ett mindre lantbruk. De konstnärliga studierna inleddes under åren 1849–1856 vid Konstakademien. I Antik- och Modellskolan fanns lärare som Per Kraft d.y. och Carl Gustaf Qvarnström, i anatomi undervisade Anders Retzius och i konsthistoria August Sohlman. Qvarnström och Sohlman var starka anhängare av fornnordiska motiv. Malmström fick

Gottfrid Kallstenius, *Skogssjön* (NM1537). Foto: Nationalmuseum.

under studieåren ett flertal utmärkelser och ”loford” och kunde därutöver sälja ett par arbeten till Konstföreningen. Genom dessa framgångar och det Ribbingska stipendiet på våren 1853 hade han nu en regelbunden inkomst. I maj 1855 utsågs Malmström till ”Ribbingsk Stipendiat” för ytterligare ett år och Konstföreningen köpte ett verk med historiskt motiv av honom. Den positiva utvecklingen inom Akademiens hägn bröts då akademidirektör Carl Gustaf Qvarnström tillkännagav på ett sammanträde i november 1856 att Malmström beslutat att avsluta sina studier i Stockholm och flytta till Düsseldorf. Den självkritiske Malmström uppfattade, enligt Tomas Björk, förmodligen Akademiens undervisning som otillräcklig och ville därför fortsätta studierna utomlands. Härmed fråntogs han sitt stipendium, vilket i stället gavs till konstnärskollegan Mårten Eskil Winge.[30]

August Malmström flyttade till Düsseldorf 1856–1857 och där målade han 1856 bland annat det fornnordiskt präglade motivet *Kung Heimer och Aslög* (Test. av John C. Warburg 1932, NM 2007), ett arbete som öppnade vägen till den kungliga medaljen och ett statligt resestipendium. Tillsammans med försäljningen av målningen *Kung Ellas sändebud inför Ragnar Lodbroks söner* till grosshandlare James Dickson i Göteborg och ett arbete till Konstföreningen i Göteborg för sammantaget 800 kronor tryggades försörjningen under flera år framåt och möjliggjorde år i Paris, Düsseldorf och Rom. I Paris studerade han och Mårten Eskil Winge hos Thomas Couture, vid tiden framgångsrik historie- och genremålare. Undervisningen betonade betydelsen av förstudier i såväl korrekt teckning som oljeskisser, något som knyter an till rådande akademisk konstutbildning

och som säkert uppskattades av Malmström. Brevet hem till Konstakademien visar att han besökt Parissalongen, Louvren och sett konstverk av konstnärer som Adolphe Yvon, Jerome Cartellier, Eugène Delacroix, Peter Paul Rubens med flera.[31] Tomas Björk skriver:

> Om akademien intagit en kritisk hållning till Malmströms resa till Düsseldorf var hans beslut att resa till Paris fullt ut sanktionerad. [---] Tydligen ansåg man att eleverna i Paris skulle lära sig historiemåleriets 'språk' på ateljéerna och i museerna. Kontakten med de stora mästerverken i Italien, som kan betraktas som historiemåleriets vagga, kunde sedan förlösa den egna skaparkraften.[32]

När Malmström återvände till Stockholm 1864 blev adressen för bostad och ateljé Näckströmsgatan 3, vilket är en kort gata som leder från Kungsträdgården till Berzelii park, där även Edvard Rosenberg kom att bo 1916. Den nu etablerade konstnärens bostad och ateljé var en gästfri mötesplats för ett stort umgänge med diktläsning och teaterupptåg. Gästfriheten tycks även ha präglat konstnärens sommarbostad i Rotebro gästgivargård i Sollentuna, som syns i bakgrunden på hans *Grindslanten* från 1885.[33]

Malmströms kritik mot Konstakademien hindrade inte en fortsatt och fördjupad relation. Han utnämndes till agré i mars 1861, valdes till akademiledamot, revisor och ledamot i Förvaltnings- och Beredningskommittén år 1864 och var professor i teckning 1867–1895. Han valdes in till Inköpsnämnden som Akademiens representant vid sju tillfällen mellan 1885–1897, huvudsakligen som ordinarie ledamot. Vid direktörsvalen år 1887 och 1890 valdes Malmström med betryggande majoritet till Konstakademiens direktör. År 1893 avstod Malmström från att delta i direktörsvalet och kom att beviljas pension. Georg von Rosen, som 1887 hade avsagt sig direktörskapet, efterträdde då Malmström.[34]

Under de här åren lade Malmström fram reformförslag, bland annat av organisationens stadgar år 1886, och deltog i den offentliga debatten som en aktiv och reformvänlig professor och direktör. Han positionerade sig härigenom centralt inom det svenska konstfältets pågående konflikt och intog en medlande attityd. Samtidigt fortgick under 1880-talet de årliga prisämnena att omväxlande vara bibliska och svenskhistoriska, exempelvis tilldelades 1881 Richard Hall och Jenny Nyström den kungliga medaljen för deras tolkning av temat *Gustav Vasa som barn inför kung Hans* och 1882 Oskar Björk för *Den förlorade sonens återkomst*. Vid Akademiens jubileumsutställning 1885 ställdes 224 verk ut, av bland andra Malmström, Gustaf Rydberg, Oscar Björck, Axel Jungstedt och Johan Tirén.[35]

Utöver sina formella roller var Malmström verksam i en rad kulturella organisationer: ordförande i det nybildade Svenska Konstnärernas Förening under åren 1890–1901, medlem i Konstnärsklubben (bildades 1856), Nya konstnärsgillet

(bildades 1887) och medlem i Gripsholmsföreningen. Han deltog vid Svenska fornminnesföreningens konstituerande möte 1869, vid stiftandet av Familjesamkväm, Sällskapet Heimdall, och deltog även vid Iduns sammankomster.[36] Sammantaget hade Malmström ett brett kontaktnät inom kultur- och konstfältet under den tid som behandlas här, något som skulle kunna tolkas som en position inom den dominerande klassens kulturella fraktion.

Konstnärligt innebar starten inom Konstakademien att Malmström som ung drillades i Principens teckningsundervisning. Därefter följde de modellstudier som var nödvändiga för alla som aspirerade på att bli historiemålare. Malmström kom också att inledningsvis definieras som sådan och skapade en rad verk med historiska, mytologiska eller fornnordiska motiv. Senare kom han att intressera sig för historiska krigsscener utifrån exempelvis finsk-ryska kriget 1808–1809. Vid hemkomsten till Sverige 1864 började genremåleriet bli allt viktigare för honom, inte minst med barn i bildernas centrum.

Det bör här återknytas till tidigare gjorda beskrivning av den mer generella utvecklingen där historiemåleriet blev allt mindre efterfrågat, inte minst beroende på pris och problem att härbärgera monumentalmåleriet i den övre borgerlighetens olika former av bostäder. Tankar kring juste-milieu-konstnärers val av konstnärligt motiv och stilmässigt uttryck bör inkludera konstnärernas nödvändiga lyhördhet och anpassning gentemot konstmarknaden och inte enbart ses som ett val emellan akademisk och mer avantgardistisk konst. Malmströms ökade intresse för genremåleri med betoning på barnmotiv visar på en lyhördhet gentemot marknaden. En lyhördhet som delades med en rad europeiska konstnärer och även svenska såsom Amalia Lindgren och Carl Larsson.[37] Tomas Björk skriver:

> På 1860-talet uppfattades dock barnmotiven liksom genremåleriet i stort knappast som riktigt fullvärdiga. Två årtionden senare har situationen förändrats. Barnmotiven blev under 1880-talet allt populärare och reproducerades i mängd. I samband härmed växte motivens status och vissa målare framhölls som ledande.[38]

Och vidare:

> Kring 1880-talets mitt återupptog Malmström barnmotiven. I en rad hänseenden skiljer sig dessa målningar från de tidigare tillkomna. En tydlig strävan mot större format är tydlig, vilket avspeglar den pågående nedbrytningen av motivhierarkin. Genremåleriet betraktades nu av kritik och publik och av Malmström själv som en bildkategori som inte nödvändigtvis var underordnad historiemåleriet. De större formaten medförde också friare penselskrift.[39]

Malmströms intresse för den här motivkategorien betonas av att cirka fyrtio oljemålningar med barnmotiv och en mängd skisser, repliker och teckningar är kända idag. Bland de sena barnmotiven hör exempelvis *Grindslanten*, *Vill frun köpa?* och *Skvallerbyttan*. Av dessa tre konstverk blev *Grindslanten* den mest kända, oftast reproducerad samt att den fick goda recensioner av exempelvis Karl Warburg och Karl Wåhlin. *Skvallerbyttan* (NM 1440) löstes in av inköpsnämnden 1892 till ett pris av 2 000 kronor med 7 jaröster mor 2 nejröster och är den enda målning som köptes under Malmströms livstid. Trots inköpsnämndens konsekrerande av den väletablerade konstnärens arbete togs *Skvallerbyttan* emot utan större jubelklang. Även Karl Wåhlin ansåg att målningen inte tillhörde konstnärens bättre.[40]

Målningen visar en grupp barn som går över en detaljerat avbildad stenbro med ett kraftigt träräcke. De är omgärdade av en lantlig miljö och över dem syns en ljusblå sommarhimmel delvis fylld av ett tunt molntäcke. De nio barnen ser välmående ut och bär hela och rena kläder. Varifrån de kommer eller är på väg, skolan, kyrkan eller hemmet, är svårt att förstå. I centrum står en gråtande flicka och döljer sitt ansikte i en stor, ren och vit näsduk. Hon bär en ljus sommarklänning, men har tappat sin hatt med blått silkesband och den korg hon burit. Barnen på bron står bakom henne och betraktar henne och de tre flickorna framför intresserat. Flickan i gul sjal till höger i bilden saknar skor, har lite enklare kläder och ett tygstycke runt armen i stället för korg som de övriga. Det ser ut som om hon viskar något till de två mer välklädda flickorna bredvid henne och en av dem har vänt sig om och tittar på den gråtande. Tomas Björk påpekar att det är otydligt om den gråtande flickan är skvallerbyttan eller om flickan i gul sjal är det. Blir den gråtande utfryst för att hon skvallrat eller gråter hon för vad de tre säger om henne? Han skriver att motivets otydlighet och något pessimistiska bild av barndomen kan förklara det svala mottagande verket fick. Här är det dock inte möjligt att föra resonemanget vidare.[41]

Professor Wilhelm Smith

Wilhelm Smith föddes i Karlshamn 1867 och växte upp på faderns gods i Stilleryd, en halvmil väster om Karlshamn. Modern Evelyn Wiréen var dotter till rektorn för Karlshamns navigationsskola. När fadern gått bort började Wilhelm 16 år gammal arbeta som kontorist på brännvinskungen L. O. Smiths företag. Han hade då gått igenom stadens femåriga läroverk och inlett en karriär som planerades leda till att han tog över skötseln av Stilleryd.[42]

Wilhelms konstnärliga begåvning ledde honom år 1884 i stället till Tekniska skolan och Konstakademien under åren 1886–1889. Därefter flyttade han till Paris och fortsatte sina konststudier vid Académie Julian. Leon Bonnat, som var lärare vid École des Beaux Arts sedan 1882 och blev dess direktör år 1900, kom att påverka inte enbart Smiths konstnärliga inriktning utan hade exempelvis även

August Malmström, *Skvallerbyttan* (NM 1440). Foto: Nationalmuseum.

prins Eugen, Gustaf Cederström, Peder Severin Krøyer och Edvard Munch som elever. Smith vann 1891 ett hedersomnämnande vid årets Parissalong.[43]

Tiden utomlands möjliggjordes bland annat genom ett treårigt Jenny Lind-stipendium 1899. Smith levde och målade i länder som Frankrike, Italien, Tunisien, Tyskland, Holland och Belgien och utvecklade sina färdigheter som genre-, landskaps- och porträttmålare. Smith deltog på flera internationella konstutställningar, exempelvis Budapest 1906, Baltiska utställningen i Malmö 1914 och Biennalen i Venedig 1920. Invaldes som ledamot vid Konstakademien 1910 och blev t.f. professor i målning 1912–1913 och var ordinarie professor fram till 1932, då han vid 65 års ålder pensionerades. År 1912 är det enda år han deltog i Inköpsnämnden. Smith var även medlem i Konstnärsklubben i Stockholm och i Konstnärernas riksorganisation, som bildades 1937.[44]

Smith levde på centrala Stockholmsadresser under tiden från 1911: Dalagatan 7, Tunnelgatan 25 och Sköldungagatan 9. 1916 års inkomsttaxering visar att Smith hade en relativt blygsam inkomst på cirka 8 000 kronor. Vid sin pensionering 1932 gick flyttlasset till Åryds socken i Blekinge. Eskil Cronlund skriver i Svenskt konstnärslexikon: ”Sin efterlämnade förmögenhet donerade S. som stipendiefond till Konsthögskolan”. Hur omfattande denna var ligger dock långt utanför detta arbete.[45]

Inköpsnämnden valde *Italiensk smed* (NM 1528) från 1898, *Vinterdag i Dalarna* (NM 1539) från 1899, *Osteria* (NM 1578)[46] från 1902 och *Marknad* (NM 1747) från 1912.[47] Osteria var ursprungligen benämningen på en italiensk restaurang som serverade vin och enkel mat. Ljuset i osterian är minimalt och gör att de fem männen återgivits i halvmörker och en dov kolorit där olika toner av brunt dominerar. De fem kortspelarna sitter vid ett rustikt bord och på slitna bänkar. Deras solbrända ansikten pryds av svarta slokande mustascher och kläderna och hattarna är slitna, vilket skulle kunna prägla dåtidens italienska lantarbetare. Trots rummets begränsade belysning och möblemang gör männens kortspel och samtal kompositionen intressant. Med den enkla bänkens kant i förgrunden tillsammans med de ljusa golvplankorna och den milt gröna väggen skapas både djup och spänning i bilden, något som förstärks av de fem männens rumsliga position. Detta sätt att använda ljus och rymd saknades i Fagerlins *Hemkomsten* men ses i Björcks *Middagsfodring i en ladugård* och även i Jungstedts *I stenbrottet*.

Vice professor Emil Österman

Tvillingarna Emil och Bernhard Österman föddes i Finninge i västra Vingåkers socken 1870. Deras far var färgeriverkmästare Carl Ludvig Anderson och moderns namn var Emelie Österman, vilket förklarar pojkarnas efternamn. Tvillingbröderna valde båda en konstnärlig bana och kom att vinna såväl lovord som medaljer och resestipendier vid Konstakademien. Emil Österman studerade där under åren 1890–1893 och det senare året vann han den kungliga medaljen för verket *Scen vid Fersens mord*. Resestipendierna möjliggjorde studier under åren 1894–1898 i Italien, Nederländerna, Belgien, Frankrike, Spanien och Tyskland.[48]

Han var extralärare vid Akademiens läroverk under åren 1901–1908 och utsågs 1914 till vice professor i målning. Österman var även medlem i Svenska Konstnärernas Förening och Konstnärsklubben i Stockholm. Han deltog i en rad utställningar, exempelvis som Sveriges officiella kommissarie vid de internationella konstutställningarna i München åren 1905, 1909 och 1913. Precis som sin tvillingbror blev han en mycket framgångsrikt porträttör inom officiella, aristokratiska och intellektuella kretsar.[49]

Det första året som han deltog i inköpsnämnden var 1903 och han blev därefter invald vid ytterligare fyra tillfällen. Vice professor Emil Österman hade år 1900 sin bostad på Karlavägen 15A och 16 år senare på Engelbrektsplan 2, precis nedanför Kungliga biblioteket och med sommarbostad i Elgenstorp Tullinge.[50] Något som betonar hans kulturella och sociala resurser. Även noteringarna i taxeringskalendern indikerar ett relativt välstånd. År 1910 hade Österman en total inkomst på 12 800 kronor och 1916 hade den stigit till 18 900 kronor, vilket även då inflationsutvecklingen tas med i beräkning leder till en viss ekonomisk förbättring.[51]

1899 valde inköpsnämnden att lösa in Östermans *Damporträtt* (NM 1540) till en kostnad av 1 000 kronor. De två omröstningarna var jämna med 5+6

Wilhelm Smith, *Osteria* (NM 1578). Foto: Andreas Blomlöf.

jaröster och 6+5 nejröster. Året därefter blev Emil Österman ledamot av Konstakademien, ett år då han skapade *Fröken Carola Cederström i vit sidenklänning* (NM 5217, som testamenterades av fröken Carola Cederström 1954).[52] Den äldre damens ansikte i Östermans *Damporträtt* är så tydligt belyst att hennes redan ljusa hud blivit vitblek och slät. Även ögonbrynen och den hårslinga som skymtar är ljusa. Det bidrar till att förstärka intrycket av hennes svarta ögon och nedslagna blick och känslan av ett stilla grubblande och inåtvända tankar fördjupas. Det är svårt att säkert avgöra hennes klädsel, men möjligen bär hon en mörk päls. Med tanke på att konstnären var framgångsrik porträttör inom Stockholms överklass förefaller det rimligt att placera den porträtterade damen inom densamma. Den unga Carola Cederström tillhörde ungefär samma samhällsklass, men en helt annan generation. Hon föddes i Paris 1878 och hennes far var den tidigare i arbetet omnämnda konstnären och akademidirektören Gustaf Cederström. Studierna vid Académie des Beaux-Arts 1904, som privatelev hos Alfred Boucher, ledde till arbete som skulptris. Som sådan deltog hon bland annat vid världsutställningen i Saint Louis 1904, på Svenska Konstnärernas Förenings utställningar 1904 och 1905 och vid Parissalongen 1912.[53]

Österman har porträtterat den 22-åriga kvinnan framför de eleganta spegeldörrarna, möjligen i familjen Cederströms våning på Narvavägen 7. Hon är klädd i lång vit sidenklänning, sidenhandskar och tillhörande vitglänsande solfjäder. Det glittrande halsbandet och klänningens tämligen låga skärning över axlar och byst förstärker bilden av att Carola är på väg till en betydelsefull debutantbal inom Stockholms societet. Hennes mörka hår är välformat och bildar en ram kring huvudet och de lätt rodnande kinderna. Hon ser mjukt och lite osäkert på oss betraktare och känner sig kanske inte helt trygg i den roll porträttet ger uttryck för. Källorna nämner inte att hon kom att gifta sig, men väl hennes omfattande resor tillsammans med sin konstnärliga far. Vid en jämförelse med Hanna Paulis målning av vännen, *Konstnären Venny Soldan-Brofeldt* (GKM 0444), framstår den borgerliga unga kvinnan i två olika skepnader. Venny Soldan är vid tiden 24 år gammal och sitter lite avslappnat i enkla kläder på golvet i den gemensamma ateljén. Det är här inte möjligt att utreda om även hon vid något tillfälle förberetts inför en betydelsefull societetspresentation liknande Carola Cederströms. Livet i Paris förefaller emellertid ha medgivit en betydande frihet som knappast kunde ha ansetts passande för en hemmavarande ung dam i nubil ålder.

Genom att vara professorer inom Kungl. Akademien för de fria konsterna, vara aktiva inom Nationalmuseums nämnd och inköpsnämnd och därutöver få en del av sina konstverk inlemmade i museets samlingar var gruppen under åren 1885–1900 en elit inom den dominerande klassens kulturella fraktion på det svenska konstfältet. Under 1900-talets inledning avtar gruppens dominans, för att under studiens sju sista år helt försvinna från museets nämnder och inköpslistor.

Utifrån inköpsnämndens val var deras konstnärliga motivkategorier främst landskap, genre och porträtt. Landskapsmåleriet präglas i detta urval av romantiska tolkningar av det svenska landskapets skogar, sjöar och vidsträckta vyer. Det är ett realistisk präglat måleri som skisserats ute i landskapet och därefter färdigställts på konstnärernas ateljéer, inte sällan har olika former av staffager lagts till för att ge liv åt berättelsen. Genremåleriet spänner från Fagerlins Düsseldorf-inspirerade *Hemkomsten*, till Björcks *Middagsfodring i en ladugård* där koloriten ljusnat och Malmströms *Skvallerbyttan* som ju sätter sin egen prägel genom att låta barn vara i centrum för berättelsen. Jungstedts *I stenbrottet. Motiv från Schweiz* och Smiths *Italiensk smed* och *Osteria* bör nämnas då motiven är hårt arbetande arbetare, vilket inte framstår som vanligt fokus i professorsgruppens måleri. Porträttmåleriet präglades under perioden av rådande klass- och genusnormer där marknaden utanför museet innehöll en rad uppdrag att porträttera framstående män, en marknad som bland annat Oscar Björck var framgångsrik på. Nationalmuseums samlingar innehåller en rad av hans porträtt, här har endast *Porträtt af prins Eugen* presenterats. Emil Österman var även han framgångsrik porträttör och här har *Damporträtt* och *Fröken Carola Cederström i vit sidenklänning* visats

Emil Österman, *Damporträtt* (NM 1540). Foto: Nationalmuseum.

Emil Österman, *Fröken Carola Cederström i vit sidenklänning* (NM 5217).
Foto: Sörmlands museum/Anki Sehlin Lütz.

som två exempel på tidens framställning av kvinnor inom Stockholms bemedlade överklass – en äldre respektingivande dam och en ung festklädd fröken.

Professorsgruppens inflytande inom det svenska konstfältet under åren 1885–1900 var påtaglig genom deras starka position inom Konstakademien och Nationalmuseum. Tydlig är även deras framgångsrika ställning som konstnärer genom inköpsnämndens konsekrerande val av deras oljemålningar. Som redan omnämnts eroderade denna position inom den dominerande klassens kulturella fraktion i början av det nya århundradet, till och med så att konsthistorieskrivningen under en tid mest betraktade dem och deras konst som passé. Ett ställningstagande som föreliggande avhandling förhoppningsvis kan bidra till att ändra.

Noter

1 Endast två av de åtta växte upp i Stockholm, men sju av dem avled i huvudstaden. Bostadsadresserna i huvudstaden har följts upp vid åren 1890, 1900 och 1916 och då har samtliga haft bostad i centrum av staden alternativt i Tullinge och Nacka åtminstone under ett år.

2 Johan Fredrik Höckert var professor vid Konstakademien från 1864 fram till sin död i september 1866. De fjorton svenskar som gick på Düsseldorfakademin före 1880 stannade, enligt Eva-Lena Bengtsson, i regel en kort tid. Bengtsson nämner följande konstnärer: Bengt Nordenberg (1850/51–52), Carl d'Unker (1850/51–52), Brynolf Wennerberg (1852/53), Per Södermark (1852/53), Alexander Rudbeck (1852/53–53/54), Kilian Zoll (1852/53), Gustaf Carleman (1852/53), Ferdinand Fagerlin (1853/54–54/55), Axel Dahl (1855/56–56/57), Fredrich Wohlfahrt (1856/57), Gustaf Rydberg (1862/63), Olof Jernberg (1869, 1871), Henrik Nordenberg (1873–1876) och John Nehrmann (1877). Bengtsson 2000, s. 60 & 174ff. Nordensvan 1928, s. 301ff. Svenskt konstnärslexikon I.

3 Arborelius avled 1915 varför 1916 års lägre inkomst utgår ifrån sterbhuset. Stockholms adresskalender 1890, 1900 & 1916. Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

4 Nordensvan 1892, s. 524 & 682. Nordensvan 1928, s. 326. Görts 1999, s. 133. Svenskt konstnärslexikon I. Se även avhandlingens bilaga 1 & 2. Berthold Wirulf skriver i Svenskt konstnärslexikon att han "spelade en icke obetydlig roll inom förbundet, där han förde den mera besinningsfulla politikens talan; han utgick ur förbundet 1891 och anslöt sig till den nybildade Svenska Konstnärernas Förening. Han var en hedersman av svenskt kärnvirke, en öppen och redbar karaktär, som lärare sträng men rättvis och varmt uppskattad." Svenskt konstnärslexikon I.

5 Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1919. *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* köptes för 500 kronor efter två omröstningar med resultatet 7+6 ja mot 4+5 nej.

6 Svenskt konstnärslexikon I.

7 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912. Utöver professor Alfred Bergström bestod kommittén av universitetskanslern greve Axel Fredrik Wachtmeister, intendent Ludwig Looström och Konstnärsförbundets ordförande Karl Nordström. Kommitténs arbete ledde fram till den stadgeförändring som trädde i kraft 1 april 1913 och innebar att den rådande nämndstrukturen helt avskaffades och ersattes av en beslutande struktur bestående av museets överintendent och dess tre avdelningschefer, intendenter.

8 Se bilaga 1 & 3. Widman 1999, s. 120. Svenskt konstnärslexikon I. Stockholms adresskalender 1890, 1900 & 1916. Det förbättrade inkomstläget står sig även efter en real beräkning utifrån krigsårens inflationsutveckling. Inkomstutvecklingen tyder även på ökad inkomst från aktier. Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

9 1893 valde inköpsnämnden, efter två omröstningar 5 + 4 jaröster mot 6 + 7 nejröster, att inte lösa in *Vinterdag* som betingade 275 kronor. 1896 exkluderades *Från terrassen i Meudon*, 400 kronor, med 0 jaröster och 11 nejröster. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920.

10 Tor Hedberg, *Oscar Björck*, Bonniers förlag, Stockholm 1930, s. 3ff & 119. Nordensvan 1928, s. 139, 244, 263 & 370ff. Svenskt konstnärslexikon I. Stockholms adresskalender 1890, 1900 & 1916.

11 Wettergrens deklaration av inkomst 1916 visar en bevillning på 10 120 kronor och 26 000 kronor som grund för hans inkomst- och förmögenhetsskatt, vilket indikerar betydande inkomster från fastigheter och/eller aktieutdelningar. Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

12 Sixten Strömbom betonar Björcks vänskap med prins Eugen, Bergh och Zorn och dennes reformvänliga attityd. Strömbom 1965, s. 188f.

13 Looström 1913, s. 242. Nordensvan 1892, s. 551f & 674f. Nordensvan 1928, s. 138ff & 370ff. Björk 2013, s. 37. Rapp 1978, s. 144f. Strömbom 1965, s. 189. I kapitlet *Konstpolitik* ger Hedberg ett antal exempel på Björcks ställningstagande i de inhemska och utländska konstutställningar han var engagerad i. Det rör sammantaget de divergerande åsikter som representanterna från Akademien, Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening gjorde sig till tolk för när det gällde hur konst skulle väljas och exponeras på de olika utställningarna. Hedberg 1930, s. 157–200.

14 Tor Hedberg gjorde sig känd som lyriker och dramatiker samt litteratur-, teater- och konstkritiker. Han skrev monografier över Anders Zorn, Bruno Liljefors, Richard Bergh, Karl Nordström och Oscar Björck. Tor Hedberg, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12695, Svenskt biografiskt lexikon (art av Ragnar Amenius), hämtad 2022-05-13.

15 Bergh 1905, s. 82. Då *Porträtt av Verner von Heidenstam* erbjöds Nationalmuseum 1902 för 3 500 kronor exkluderade inköpsnämnden verket med 5 jaröster och 4 nejröster. Vid omröstningen 1907 röstade 2 ledamöter för ett inköp och 6 motsatte sig detta. Då kostade målningen 2 500 kronor. Inköpsnämndens protokoll 1902 & 1907. Se bilaga 10. Se Svenskt konstnärslexikon I för ett svartvitt fotografi på den slutgiltiga oljemålningen av *Romerska smeder* från 1887. Målningen kom att inkluderas i The Corcoran Gallery of Art, Washington DC, museet upplöstes dock 2014 och samlingarna övergick till National Gallery of Art.

16 Inköpsnämndens protokoll 1914. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1914. Se avhandlingens bilaga 11.

17 Tor Hedbergs minnesbok över Oscar Björck från 1930 innehåller en stor mängd exempel på Björcks realistiska porträttmåleri. Svenskt konstnärslexikon I, Torsten Palmér. Tomas Björk diskuterar genrens historiskt definierade problematik kring hur porträtten skulle utföras utifrån krav på likhet, idealisering, manligt och kvinnligt och kunna fungera i ett officiellt sammanhang, något som den framgångsrike porträttmålaren Julius Kronbergs omfattande måleri visar prov på. Björk 2016, s. 147–158.

18 Hedberg 1930, s. 130f.

19 Se avhandlingens bilaga 5.

20 Se avhandlingens bilaga 5. *Venetiansk saluhall* valdes med 9 jaröster mot 2 nejröster och valet av *Middagsfodring i en ladugård* genomfördes i två omröstningar, 7+ 6 jaröster mot 4+5 nejröster.

21 Nordensvan 1928, s. 139, 256f. Svenskt konstnärslexikon III.
https://open.smk.dk/artwork/image/KMS1330?q=Axel%20Jungstedt&page=0&modal=true
https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/sok/?query=jungstedt

22 Bilaga 5. Professor Jungstedt fick se fyra arbeten exkluderade av inköpsnämnden. *Strömmingsfiske i Stockholms skärgård* (GKM 0251) från 1889 röstades bort av inköpsnämnden och införlivades i stället i Göteborgs konstmuseums samling 1889. Därutöver valdes inte *Från Dannemora grufva* (1890), *I gröngräset* (1891) och *Grufschaktet* (1896). Av de fyra exkluderade verken var nejsidan stabil i tre fall, medan de två omröstningar som rörde *Från Dannemora grufva* var mer splittrad (5+7 jaröster och 6+4 nejröster). Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Efter 1912 protokollförs inte vilka arbeten museinämnden valt att inte köpa.

23 Looström 1913, s. 244f. Axel A. H. Jungstedt, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12255, Svenskt biografiskt lexikon (art av Boo von Malmborg), hämtad 2020-12-12. Svenskt konstnärslexikon III. Se avhandlingens bilaga 1.

24 Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916. Stockholms adresskalender 1890, 1900 & 1916.

25 Åsa Frosterud Jägerhorn, *Gottfrid Kallstenius – I tusen tallars skugga*. Tjustgalleriets förlag, Västervik 2010, s. 8ff. Nordensvan 1928, s. 326f & 425f. Svenskt konstnärslexikon III.

26 Nordensvan 1928, s. 326 & 425f. Svenskt konstnärslexikon III. Frosterud Jägerhorn 2010, s. 125ff. Se avhandlingens bilaga 1 & 3. Kallstenius gav även ut den läsvärda *Handbok i oljemålning*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1915. Boken kom att ges ut i 11 upplagor fram till 1958.

27 Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916. Stockholms adresskalender 1890, 1900 & 1916.

28 Gottfrid Kallstenius, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12332, Svenskt biografiskt lexikon (art av Boo von Malmborg), hämtad 2020-12-12. Svenskt konstnärslexikon III.

29 Se avhandlingens bilaga 5 & 8. Under de här åren fick Kallstenius även se fem av sina arbeten bli nedröstade med stöd av en tydlig majoritet nejröster. *Afton, motiv från Villa d'Este*, Tivoli (1896), *Sommardag* (1897), *Sommar* (1907), *Aprildag, motiv från Storängen* (1908) och *Solsken öfver tallbacke* (1911). Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Efter 1912 protokollförs inte vilka arbeten museinämnden valt bort.

30 Björk 1997, s. 21ff & 25f.

31 Nordensvan 1928, s. 45, 79ff & 154ff. Björk 1997, s. 26f & 28f. Svenskt konstnärslexikon IV.

32 Björk 1997, s. 28.

33 Björk 1997, s. 46f & 62f. Malmström deltog med *Grindslanten* på Konstakademiens jubileumsutställning 1885. Stockholms adresskalender. 1882–1901.

34 Nordensvan 1892, s. 500ff. Nordensvan 1928, s. 326. Björk 1997, s. 21ff & 50ff.

35 Nordensvan 1928, s. 244ff & 262.

36 Björk 1997, s. 59. Se bilaga 3.

37 Björk 1997, s. 190 & 195ff.

38 Björk 1997, s. 199.

39 Björk 1997, s. 215.

40 Björk 1997, s. 201 & 228. Se avhandlingens bilaga 5. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912.

41 Björk 1997, s. 228.

42 Hugo Santesson, *Wilhelm Smith* (1967), Wilhelm Smith. Karlshamns Konsthall 18.7–11.8 1996. Karlshamns museum, 1996. Svenskt konstnärslexikon V.

43 Santesson 1967. Svenskt konstnärslexikon V.

44 Santesson 1967. Svenskt konstnärslexikon V.

45 Svenskt konstnärslexikon V. Nordensvan 1928, s. 414f. Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

46 Målningen är långtidsutlånad av Nationalmuseum till landshövdingens residens i Karlskrona, Blekinge län.

47 *Italiensk smed* (600 kr) och *Vinterdag i Dalarna* (600 kr) valdes båda genom två omröstningar 5+6 ja & 6+5 nej. Genremålningarna hade, trots ett betydligt högre pris, starkare stöd: *Osteria* (4 000 kr) 7 ja & 2 nej och *Marknad* (2 000 kr) 8 ja och 1 nej. Under den studerade perioden exkluderades endast ett verk: *Gård i vinter* (2 000 kr) 2 ja & 7 nej. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920. Svenskt konstnärslexikon V.

48 Nordensvan 1928, s. 327. Svenskt konstnärslexikon V.

49 Svenskt konstnärslexikon V.

50 Nordensvan 1928, s. 327 & 375f. Svenskt konstnärslexikon V. Se avhandlingens bilaga 1. Stockholms adresskalender 1890, 1900 & 1916.

51 Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

52 1898 exkluderades verket *Gammal fru*, 1 000 kr. Med 3+3 jaröster och 8+8 nejröster. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920. Nationalmuseum. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri.

53 Svenskt konstnärslexikon I.

13. Ytterligare konstnärskap

I förestående kapitel presenteras Kgl. målare Gustaf Rydberg, Anna Munthe-Norstedt, Reinhold Norstedt, Edvard Rosenberg och Johan Tirén. De skulle ha kunnat inkluderats i den akademiskt präglade gruppen, men eftersom de aldrig var ledande inom Konstakademien eller Nationalmuseum har de förts till en första grupp av ”ytterligare konstnärskap”, en grupp konstnärer som var aktiva i en tid då såväl professorerna som reformvännerna också var det.

Reinhold Norstedt

Norstedt föddes 1843 i Vingåker, växte upp på Lunda herrgård och var son till dess brukspatron. Enligt Svenskt konstnärslexikons författare, Göran M. Silfverstolpe, hade hemmet en ”kultiverad atmosfär” där modern, Emelia Albertina Duse, var musikalisk och även fadern, Christian Norstedt, hade musikalisk och konstnärlig ”påbrå”.[1] Som tioåring kom Reinhold att inleda sina läroverksstudier och fick lektioner i teckning av Gustaf Adolf Schuknecht, som tagit avsked från Svea livgarde och blivit ritlärare vid Norrköpings lyceum. Norstedts läroverksstudier ledde emellertid inte fram till en studentexamen. Det var dock i första hand sångrösten som 1867 tog honom till Paris för att utbilda sig till sångare hos professor Nicolas Jean Jacques Masset och vid återkomsten till Sverige arbetade han som sånglärare, bland annat vid Kungliga Teatern. Åren i början på 1870-talet kan ses som en övergångstid där han överger tankarna på en karriär som operasångare och i stället fokuserar på konstnärsbanan.[2]

Sommaren 1875 var han, efter giftermålet med konstnären Anna Munthe, åter i Paris och tecknade croquis hos Joseph-Nicolas Robert-Fleurys. Vid Konstakademiens utställning 1877 deltog Norstedt, tillsammans med exempelvis Edvard Bergh, Gustaf Rydberg och Amalia Lindegren, som en del av en yngre generation landskapsmålare. Under den tredje resan till den franska huvudstaden, åren 1878–1881, studerade han hos Henri Joseph Harpignies och grunden lades för ett personligt landskapsmåleri. Enligt Nordensvan beundrade han främst landskapskonstnärerna Jean-Baptiste-Camille Corot och Charles-François Daubigny, men blev aldrig en imitatör av Barbizonskolan. Han deltog för första gången på Parissalongen 1879 och därefter vid ett flertal tillfällen.

När konstnärsfamiljen Norstedt återkom till Stockholm 1881 bosatte de sig på Tunnelgatan 25, där de även hade sin ateljé, och levde där fram till Reinhold avled

Tabell 27

Konstnärernas levnadsår, ort för födelse respektive död och faderns titel

	Levnadsår	Födelse – Död	Faderns titel
Anna Munthe-Norstedt	1854–1936	Döderhult – Helsingborg	Apotekare
Reinhold Norstedt	1843–1911	Vingåker – Stockholm	Brukspatron
Edvard Rosenberg	1858–1934	Stockholm – Stockholm	Grosshandlare
Gustaf Rydberg	1835–1933	Malmö – Malmö	Postmästare, registrator, magasinförvaltare
Johan Tirén	1853–1911	Själevads socken – Länna församling	Kyrkoherde

Källa: Svenskt konstnärslexikon I–V.

1911. När han 38 år gammal återkom till Sverige tog han steget att helt ägna sig åt sitt konstnärskap och var i första hand intresserad av sin mellansvenska hembygds landskap och natur. Han visade upp sin konst vid exempelvis utställningarna i Göteborg 1881, Köpenhamn 1883 och 1889 och Lund 1907. Vid Konstakademiens utställningar 1877, 1885 och 1887 deltog Norstedt vid sidan av andra landskapsmålare som Gustaf Rydberg, Johan Tirén, Oscar Björck och Axel Jungstedt.

Under åren vidareutvecklades de konstnärliga färdigheterna som porträttmålare, landskapsmålare, etsare och grafiker. Efter 1886 minskade emellertid, enligt Erik Wettergren, Norstedts produktivitet avsevärt från 14–17 tavlor om året ner till ett blygsamt antal. Skälen till detta var dels en ökande grad av självkritik som ledde till ständiga omarbetningar av färdiga dukar eller ett upprepat replikmålande av äldre tavlor. Han fick även problem med sin hälsa och särskilt då synen, vilket gjorde att han tvangs sluta med sitt grafiska arbete och hade svårt att måla i starkt solljus.[3]

Reinhold Norstedt blev 1892 medlem av Svenska Konstnärernas Förening och ledamot av Konstakademien år 1894 och under åren mellan 1896–1903 kom han att väljas in som suppleant i inköpsnämnden vid fem tillfällen av såväl Kungl. Akademien som Museinämnden. Han arbetade varken som lärare eller professor inom Akademien, men när professorstjänsten i landskapsmålning ledigförklarades i november år 1900 förefaller han ha hamnat i en inre konflikt om han borde söka tjänsten eller ej.[4] Wettergren skriver:

> Men undran och vägandet af skälen för och emot tyckas ha tagit något rundlig plats vid skrivandet af ansökningshandlingen, ty då tiden för dess inlämnande var utlupen – den 29 januari 1901 kl. 12 på dagen – hade fyra ansökningar inkommit, men bland dessa befann sig inte Reinhold Norstedts. Han kom för sent.[5]

Reinhold Norstedt, *I hagen* (NM 1526). Foto: Nationalmuseum.

Reinhold Norstedt, *Motiv från Drottningholm* (NM 1754). Foto: Nationalmuseum.

På Svenska Konstnärernas Förenings utställning 1892 valde inköpsnämnden, med 5 jaröster och 4 nejröster, att lösa in oljemålningen *Höstlandskap. Motiv från Djurgården* (NM 1442) för 650 kronor. I den katalog över Norstedts arbeten som finns i Wettergrens biografi står att läsa att motivet är hämtat från uppfarten till Waldemarsudde där den lilla grusvägen går mellan stora träd som skiftar i guld och grönt och avgränsas till höger i bilden av staket och ett uthus återgivet i djup röd-brun färg. I bildens mitt står en flicka med räfsa på den solbelysta vägen.[6] Erik Wettergren skriver:

> Första gången hans konst fick sitt s. a. s. officiella erkännande var då hans 'Höstlandskap, motiv från Stockholms Djurgård' inköptes till Nationalmuseum. Det var 1892, då hans konst redan passerat sin friskaste blomning. Två år senare – eller närmare bestämdt den 9 januari 1894 – blef han på förslag af kanslirådet Nils Fredrik Sander samt professorerna J. Börjesson och J. Kronberg invald till ledamot i Fria konsternas akademi. Det var en utmärkelse, som gladde honom, kanske mindre för hans egen skull än

> med tanke på alla dem, som sett honom växa upp och undrade, om det skulle bli något af Lunda-pojken, som bytte yrke, när han var fyllda de 30.[7]

Att bli utvald, konsekrerad, innebär ju för den enskilde konstnären såväl självkänsla som förstärkta sociala resurser. Sex år senare valde inköpsnämnden, efter två omröstningar och 9 jaröster och 2 nejröster, att lösa in *I hagen* (NM 1526) för 1 700 kronor, på en av Svenska Konstnärernas Förenings utställning. Även detta måste ha upplevts som en framgång för konstnären.[8] Motivet för *I hagen* är en solbelyst glänta med grönt friskt gräs och tydligt skildrade björkars stamkonturer som leder upp till ett rikligt sommargrönt bladverk och bildar del av ett varmt svenskt sommarlandskap.

29 oktober 1912 beslöts om ett inköp av Norstedts *Motiv från Drottningholm* (NM 1754), signerad 1887. I *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912 står följande att läsa:

> Bland de moderna men redan med döden avgångna svenska målarna, hvilka nu företrätts med nya arbeten, bör särskilt Reinhold Norstedt nämnas. Vårt galleri äger förut av hans pensel två jämförelsevis stora och brett målade dukar, »Höstlandskap» av 1891 och »I hagen» av 1898. Den nu förvärvade tavlan åter, ett höstmotiv från Drottningholm, som är ungefär samtida med eller något äldre än den förstnämnda (den utställdes i Göteborg 1891), är en mindre duk, som dock eller kanske just därför så ypperligt representerar den intima och finkänsligt pittoreska konst i Barbizonskolans anda, som är Norstedts allra starkaste sida.[9]

De tre landskapsmotiven får ses som goda representanter för alla de stämningsfyllda svenska landskap som Reinhold Norstedt skapade under sina dryga trettio år som konstnär. De visar en påverkan från den franska plein air-traditionen men har sin grund i det svenska landskapet.

Anna Munthe-Norstedt

Anna Munthe-Norstedt föddes 1854 i Döderhultsvik, nuvarande Oskarshamn, och hennes far var apotekare och drev apoteket Hvita Björn i Stockholm. Med stöd av fadern studerade hon under åren 1869–1871 vid Stockholms slöjdskola. Därefter fördjupades hennes konstnärliga studier vid akademiprofessor Mårten Eskil Winges målarskola 1871–1875. Under de här åren tog hon även lektioner hos litografen och konstpedagogen Oscar Cardon, som var teckningslärare vid Konstakademien.[10]

1874 mötte hon Reinhold Norstedt på Konstnärsklubben. Paret gifte sig den 21 juni året därpå och reste till Paris på sin bröllopsresa. Efter en tid i Stockholm levde de i Paris under åren 1878–1881. Munthe-Norstedt studerade hos Hugo

Salmson, som 1878 ställde ut *Vitbetsrensare i Picardie* på Parissalongen[11], och hos den belgiske konstnären Alfred Stevens. Norstedts besökte Louvren då det under ”varma sommardagarna öppnade sig för dem likt en grufva, lockande genom sin svalka och sina tätt packade rikedomar”, som Erik Wettergren beskriver det.[12]

Munthe-Norstedt blev aldrig del av de svenska konstnärernas sociala kretsar i Paris utan kom att leva ett liv med det egna hemmet som grund och befann sig samtidigt ”midt i dansen af alla de pojkaktiga svenskarna, som berusade sig af sin egen ungdom och af det kritiga ljuset i Bastien Lepages taflor.” När Munthe-Norstedt återkom till Stockholm på våren 1881 blev Tunnelgatan 25 hemadressen de närmaste trettio åren. Hon var aldrig del av opponentrörelsen, men deltog vid bildandet av Svenska Konstnärernas Förening 1891 och valdes in i sällskapet Nya Idun år 1885.[13]

Under åren 1897–1904 uppbar Anna Munthe-Norstedt ett konstnärsarvode för arbete kring blomstermålning vid Konstakademien. Hon kom att ställa ut sina arbeten vid ett antal utställningar som exempelvis Konstakademiens jubileumsutställning 1885, Svenska Konstnärernas Förenings utställningar 1901 och 1904, Föreningen svenska konstnärinnors utställning på Konstakademien 1911, utställningen ”Svenskt måleri under 100 år” vid Liljevalchs konsthall 1932 och minnesutställningen som anordnades på Färg och Form i Stockholm 1938.[14]

Anna Munthe-Norstedts motivval utgick främst ifrån blomstilleben, porträtt av människor och djur samt heminteriörer.[15] De målningar som Nationalmuseums inköpsnämnd tog ställning till var stilleben med blommor och frukter. Här har tidigare poängterats att stilleben utgjorde en mycket begränsad genre där Anna Munthe-Norstedt var framgångsrik och representeras av tre målningar: *Stilleben* (NM 1485), *Fruktstycke* (NM 1550) och *Nyponrosor* (NM 1692).[16] Inköpsnämndens ledamöter tycks i stort haft en tämligen positiv inställning till de sex arbetena, framför allt *Fruktstycke* och *Nyponrosor*. De till formatet relativt begränsade stillebentavlorna med tilltalande blom- och fruktmotiv införskaffades enligt Claës Lundin även av en större grupp framstående män som ville pryda sina borgerliga hem, däribland Christian Norstedt på Lunda i Vingåker, bankdirektör Christian Eberstein i Norrköping, ingenjör och bokförläggare Carl Laurin i Stockholm, grosshandlare Edward Cederlund i Stockholm, professor Viktor Rydberg Stockholm och grosshandlare Gabriel Heyman i Göteborg.

I Idun beskriver Claës Lundin *Stilleben* (NM 1485) som Nationalmuseum löste in 1895 på följande vis:

> Hennes för statens samlingar nu förvärvade tafla med det stora kopparkärlet, frukterna och öfriga föremålen är otvifelaktigt konstnärinnans förnämsta arbete, hvilket vinner konstälskarens bifall icke blott för det noggranna återgifvandet af föremålen, hvilket visserligen vittnar om säkert öga, lyckad iakttagelseförmåga och omsorgsfullt utförande, men

Anna Munthe-Norstedt, *Nyponrosor* (NM 1692). Foto: Nationalmuseum.

> som dock icke är det förnämsta i ett konstverk. Större värde sätter konstälskaren på den kärlek till verkningsfull färg och det sinne för tilltalande ljuseffekt, som detta arbete förutsätter hos konstnären och som denne ock har förmåga att på ett öfvertygande sätt framställa.[17]

Lundin avslutar sin hyllningstext med att uttrycka sin tro att Anna Munthe-Norstedt ska gå vidare och inta en plats bland de främsta av vårt lands konstnärer. Den valda färgskalan för väggen, bordet och kannan i *Fruktstycke* minner om Düsseldorfs dämpade kolorit. Citronen och äpplena, med sina vissnade bruna blad, ser långt ifrån dagsfräscha ut.

År 1900 köptes även *Nyponrosor* in, vars romantiska sommarbukett har en helt annan och skir färgskala.[18] Buketten som domineras av ett praktfullt fång nyponrosor med blekrosa och vita blommor och gröna blad har kombinerats med blåklint och vitklöver. Bakgrund, bord och den lilla boken går i brunt, men är ljusare och lite blankare än vad fallet är i den tidigare tavlan. Till det kommer en utplacerad liten vit kopp med ljusa lila blommor. De två aktstyckena uppvisar en bredd från Düsseldorf till 1880-talets ljusa kolorit, men bibehåller Akademiens krav på detaljerade naturstudier och som i sammanhanget uppskattats av inköpsnämndens ledamöter.

Edvard Rosenberg

Rosenberg föddes i Stockholm den 1 april 1858 och växte upp i en grosshandlarfamilj. Efter avlagd studentexamen 1877 inleddes den konstnärliga banan med studier hos Edvard Perséus. Därefter följde Konstakademien 1879–1882 och deltagande i konstnärskolonin vid Gripsholm och Rävsnäs under somrarna. Efter tre års studier tilldelades han den kungliga medaljen för sin tolkning av prisämnet *Ekskogsinteriör i middagsbelysning* och kunde fortsätta studierna i Paris och konstnärskolonin i Carolles vid Normandiekusten. Vid Konstakademiens jubileumsutställning 1885 deltog Rosenberg vid sidan av flera andra landskapskonstnärer, som exempelvis Rydberg, Jungstedt, Tirén och Björck. Rosenberg visades även under flera år vid Parissalongen varefter han återkom till Sverige och skapade sitt mest kända verk *Marskväll* (NM 1569) 1890–1891. Tavlan löstes in av inköpsnämnden för 5 000 kronor år 1901 med åtta jaröster mot en nejröst. Rosenberg var mycket självkritisk och kom inte att ställa ut konst efter 1908.[19]

Rosenberg invaldes som akademiledamot 1901 och var ordinarie ledamot alternativt suppleant i inköpsnämnden åren 1901, 1902 och 1904. Han var därutöver medlem i Svenska Konstnärernas Förening och Konstnärsklubben i Stockholm. Edvard Rosenberg vistades under åren 1888–1891 i Stockholms skärgård och Tvetaberg i Södertäljetrakten, men hade därefter centrala Stockholmsadresser som Strandvägen 13 år 1900 och 1916 låg bostad och ateljé på Näckströmsgatan 3C, en liten gata som förbinder Kungsträdgården med Berzelii Park. En taxerad

Edvard Rosenberg, *Marskväll* (NM 1569). Foto: Nationalmuseum.

inkomst 1916 på 4 800 kronor visar att han hade lägre inkomst än övriga redovisade museitjänstemän och konstnärer.[20]

Under de år som studeras här valde inköpsnämnden att lösa in tre landskapsmålningar av Edvard Rosenberg. Här visas *Marskväll* (NM 1569) från 1901, vars stämningsfyllda naturtolkning kan ses som typiskt för konstnären. Tavlan målades om vid ett flertal tillfällen under åren 1890–1901, något som präglade Rosenbergs arbete med sina verk. Motivet är, enligt Bengt M. Holmquist, hämtat från Tvetaberg i Södertäljetrakten och tavlan visades vid det årets Parissalong och renderade honom ett hedersomnämnande. Den visades också vid en internationell utställning i München och fick även där lovord. Föreståndaren för måleri- och skulptursamlingarna vid Nationalmuseum Georg Göthe berömde verket med orden: ”Vilken nordbo känner icke igen det nordiskt stränga och nordiskt vemodiga trycket i en sådan natur, marskvällen med sin lockande, beklämmande sugande stämning.”[21]

Den valda koloriten i *Marskväll* återkommer i en rad av Rosenbergs landskapsmålningar. Blekblå himmel, med ett orangefärgat ljus från solens upp- eller nedgång, träden utgör kala siluetter och marken präglas av en blandning av tunt snötäcke och brun jord. Ett flertal av hans målningar inkluderar även ett stilla

vattendrag, vars blanka yta belyses av den rodnande solens sken. Allt gör att Rosenbergs landskap förmodligen var tänkta att ge betraktaren en känsla av stilla lugn och ofta med en hanterbar storlek för det privata borgerliga hemmet.[22]

Kgl. målare Gustaf Fredrik Rydberg

Rydberg föddes i ett hus vid Adelgatan 7 i Malmö 1835. Hemmet var burget med en far som varit postmästare i Kungsbacka, därefter registrator vid Riksbankens kontor i Malmö och slutligen magasinsförvaltare från och med 1843 fram till sin död i mars 1874. Rydbergs tidiga konstnärliga utbildning skedde med hjälp av handledning från ritlärarinnan Nanny Malmros och litografen Andreas Martin Petersen.[23] Vid sjutton års ålder flyttade han till Köpenhamn och undervisades av Christian Kiærskou i landskapsmålning. Samtidigt deltog Rydberg i den danska konstnärsakademiens utbildning under åren 1852–1857. År 1857 gick utbildningsvägen vidare till Konstakademien i Stockholm och landskapsmålaren professor Edvard Bergh samt professor Johan Fredrik Höckert, som stärkte hans förmåga i teckning. Under åren 1859–1864 vistades Rydberg i den vid tiden populära konstnärsstaden Düsseldorf och studerade vid dess Konstakademie hos den norske landskapsmålaren professor Hans Gude, ett måleri som kom att prägla hans eget skapande under en längre period. Helge Kjellin gör en kort beskrivning av tiden i Düsseldorf och hur Gudes konstnärskap och idealism ”väckte livlig genklang hos den 25-åriga eleven, och att det är från denna stund, som Rydbergs konst börjar bära blom”.[24] Han skriver vidare:

> Och Gude, liksom alla de andra düsseldorfarne stämde gärna ned sina bilder så djupt som möjligt i tonen för att därigenom vinna desto högre ljusskala, det blev en bestickande kontrast mellan starkt ljus och djupa, svarta skuggor. Det receptet blev också bestämmande för Rydbergs tavelmåleri under hela 1860-talet och ett gott stycke in på det följande decenniet.[25]

Hans Gude lämnade Düsseldorf 1862, men Rydberg stannade kvar i staden fram till 1864 då han återvände till Stockholm och återser Edvard Bergh och Alfred Wahlberg. Han bosätter sig i J. P. Molins hus vid Näckströmsgatan 3 där även August Malmström hade sin ateljé. 1868 bjöds Rydberg till Norge av Karl XV för att studera det norska landskapet. Resan genomfördes i samband med att kungen invigde Dalslands kanal. När de kom till Norge stannade drottning Lovisa med uppvaktning i Kristiania medan kungen, med sina målarattiraljer och två adjutanter, reste vidare till Sundvoldens gästgivargård tillsammans med Rydberg. Där ägnade de en vecka åt att måla och njuta av landskapet.

Sommaren 1869 reste Rydberg tillsammans med August Malmström till Norge, på kungens bekostnad, och kunde fördjupa sina norgestudier. Rydberg reste även inom Sverige, framför allt till Skåne, och ut till Düsseldorf, Paris, Bel-

gien och Holland, bland annat tillsammans med Malmström. Dessa utlandsresor var korta och innehöll inte studier vid lokal akademi eller hos enskild konstnär. I samband med att han gifte sig med Ebba Josefina Borgström 1887 gick deras bröllopsresa till Italien och konstnären fick möjlighet att uppleva såväl Schweiz som Italien, exempelvis Venedig, Neapel och Rom. Vid hemkomsten bosatte de sig i Stockholm och verkade där fram till 1897, varefter paret levde i Kristianstad fram till hustruns död 1905. Under de sista 30 åren av sitt liv bodde Rydberg på Regementsgatan 12 i sin hemstad Malmö.[26]

År 1866 blev Rydberg agré och invaldes 1871 som ledamot av Konstakademien och var dess ordinarie ledamot i inköpsnämnden år 1896.[27] Han kom att delta i en rad av Akademiens utställningar 1866–1877 och på jubileumsutställningen år 1885. Fram till några år in i det nya seklet deltog han gärna även på andra utställningar i Malmö, Stockholm och Göteborg men därefter ytterst sällan. Han var medlem i Svenska Konstnärernas Förening och blev 1911, tillsammans med en rad välkända konstnärer, vald till hedersledamot i organisationen. Konstakademien anordnade en utställning med hela 260 verk 1920 i Stockholm i samband med konstnärens 85-årsdag, vilket tillsammans med utställningen vid Malmös Kulturmässa året därpå blev en framgångsrik presentation inför den bredare konstpubliken. Rydberg blev den siste konstnären som bar titeln Kgl. målare och förärades med kungliga ordnar, R.V.O. 1885, R.N.O. 1906. K.V.O. 1920 och vid sin 90-årsdag även utmärkelsen Illis quorum meruere labores av 12:e storleken.[28]

Rydbergs konstnärliga linje efter återkomsten till Stockholm 1864 förefaller att ha legat nära den rådande smaken hos konstpubliken och marknaden för ett landskapsmåleri vars verks begränsade storlek var väl anpassat för det borgerliga hemmets väggar. Som ett gott exempel på Rydbergs måleri vid den här tiden är *Skånsk torparstuga* (NM 1230) från 1867. Här ligger himlens orosmoln hotande över den lilla torparstugan och bidrar tillsammans med det stilla vattnet till bildens djupeffekt. Ytterligare ett är *Vinterlandskap med månuppgång* (NM 1231) från 1868 där månen lyser i fjärran över en frusen å, kala träd och snötäckt mark. Tavlorna förvärvades av kung Karl XV och testamenterades senare till Nationalmuseum.[29] Det skånska landskapet låg till grund för en lång rad av hans tavlor, bland annat flera av de som Nationalmuseums inköpsnämnd valde. 1906 valdes *Sommarlandskap från Viby, Kristianstad län* (NM 1637) och 1915 förvärvades fem verk för sammanlagt 2 000 kronor: *Landskap vid Köpingebro, nära Ystad* (NM 1827), *Strand vid Ringsjön I* (NM 1828), *Strand vid Ringsjön II* (NM 1829), *Landskap från Torsebro, nära Kristianstad* (NM 1830) och *Slättmotiv från Brunnby, Västermanland* (NM 1832). Helge Kjellin skriver kritiskt om Nationalmuseums relation till honom:

> Vid Svenska Konstnärernas Förenings utställning i Stockholm 1907 [sic] fann sig Nationalmuseum tydligen böra genom ett inköp av en Rydbergsmålning gottgöra den oförrätt, som skett målaren, i det att svenska staten

> icke sedan 1868 ansett honom värd att ånyo representeras där med något senare verk. Gottgörelsen kom eljest väl sent och f.ö. med bara en rösts majoritet, och det dröjde ända till 1915, innan full rättvisa kom att ske honom, i det att Rickard Bergh då på intendent Gauffins [sic] tillstyrkan genom ett lämpligt och rikligt studieurval lyckats få honom bättre representerad i museet.[30]

Utifrån innehållet i citatet kan Nationalmuseums relation till Rydberg inte uppfattas som någon form av helhjärtad konsekrering av målaren eller hans konstverk och detta trots de många kungliga utmärkelserna. Varför så var fallet, efter hans nära relation till hovet under kung Karl XV och framgångsrika karriär som konstnär, är här inte möjligt att utreda men tyder på att medaljerna inte innebar en större ökning av symboliska resurser. Inköpspriset för de fem tavlorna 1915 och de sex tavlorna 1920 från Richard Berghs dödsbo, uppgick till 2 000 respektive 2 900 kronor, ett i sammanhanget mycket lågt pris. Det bör nämnas att flera av hans arbeten som inköpsnämnden tagit ställning till inte löstes in: år 1885 *Vattenkvarn i Skåne, vinterlandskap i dimma*, 1893 *Dimmig morgon*, 1904 *Landskap med kor* och 1906 *Landskap från Visby*.[31]

Här visas inledningsvis ett arbete där Ringsjön i närheten av Hörby fångat Rydbergs intresse för det skånska landskapet, *Strand vid Ringsjön II* (NM 1829) målades någon gång 1878–1879. Till vänster i bilden ligger två fisksumpar och centralt hänger en ryssja på tork, vilket ger betraktaren en känsla av närhet till det liv som levs här. Den blågrå sommarhimlen med sina vita moln hänger nästan ovädershotande över Ringsjöns stilla och blågrå vattenyta. Sjön kringgärdas av dovt grön växtlighet och gulbrun vassrugg.

Rydbergs måleri utifrån det skånska landskapet präglades i hög grad av Düsseldorftraditionens sätt att utgå ifrån en skiss av det sedda som därefter ”förbättrades” med hjälp av en rad staffagetillägg vid ateljéarbetet för att tydliggöra en bärande tanke och känsla. Det kunde utgöras av en enkel bondgård med storkbo, enkelt klädda människor, djur och natur för att placera motivet i ett skånskt landskap. [32]

Från mitten av 1870-talet påverkas Rydbergs måleri, precis som många andra svenska konstnärers, av olika grad av inspiration från det franska friluftsmåleriets sätt att förhålla sig till motiv och kolorit, vilket för honom kom att innebära att konstverkens färgskala ljusnar och luftbehandlingen upplevs lättare. Det kan dock inte sägas handla om ett totalt uppbrott ifrån Düsseldorftraditionens återkommande val av staffage i form av byggnader, arbetande människor och bondgårdens alla höns, grisar och kor, men samtidigt är staffaget inte realistiskt återgivet utan mer i form av färgfläckar. Rydbergs motivhantering förefaller således i hög grad varit en kombination av friluftsmåleri och ateljébearbetning.[33]

Det franska inflytandet upplevs mer märkbart beträffande friluftsmåleri, kolorit och luftbehandling som exempelvis *Kalkugnen vid Visby* som utfördes 1896.

Gustaf Rydberg, *Strand vid Ringsjön II* (NM 1829). Foto: Nationalmuseum.

Koloriten har ljusnat betydligt i förhållande till det första verket. Molnen är ditlagda utan krav på petig realism och dansar förbi på den ljusblå sommarhimlen. Att motivet kommer från en ö betonas av det blå havets vita vågkrusningar. Färgskiftningarna i det soltorkade gräset går från ljust brunt och blekt gulgrönt. De buskar och träd som är utspridda från bildens första plan till dess mitt, är alla mer olivgröna. Vertikalt i bildens förgrund löper en ljus grusväg, bakom vilken ugnens kalkstensvita kropp sträcker sig mot himlen med ljusa klippor i sin bakgrund.

Helge Kjellin betonar vid ett flertal tillfällen i sin Rydbergbiografi betydelsen av influenser från det franska friluftsmåleriet och särskilt då Jean-Baptiste-Camille Corots måleri. Det här vänder sig Adolf Anderberg sig kraftigt emot och beskriver hur Rydberg gjorde en rad ”turistresor” till bland annat Frankrike utan att egentligen studera den franska konstens utveckling förrän han besöker London 1908. Anderberg avfärdar härigenom kopplingen till Corot och betonar i stället Rydbergs personliga utveckling i ”fransk” riktning. Om någon ska lyftas fram som möjlig förmedlare av franska intryck så skulle det enligt Anderberg vara vännen Alfred Wahlberg.[34] Anderberg skriver i Svenskt konstnärslexikon IV att kopplingen till Corot nämnts i sådan omfattning att konstnären själv tagit illa upp. Anderberg skriver: ”Den vid R:s konst påklistrade etiketten av Corot-beroende gav länge konstnären anledning till oro och olustkänslor och efter en klargörande utredning 1925 (i ’Malmö museum Årsberättelse’) om hans förmo-

Gustaf Rydberg, *Kalkugnen vid Visby*, utf. 1896. Gåva 1946 av fru Amanda Personne (NM 4219). Foto: Nationalmuseum.

dade influenser från olika håll yttrade han: 'Jag känner mig nu liksom rentvättad. Tack.'"[35] I Adolf Anderbergs biografi över Carl Fredrik Hill förekommer dock ett stort antal referenser till Jean-Baptiste Camille Corot som sammantaget betonar Hills mycket positiva syn på och beundran av Corot som en stor föregångsman inom landskapskonsten. Referensernas källor är här ofta brev skrivna av Hill.[36] Det är inte här möjligt att fördjupa denna problematik, samtidigt berörs här det eviga problemet med den enskilda individens unikum och de allomstädes närvarande påverkande influenserna.

Johan Tirén

I Själevad, väster om Örnsköldsvik, föddes Johan Tirén år 1853, fadern Olof var kyrkoherde där. När Johan var sju år flyttade föräldrarna och en barnskara på totalt nio barn till Oviken i Jämtland. Efter att ha tagit studenten i Östersunds läroverk 1873 sökte han sig till Uppsala, men kom att ändra planerna och for i stället till Stockholm för att påbörja de konstnärliga studierna, vilket inledningsvis gjordes vid den Tekniska skolan och hos Edvard Perséus. Därefter var han elev vid Konstakademien under åren 1877–1880, det senare året vann han den kungliga guldmedaljen för målningen *Loke fängslas av asarna*.[37]

Tirén kom att utveckla sina naturskildringar och genreverk med motiv från Jämtland och Lappland. Han erhöll Akademiens treåriga resestipendium och besökte en rad länder av konstnärligt intresse. I Paris blev han elev vid École des Beaux-Arts med professor Jean-Léon Gérôme som lärare. Tirén ansökte om att få spendera sitt sista år som stipendiat i Norrland, men fick avslag på detta och åkte trots det hem och bosatte sig i Oviken i Jämtland. Han deltog på Konstakademiens utställning 1885 bland övriga drygt 200 andra verk. År 1900 invaldes Johan Tirén som ledamot av Konstakademien och var suppleant i inköpsnämnden åren 1901 och 1902 och ordinarie ledamot år 1904. Tirén var därutöver extralärare vid Konstakademien från 1903 fram till sin död 1911. Under åren från sekelskiftet levde han först på Observatoriegatan 22 och därefter på Döbelnsgatan 40. Vid den första adressen bar han akademietiteln agré och den senare ”Ledamot af Akademien för de fria Konsterna”, vilket visar hur betydelsefull kopplingen till Konstakademien var för honom och att han bar titlarna med stolthet.[38]

Inköpsnämnden valde 1885 att lösa in hans *Efter snöstormen, motiv från Lappland* (NM 1367) för 4 000 kronor med 9 jaröster och 2 nejröster. År 1889 valdes *Älgskytte för ledhund* (NM 1416) till en kostnad av 900 kronor med 7 jaröster och 4 nejröster.[39] Tiréns intresse för det norrländska landskapet och den samiska befolkningens vardagsliv framkommer tydligt i *Samer tillvaratar skjutna renar* från 1892, en målning av det större formatet (150 x 241 cm). Med ryggen mot betraktaren sitter en samisk kvinna som är i färd med att tillvarata den majestätiska renen, samtidigt som hon visar sin respektfulla hållning gentemot djuret. De tre männen betraktar renen och kvinnan i en slags stilla kontemplation. Även den kraftfulla vita hästen och lapphunden står stilla i det djupgröna gräset. Oljemålningens mustiga färgskala och djup med fjällens högsträckta rygg och den grå himlen är ett gott exempel på Tiréns norrländska konst.[40]

Kapitlets fem konstnärer är på flera vis en divergerande grupp. Reinhold Norstedts fokus var inledningsvis sång och övergick först senare till konst och en utbildning inom Konstakademien. Anna Munthe-Norstedt studerade vid Stockholms slöjdskola och fortsatte bland annat hos akademiprofessor Mårten Eskil Winges målarskola. Edvard Rosenberg studerade först hos Edvard Perséus och därefter vid Konstakademien. Gustaf Johan Tirén studerade vid den Tekniska skolan och hos Edvard Perséus, varefter studier vid Konstakademien följde. Med stöd av ett resestipendium reste han ut i Europa och var bland annat elev vid École des Beaux-Arts. Rydberg föddes i Malmö och inledde därför sin konstnärliga utbildning i Köpenhamn samt vid den danska konstnärsakademiens utbildning.

Ingen av de fem var delaktig i Opponentrörelsen, vilket exempelvis tog sig uttryck i att de ställde ut sin konst vid Konstakademiens jubileumsutställning år 1885. I början av 1890-talet anslöt de sig till Svenska Konstnärernas Förening. De fyra männen valdes till Nationalmuseums nämnder vid endast enskilda år

Johan Tirén, *Samer tillvaratar skjutna renar* (NM 1437). Gåva 1892 av ett konsortium genom major Claes Adelsköld. Foto: Nationalmuseum.

och Anna Munthe-Norstedt valdes aldrig till detta sammanhang beroende på sitt kön. Gruppen kan därför inte sägas ha varit framträdande på det svenska konstfältet på annat vis än genom sina konstnärskap.

Anna Munthe-Norstedt var framgångsrik som med sitt stillebenmåleri och under åren 1897–1904 erhöll hon ett konstnärsarvode i blomstermålning från Konstakademien. 1868 bjöds Rydberg till Norge av Karl XV för att studera det norska landskapet. Han kom att bli den siste konstnären som bar titeln Kgl. målare och förärades en rad kungliga ordnar. I första hand ägnades Rydbergs måleri åt det skånska landskapet. Rosenbergs vintermotiv hämtade sina hand från trakten runt Mälaren och inte sällan under solnedgången med lätt orangefärgade himlar. Norstedts landskapsmotiv hämtades gärna från Mellansveriges gröna lövskogar och stilla vattendrag. Tiréns landskapsmotiv utgick i första hand från Norrland vida vyer, fjäll och dess samiska befolknings kultur. Sammantaget bildar de fyra männen goda exempel på tidens lätt romantiserade svenska landskapsmåleri.

Noter

1 Svenskt konstnärslexikon IV.

2 Erik Wettergren, *Reinhold Norstedt*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1914, s. 19ff, 34 & 54f.

3 Wettergren 1914, s. 136 & 159ff. Nordensvan 1928, s. 136f, 303ff. Svenskt konstnärslexikon IV. Reinhold Norstedt, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8413, Svenskt biografiskt lexikon (art av Tulla Griinberger), hämtad 2020-12-12.

4 Svenskt konstnärslexikon IV.

5 Wettergren 1914, s. 206.

6 Wettergren 1914, s. 114 & 253. Då färgbild på arbetet i fråga inte gått att uppbringa har färgbeskrivningen hämtats från Wettergrens katalog. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1892. Inköpsnämndens protokoll 1892.

7 Wettergren 1914, s. 203f.

8 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1898. Inköpsnämndens protokoll 1898. Utöver de två ovan nämnda konstverken bör följande nämnas: *Motiv från Drottningholm* (NM 1754) köptes in 1912 och 1915 köptes ytterligare fyra verk av Norstedt: *Eriksberg* (NM 1810), *Grindstuga vid Lunda, Vingåker* (NM 1811), *Haga* (NM 1812) och *Från Montmartre* (NM 1813). De fyra sistnämnda köptes efter konstnärens död 1911. I Wettergrens biografi redovisas hela 242 målningar och därutöver 44 etsningar.

9 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1912, s. 22.

10 Claës Lundin, *Anna Norstedt*, Idun 1895, nr 22. Svenskt konstnärslexikon IV.

11 Nationalmuseums inköpsnämnd valde att inte köpa in Hugo Salmsons arbete, som i stället köptes av Göteborgs konstförening och blev en del av Göteborgs konstmuseum. *Vitbetsrensare i Picardie* (GKM 0169).

12 Wettergren 1914, s. 60ff. När boken skrevs var Wettergren amanuens vid Nationalmuseum för att bli intendent vid dess konsthantverksavdelning 1920 och till sist museets överintendent 1942. Svenskt konstnärslexikon I, IV & V. http://nyaidun.se/anna-munthe-norstedt/

13 Wettergren 1914, s. 67f & 136f. Stella Fare, *Svenska Konstnärernas Förening 100 år*, Höjerings Bokförlag, Stockholm 1990, s. 43f. http://nyaidun.se/anna-munthe-norstedt/. Wettergren påpekar också att Norstedts knappt nämns i litteratur som Georg Paulis *Konstnärslif och om Konst*, Karl Wåhlins *Ernst Josephson*, Gustaf Cederströms *Minnen* eller i Spadas kåserier över *Svenska Pariser-konstnärer i hvardagslag*.

14 Invalda i sällskapet Nya Idun var även exempelvis Eva Acke, Julia Beck, Eva Bonnier, Fanny Brate, Hanna Hirsch-Pauli, Josefina Holmlund, Elisabeth Keyser, Hildegard Thorell och Charlotte Wahlström. Calla Curman väckte idén om en kvinnlig förening motsvarande männens föreningen Idun 1885. Ellen Fries var föreningens ordförande 1885–1887 och Ellen Key 1887–1900. Svenskt konstnärslexikon IV.

15 Anna Munthe-Norstedt, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8567, Svenskt biografiskt lexikon (art av Bo Lindwall), hämtad 2022-08-31.

16 Inköpsnämndens protokoll 1885–1920. Utöver de ovannämnda valdes Henrik Theodor Lundh, *Kramsfåglar* (NM 1473) och Gunnar G:son Wennerberg, *Pioner* (NM1538).

17 Lundin 1895, Idun nr 22.

18 Inköpet av *Nyponrosor* föreslogs av greve von Rosen. Georg von Rosen, Ludvig Looström, Carl Wilhelm Jaensson, Carl Milles, Alf Wallander, Theodor Lundberg röstade för ett inköp och Georg Göthe och David Ljungdahl emot. Inköpsnämnden exkluderade Anna Munthe-Norstedts *Stilleben* (1893), *Blommor* (1894) och *Stilleben* (1899). Inköpsnämndens protokoll 1909-06-19. Samtliga inlösta verk under perioden 1885–1900 redovisas i bilaga 5 och i bilaga 6 redovisas de exkluderade verken.

19 Övriga inlösta oljemålningar är: *Höstdag efter dimma* (1417) valdes 1889 till ett pris på 3 000 kronor med rösterna 7 ja & 4 nej. *Vinternatt* (1651) 1907 till ett pris på 4 000 kronor med rösterna 7 ja & 2 nej. Exkluderade verk: *Sommareftermiddag, motiv från Kolström på Vermdö* 1886 kostade 2 500 kronor och fick 6 ja & 5 nej. *Sommardag, motiv från Kolström, Vermdö* 1886 kostade 1 500 kronor 0 ja 11 nej. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920.

20 Nordensvan 1928, s. 139, 244f, 256f & 418. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1912. Svenskt konstnärslexikon IV. Stockholms stads, villastäders och läns taxeringskalender 1916.

21 Svenskt konstnärslexikon IV.

22 *Marskväll* tillhör dock det lite större formatet med (h x b) 165 x 263 cm.

23 Helge Kjellin, *Gustaf Rydberg. Skånes målare*. Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1925, s. 1–6. Kjellin var docent i konsthistoria vid Lunds universitet 1917–1929 och kom att tjänstgöra som professor i konsthistoria vid universiteten i Tartu och Riga. Hans biografi över Rydberg innehåller 89 sidor med svartvita fotografier över Rydbergs konstverk.

24 Kjellin 1925, s. 8 & 30. Nordensvan 1928, s. 127f, 155 & 295f.

25 Kjellin 1925, s. 29.

26 Kjellin 1925, s. 34, 46ff & 106. Nordensvan 1928, s. 295f. Adolf Anderberg, *Gustaf Rydberg. Några reflexioner i anledning av 90-årsdagen och museets senaste förvärv*. Malmö konstmuseums årsbok 1925. Svenskt konstnärslexikon IV.

27 Se avhandlingens bilaga 1.

28 Kjellin 1925, s. 124, 136 & 138 Nordensvan 1928, s. 294ff. Svenskt konstnärslexikon IV.

29 Nationalmuseum. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri, Stockholm 1995, s. 482. Olja på duk 45x63, vilket är tämligen typisk storlek för Rydbergs konstverk.

30 Kjellin 1925, s. 120. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920.

Kjellin misstar sig då tavlan köptes in 1906 och Georg Göthe var intendent 1915 då de fem tavlorna köptes in och Axel Gauffin blev det först 10 november 1916. Närvarande vid beslutande nämndmötet var enligt Nationalmuseums nämnds protokoll av 27 maj 1915 Rickard Bergh, Georg Göthe, Olof Granberg och Eric Folcker.

31 *Vattenkvarn i Skåne, vinterlandskap i dimma* (2 000 kr, 5 ja & 6 nej), *Dimmig morgon* (1 000 kr, 2+1 ja & 9+8 nej), *Landskap med kor* (1 000 kr, 4 ja & 4 nej)) och *Landskap från Visby* (1 000 kr, 5 ja & 4 nej) Se avhandlingens bilaga 7 & 10. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912.

32 Kjellin 1925, s. 55. Manne Hofrén gör en snarlik beskrivning av Düsseldorfarnas ”ymnigt flödande” genre- och landskapsbilder. Manne Hofrén, *Per Ekström. Människan och målaren*, Norstedts, Stockholm 1947, s. 42.

33 Kjellin 1925, s. 125.

34 Anderberg 1925.

35 Svenskt konstnärslexikon IV.

36 Adolf Anderberg, *Carl Hill. Hans liv och hans konst*, Allhems förlag, Malmö 1915, s. 111. Corot diskuteras alternativt nämns på hela 51 sidor i biografin.

37 Nordensvan 1928, s. 139, 256f & 314f. Svenskt konstnärslexikon V. Då *Efter snöstormen* endast har hittats i svartvitt används här *Samer tillvaratar skjutna renar*.

38 Nordensvan 1928, s. 327 & 375f. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1912. Svenskt konstnärslexikon V. Stockholms adresskalender 1900 & 1907. Finns inte noterad i Stockholms taxeringskalender 1910 och avled 1911.

39 Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920.

40 Den använda tavlan är tidstypisk för Tiréns norrländska och samiska måleri varför den används här i stället för de två som nämns i texten. Dessa finns inte heller tillgängliga i kvalitet som lämpar sig för tryck.

14. Reformvännerna

Hela samhället förändrades i grunden under den här tiden och därmed dess klass- och maktstrukturer. Kung Karl XV höll sitt avskedstal till ståndsriksdagen i juni 1866 och regelverket kring skråsamhället avvecklades genom 1846 års Fabriks- och hantverksförordning och 1864 års Näringsfrihetsförordning, lagändringar som även blev inledningen till kvinnors rätt att vara självständiga näringsidkare. Utbildningshierarkin inom skråsamhället tydliggjordes socialt genom nivåerna lärling, gesäll och mästare. För den unge pojken innebar det en längre tids underordnat och prövande arbete inom mästarens hantverk, med olika former av prov för att få rätt att gå vidare inom hierarkin och i hopp om att slutligen nå mästarstatus och få rätt att öppna egen verksamhet. Inte sällan kompletterades gesällens lokala skråutbildning med vandringar inom och utanför Sveriges gränser. Denna struktur liknar Konstakademiens noga formulerade utbildningsnivåer, från ritskolans många tålamodsprövande övningar fram till skapande av ett måleri som kunde leda till erhållande av den kungliga medaljen och resestipendier. Trots att det inte är möjligt att göra en större kontextuell studie än vad som gjorts tidigare i avhandlingen är det viktigt att påminna om den långtgående förändring som sker från det svenska ståndssamhället fram till ett samhälle med vidgade möjligheter för män och kvinnor att starta företag, fackföreningar och partier och ta del av ett mer generellt utbildningssystem.

Efter det att Opponenterna trätt fram 1885 och året därefter bildat Konstnärsförbundet har grupperingen inte sällan utgjort utgångspunkten för beskrivningen av det svenska konstfältets utveckling under slutet av 1800-talet och då med Kungl. Akademien för de fria konsterna som motpol. Gemensamt för reformvännerna och de sju professorer som presenterats tidigare är att flertalet deltagit i Konstakademiens utbildning och fått den som bas och utgångspunkt. Professorsgruppens porträtt och landskapsbilder strävade efter en realistisk återgivning. Djupverkan byggdes upp med hjälp av ett kontinuerligt samband mellan bildens olika plan och i ateljéerna färdigställdes berättelserna med hjälp av adderade staffager i form av natur, byggnader, människor och djur. Professorernas konstnärliga utveckling och olikheter dem emellan har skisserats i tidigare kapitlet. Den realistiska traditionen levde kvar i nästa konstnärsgeneration men påverkades av akademier som Académie Colarossi och Académie Julien samt konstmuseer som Louvren, Musée du Luxemburg, Musée d'Orsay och franska

konstnärer likt Jules Bastien-Lepage. Här gavs möjlighet att utveckla sitt eget konstnärskap genom intryck från franskt utomhusmåleri och vistelser i olika konstnärskolonier som det i Grez-sur-Loing och Varberg.

De män och kvinnor som var aktiva på det svenska konstfältet under 1800-talets två sista decennier upplevde förstås förändringens vindar och tog ställning till utvecklingen och de krav som borde ställas på institutioner och utbildningar. Synen på hur reforminitiativen borde drivas och hur relationen till Konstakademien skulle utvecklas varierade stort bland konstnärerna, något som betonas i och med bildandet av Konstnärsförbundet 1886 och Svenska Konstnärernas Förening 1890. Även bland de professorer som beskrevs tidigare fanns flera som på olika vis gav sitt stöd till förändringens vindar. Med Föreningen Svenska konstnärinnor 1910 tydliggjordes även missnöjet gentemot rådande genusordning och den framväxande konstnärsgenerationens strävan att få uttrycka sig självständigt tog form genom exempelvis De Frie, De unga, De åtta och Falangen.

Dock kvarstår att reformivrarnas kärna fanns inom Konstnärsförbundets ledning under åren 1885–1900 och reformkraven riktades mot Konstakademiens verksamhet och mot de statliga regler som slog fast vilka utställningar som var godkända för Nationalmuseums inköpsnämnds årliga val av vid tiden levande svenska konstnärers konst. Intresset för hur Konstakademien ville genomföra sin utbildningsverksamhet minskade dock genom att fler privata alternativ etablerades såväl internationellt som nationellt, exempelvis Valands målarskola i Göteborg och Konstnärsförbundets tre målarskolor i Stockholm.[1] Betydelsen av vilka utställningar som utgjorde grunden för inköpsnämndens verksamhet var vid sekelskiftet löst rent formellt eftersom Kungl. Maj:t fattat en rad beslut som inkluderat andra offentliga konstutställningar än Akademiens. Därefter handlade det mer om de konstnärliga organisationernas egna intressen i samband med svenska och internationella utställningar och dessas praktiska genomförande och ekonomiska risker. Inköpsnämndens, från 1912 museinämndens, verksamhet diskuterades även fortsättningsvis utifrån hur de begränsade ekonomiska resurserna användes vid de årliga inköpen.[2] Samtidigt blev externt finansierade konstinköp av större betydelse från exempelvis bildandet av Nationalmusei Vänner 27 mars 1911 och organiserandet av diverse inköpskonsortier under första världskriget.

Åren 1885–1890

Under de första fem ”kampåren” 1885–1890 var Opponenterna och Konstnärsförbundets medlemmar missgynnade av systemet, såväl beträffande vilka utställningar som togs i beaktande av inköpsnämnden som vad dess årliga beslut resulterade i. Endast fyra konstnärsförbundares arbeten löstes in av Nationalmuseum dessa år: 1886 August Hagborg *En morgon i Cayeux, Normandie* (NM 1379), 1887 Johan Krouthén *Vattenvegetation. Motiv från Östergötland* (NM 1397), 1888 Robert Lundberg *Vid högvakten* (NM 1403) och 1890 Per Ekström *Solglitter på*

Robert Lundberg, *Vid högvakten* (NM 1403). Foto: Nationalmuseum.

havet. Motiv från Öland (NM 1426).[3] Lundbergs bidrag är en Stockholmsvy där motivets djupverkan tar sin början i de regnvåta stenplattorna på kungliga slottets Högvaktsterass. Följt av de tre högvaktssoldaternas detaljrikt återgivna marinblå uniformer, kaskar och silvriga axelklaffar. De tre lutar sig mot järnsmidesbalustraden och ser ut över den grådisigt insvepta huvudstaden. Till vänster om dem skymtar Mynttorgets Ledamotshus, Kanslihuset, och framför dem ligger Helgeandsholmen som väntar på att få härbärgera det västra riksdagshuset. I soldaternas synfält finns även Riddarfjärden, Vasabron och Centralbron. Kungsholmens rykande industriskorstenar som vittnar om framväxten av ett nytt dynamiskt samhälle skapar ett perspektiv i bilden. Konstverket präglas av ett realistiskt och detaljrikt utförande och är väl rotat i den akademiska traditionen.

Av tabellen över reformvännernas inlösta respektive exkluderade oljemålningar år 1885–1890 framgår att 32 verk exkluderades och av dessa röstade inköpsnämndens 11 ledamöter bort 23 av oljemålningarna med 11 eller 10 nejröster, däribland verk av Ernst Josephson, Bruno Liljefors, Georg Pauli, Hanna Pauli och Hilde-

Tabell 28

Oljemålningar från Opponenternas/Konstnärsförbundets utställningar, vilka löstes in respektive exkluderades år 1885–1890

År	Konstnär	Verkets titel	NM	Motiv	Pris	Ja	Nej
	Inlösta						
1885	Ferdinand Fagerlin	Hemkomsten	1364	Genre	4 500	9	2
1886	August Hagborg	En morgon i Cayeux, Normandie	1379	Landskap	3 000	6	5
1887	Johan Krouthén	Vattenvegetation. Motiv från Östergötland	1397	Landskap	1 500	8	3
1888	Robert Lundberg	Vid högvakten	1403	Landskap/ Stadsmiljö	2 500	11	0
1890	Per Ekström	Solglitter på havet. Motiv från Öland	1426	Landskap	650	6 + 8	5 + 3
	Exkluderade						
1888	Axel Axelson	Bab-Tunis, Stadsport i Kairouan, Tunis		Landskap	700	1	10
1886	Hugo Birger	Skandinavernas frukost		Genre	4 000	0	11
1886	Axel Borg	I kägelklubben		Genre	2 500	0	11
1886	Per Ekström	Morgonstämning vid bäcken		Landskap	750	0	11
1890	Per Ekström	Seby by från Öland		Landskap	1 500	4 + 5	7 + 6
1890	Per Ekström	Väderqvarnar i afton-belysning		Landskap	450	0 + 0	11 + 11
1886	Wilhelm von Gegerfelt	Vinterlandskap från Fyrisån		Landskap	1 500	1	10
1886	Wilhelm von Gegerfelt	Qvarn från Gotland		Landskap	1 200	0	11
1886	Wilhelm von Gegerfelt	Klippmotiv från Stora Karlsön		Landskap	1 200	2	9
1886	Olof Hermelin	Vårbild. Motiv från Söder-manland		Landskap	1 200	0	11
1887	Olof Hermelin	Strandparti vid Mälaren		Landskap	1 200	2	9
1890	Olof Hermelin	Tåudden vid Marstrand		Landskap	500	3 + 3	8 + 8
1886	Ernst Josephson	Svalka		Landskap	800	1	10
1886	Ernst Josephson	Höstsol		Landskap	1 000	1	10
1888	Anders Kallenberg	Landskap med kor		Landskap	3 500	4	7
1885	Axel Kulle	Killespelare		Genre	3 000	3	8
1888	Bruno Liljefors	Fjäderlek		Djur/ landskap	1 500	0	11
1889	Ernst Lundström	Vid barlastbryggan		Genre	400	0 + 0	11 + 11
1887	Georg Pauli	Konfirmandens toalett		Porträtt	2 000	0	11

1888	Georg Pauli	Romerska ammor		Genre	2 000	0	11
1888	Hanna Pauli	Porträtt av V. S.		Porträtt	1 500	1	10
1890	Robert Thegerström	Sommarafton vid Dalarö		Landskap	1 500	2 + 2	9 + 9
1888	Hildegard Thorell	Damporträtt		Porträtt	1 800	1	10
1890	Hildegard Thorell	Damporträtt		Porträtt	1 500	0 + 0	11 + 11
1890	Oskar Törnå	Höstlandskap. Motiv från Ingarön		Landskap	2 000	0 + 0	11 + 11
1887	Alf Wallander	Middag i sandgropen		Genre	3 500	0	11
1889	Edvard Westman	I Normandie		Landskap	1 000	4 + 4	7 + 7
1890	Edvard Westman	Strandparti från Skagen		Landskap	400	0 + 0	11 + 11
1890	Edvard Westman	Höstlandskap från Finland		Landskap	2 000	0	11
1886	Allan Österlind	Till dopet		Genre	2 500	0	11
1889	Allan Österlind	Aftonpsalm		Genre	2 00	1 + 1	10 + 10
1890	Allan Österlind	På grinden		Genre	3 500	2 + 4	9 + 7

Motiv: De 36 motiven fördelades på: Landskap 23 (64 %), Genre 9 (25 %) och Porträtt 4 (11 %).
Källa: Inköpsnämndens protokoll 1885–1890. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1890.

gard Thorell.[4] Det är därför möjligt att konkludera att inköpsnämnden accepterade att besöka Konstnärsförbundets utställningar från och med 1886 och ta upp en del av dess konst till omröstning, men att ledamöternas dom därefter inte sällan blev tydligt negativ fram till 1890-talet. Inom de exkluderades skara kan näppeligen detta ha setts som ett tillmötesgående av kraven på ett rättvist hanterande av konstnärer utanför gruppen av Konstakademiens ledamöter och professorer.

Förändringens vindar

Det statliga regelverket ändrades så att inköpsnämnden uppdrogs att beakta offentliga konstutställningar organiserade av Konstnärsförbundet, Svenska Konstnärernas Förening och andra offentliga utställningar där vid tiden levande svenska konstnärers arbeten exponerades. Beslutet innebar även att utställningar utanför Stockholm kunde inkluderas i urvalet. Under de femton åren 1885–1900 konsekrerades 60 oljemålningar, av vilka 31 skapats av konstnärer som stod Konstakademien nära, 25 av mer reformivrande konstnärer och slutligen 4 som inte kunnat föras till de två tidigare nämnda breda grupperna. Detta innebär att resultatet av Kungl. Majt:s förnyelse av regelverket kring vilka konstutställningar som skulle beaktas även fick betydelse för vilka oljemålningar som faktiskt valdes av inköpsnämnden.[5]

Robert Thegerström, *Kristus i Örtagården* (NM 1474). Foto: Nationalmuseum.

Tas utgångspunkten i vald genre för samtliga inlösta 60 konstverk från perioden 1885–1900 så hade de 31 som valts vid Konstakademiens utställningar följande genrefördelning: Landskap 18 (58 %), Genre 9 (29 %), Porträtt 3 (10 %) och Stilleben 1 (3 %). 25 konstverk som var målade av medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening motivfördelningen: Landskap 15 (62 %), Genre 4 (16 %), Porträtt 4 (16 %) och 2 Övriga (8 %). De övriga utgörs av Robert Thegerström, *Kristus i Örtagården* (NM 1474) och Gustaf Ankarcrona, *Fordomtima* (NM 1535).[6] Ovanstående innebär att såväl volym som genremässig fördelning var tämligen identiskt. En bild av förändringsprocessen som inte lyfts fram i tidigare forskning och därför är väl värd att betona.

Robert Thegerströms *Kristus i Örtagården* tillhör de mer ovanliga konstverken, såväl utifrån motivvalet som dess måleriska utformning. Örtagårdens diffusa träd kringgärdar den smala, djupverkande och månbelysta vägen som leder fram till den skimrande och gloriaförsedda kristusgestalten. Den blå och stjärnbeströdda natthimlen utgör ett vidsträckt valv utan egentligt slut. Om kristusgestalten är på väg bort ifrån eller på väg till betraktaren öppnar för individuella tolkningar.

Kvar står den konsthistoriska kärnfrågan om konstnärernas sätt att förhålla sig till motiven, att uttrycka sig färg- och formmässigt. I tiden låg fortfarande ett traditionellt akademiskt ateljémåleri vars strävanden är att realistiskt återge motivet med tillägg av nationalromantiska drag. Samtidigt mötte de svenska konstnärer som for till Frankrike nya erfarenheter utifrån ett utomhusmåleri som dragit ner på detaljerna och i stället lyft fram nya helheter, upplevelser och känslor. När de så återkommer till hemlandet växer under 1890-talet fram ett stämningsfyllt måleri som tar fasta på det svenska landskapets karghet och melankoli fångat i den sena kvällens blå skymningsljus.[7]

Fyra reformvänner

Den begränsade grupp av reformvänner som presenteras i det följande kapitlet är fyra konstnärer ur Konstnärsförbundets ledning: Richard Bergh, Nils Krüger, Karl Nordström och Eugène Jansson. De var del av förbundets lärarkår i de tre målarskolorna och bidrog även på detta vis till att utforma ett tydligt alternativ till Konstakademiens verksamhet. Genom sitt författarskap drev Bergh sina konstpolitiska åsikter för en grundläggande förändring av konstens tillgänglighet för hela Sveriges befolkning.

Precis som för de tidigare beskrivna professorerna utgjorde studier inom Konstakademien i Stockholm grunden för dessa reformvänners initiala konstnärliga utveckling, häri inkluderades även studier vid Edvard Perséus målarskola. Efter att en konstnärlig grund etablerats sökte de tre förstnämnda sig, precis som professorsgruppen till studier utanför Sveriges gränser. Här gällde exempelvis Parisateljéer som Académie Colarossi, Académie Julian och Jean-Paul Laurens. Därutöver blev deltagande i konstnärskolonier, som den i Grez-sur-Loing, del av

Tabell 29

Reformvännernas levnadsår, ort för födelse respektive död och faderns titel

	Levnadsår	Födelse – Död	Faderns titel
Richard Bergh	1858–1919	Stockholm – Storängen, Nacka	Konstnär, professor, jurist
Eugène Jansson	1862–1915	Stockholm – Nacka	Postvaktmästare
Nils Kreuger	1858–1930	Kalmar – Stockholm	Trävarugrossist, jordägare
Karl Nordström	1855–1923	Hoga – Stockholm	Kronolänsman

Anm: Hoga, Stenkyrka socken, Tjörn.
Källa: Svenskt konstnärslexikon I–V.

ett välkänt mönster. Eugène Janssons ekonomiska förhållanden tillät vid den här tiden inte resor långt ifrån hemmet i Stockholm.

Så här långt är mycket i det strukturella mönstret likartat med professorerna, men vid återkomsten till Sverige och det svenska konstfältet tydliggörs skillnader. Professorsgruppen blev en framgångsrikt del av det etablerade konstfältets struktur. Genom 1885 års reformskrivelser och det följande årets etablerande av Konstnärsförbundet tar reformvännerna avstånd ifrån deltagande i Konstakademiens verksamhet. De lät sig inte väljas till akademiledamot eller till någon form av läraruppdrag inom institutionen. Inte heller lät de sig väljas till ledamöter eller suppleanter i Nationalmuseums inköpsnämnd.[8]

Vid betraktande av titlar framgår att Kreugers far var framgångsrik företagare och Berghs var konstnär och akademiprofessor, vilket skulle inkludera dem i den dominerande klassen. Karl Nordströms uppväxt och tid som konstnär i Frankrike präglades dock i långa stycken av en mer osäker ekonomi. Eugène Jansson växte upp under begränsade, men tämligen stabila förhållanden.

När konstnärerna återkom till Sverige under 1890-talet förefaller bytet av boendeort, Stockholm, Varberg, Göteborg och Tjörn, i hög grad styras av konstnärliga aktiviteter och uppdrag. 1900-talets två första decennier avviker från det kringflackande liv man fört dittills och byggandet av Villa Bergh i Storängen, Nacka, måste ses som presentation av såväl god bakgrund som personlig framgång.[9] Det är en bild som förstärks av gruppens redovisning av beskattningsbar inkomst och förmögenhet 1916, då samtliga redovisar en total inkomst väl i linje med eller över museitjänstemännens. Redovisningen för Richard Bergh avviker i det att den indikerar betydande inkomster från värdepapper och/eller fastigheter. Sammantaget ger den sociala bakgrunden, Stockholmsboendet och inkomsten mitt under första världskriget bilden av en stabil del av den dominerande klassens kulturella Stockholmsfraktion.

Tabell 30

Reformvännernas bostadsadresser 1890, 1900 och 1916

	1890	1900	1916
Richard Bergh	Engelbrektsgatan 6A, Varberg	Hamngatan 18B, Villa Bergh, Nacka	Villa Bergh, Nacka
Eugène Jansson	Timmermansgatan 2	Bastugatan 40	Bastugatan 40
Nils Kreuger	Varberg	Bellmansgatan 24	Eolsgatan 2A
Karl Nordström	Varberg, Hoga/Tjörn, ”Gula huset”	Roslagsgatan 63, Norrtullsgatan 20B	Norrtullsgatan 22

Anm: Noteringarna om bostadsort utanför Sverige är oftast inkluderade i resande.

Richard Berg: Villa Bergh byggdes på Värmdövägen 205, Storängen, Nacka 1904.

Eugène Jansson registrerades i adresskalendern för boende på Timmermansgatan 2 1893. Jansson avled 1915 varför den bostadsadressen från 1915 noteras inom 1916 års kolumn.

Nils Kreuger: Flyttade till Bellmansgatan 24, Stockholm 1896.

Karl Nordström: Lämnade Varberg 1895 för Tjörn, ”Gula huset” på Djurgården 1888–1892, Roslagsgatan 63 och Norrtullsgatan 20B & 22.

Källa: Stockholms adresskalender och Svenskt konstnärslexikon I–V.

Tabell 31

Reformvännernas taxeringar för 1910 och 1916. Löpande priser och fasta (basår=1910)

	Bevillning	Inkomstskatt	Bevillning	Inkomst- och förmögenhetsskatt	Inkomst- och förmögenhetsskatt Fasta priser
	1910	1910	1916	1916	1916
Richard Bergh	12 717	17 600	11 373	19 500	14 100
Eugène Jansson	–	.	–	–	–
Nils Kreuger	–	–	17 150	17 800	12 816
Karl Nordström	7 720	7 700	13 710	13 400	9 648

Anm: Upptagna i Stockholms Taxeringskalender 1910 är de med inkomst över 4 000 kronor. För definition av bevillning och inkomst- och förmögenhetsskatt se tabeller i tidigare kapitel.

Anm: Eugène Jansson avled 1915.

Källa: Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

Även om Nils Kreugers och Karl Nordströms innerstadsboenden är mer modesta pekar deras inkomstnivåer ändå på stabila förhållanden. Tillsammans med Richard Bergh kom de reformivrande konstnärerna att inta en god samhällsställning trots att man initialt valt att ställa sig utanför det etablissemang som dominerade konstfältet när Opponenterna och Konstnärsförbundet formerades. Eugène Janssons ekonomi fortsätter att avvika och vara sämst av de fyra. I det

följande presenteras de fyra reformivrande konstnärerna i yttersta korthet med hjälp av sociala indikatorer och ett begränsat urval av biografiska nedslag likt avhandlingens tidigare struktur. Här redovisas även de oljemålningar som valdes respektive exkluderades av inköpsnämnden under åren 1885–1920 och slutligen ges en inblick i gruppens motivval och konstnärskap.

Richard Bergh

Richard Bergh föddes i Stockholm 1858 och hans föräldrar var konstnärerna Edvard Bergh och Amanda Helander-Bergh, något som, utifrån Bourdieu, betonar sonens uppväxt inom en kulturell elit och med en initial tillgång till såväl kulturella, sociala och ekonomiska resurser.[10] Under åren 1868–1876 studerade Richard vid den Beskowska skolans realskola och gymnasium. Den konstnärliga banan började som elev hos Edvard Perséus 1877 och gick vidare till Konstakademien från 28 augusti 1878 fram till 21 maj 1881. Därefter följde resan till Frankrike och studier hos historie- och porträttmålaren Jean-Paul Laurens ateljé och vid Académie Colarossi åren 1881–1884. Under somrarna 1882–1884 var Bergh bland annat del av den blomstrande konstnärskolonin i Grez-sur-Loing.[11]

Bergh lärde känna Nils Kreuger och Karl Nordström redan under tiden i Principen och vid Perséus målarskola och de kom därefter att stå varandra nära personligt, konstnärligt och kulturpolitiskt.[12] De tre tillhörde en grupp svenska konstnärer som reste till Paris i början av 1880-talet. Georg Pauli berättar i *Pariserpojkarne* att flera av dessa sågs som så kallade ”familjegossar” som kom ifrån tämligen välbärgade hem och var således inga fattiga bohemer utan fick understöd hemifrån. Här nämns Richard Bergh, Karl Nordström, Nils Kreuger, Georg Arsenius, Robert Thegerström och William Feron. De hade reglementsenligt exercerat beväring före sin emigration, höll kassabok över sina utgifter och bland dem fanns även de som var ringförlovade. Richard Bergh levde i pension med sin mamma Amanda Bergh under det första året. Även Robert Thegerström fick långa besök av sina föräldrar vilka, enligt författaren, ville förvissa sig om att sonen hade det bra. ”Med andra ord: artisttypen hade förborgerligats!”, skriver Pauli.[13] Till Paris reste även konstnärer som Julia Beck, Oscar Björck, Eva Bonnier, Hanna Hirsch, Bruno Liljefors, Jenny Nyström och Johan Tirén.

Under 1880-talet deltog ett trettiotal svenska konstnärer på Salongen i Paris och gjorde sig framgångsrikt kända som nationell gruppering, exempelvis genom Ernst Josephsons vänporträtt av Allan Österlind och Carl Skånberg år 1880.[14] Richard Bergh själv hade framgång på salongen 1883 och belönades med en tredje medalj för porträttpastellen föreställande Theodor Lundberg. På världsutställningen i Paris 1889 vann de deltagande svenska artisterna framgång med 25 medaljer och 15 hedersomnämnanden för bidraget till modern konst. Bergh erhöll en hedersmedalj och även Hederslegionens riddartecken från franska staten för sitt kommissariearbete.[15]

Vid ett informellt möte den 14 maj 1884 beslöts att Josephsson och Bergh skulle vara kommissarier för opponenternas första utställning som namngavs *Från Seinens strand*. Man beslöt att utställningen skulle bestå av 18 konstnärers konst och genomföras 1885.[16] Tillsammans med Josephsson utgjorde Bergh en drivande kraft i reformrörelsen Opponenterna och inför bildandet av Konstnärsförbundet. Josephsons två artiklar i Dagens Nyheter 29 november respektive 11 december 1884: *Om den konstnärliga uppfostran i Stockholm* och *Ännu ett ord om den konstnärliga uppfostran i Stockholm* blev som bekant upptakten till reformskrivelsen 1885. De kommande två åren gled dock initiativet Josephson ur händerna, vid det konstituerande mötet i Göteborg den 18 augusti 1886 var han inte närvarande och den 19 mars 1887 lämnade han Konstnärsförbundet.[17]

I stället kom Richard Berghs, Georg Paulis, Karl Nordströms och Per Hasselbergs betydelse att tillta inom organisationen. Utöver sina organisatoriska förmågor började Bergh och Pauli publicera läsvärda konstpolitiska texter, något som kom att växa till ett rätt omfattande författarskap med kritisk analys av det svenska konstfältet.[18] Bergh ersatte Pauli som ordförande för Konstnärsförbundet på årsmötet den 6 februari 1891. Detta i en tid då Svenska Konstnärernas Förening bildats i december 1890 och bland andra Georg och Hanna Pauli var kritiska till förbundets ovilja att samarbeta med den nybildade föreningen och bytte därför helt sonika organisation.[19] Bergh kom att vara ordförande fram till februari 1896 då han valde att träda åt sidan och föreslog Nordström som ny ordförande. Nordström valdes enhälligt och behöll uppdraget fram till dess att förbundet avvecklades vid sammanträdet den 6 mars 1920 i närvaro av sju medlemmar och den sjuke Kreuger deltagande över telefon.[20]

Samtidigt ledde Bergh arbetet med Konstnärsförbundets tre skolor, den första pågick under åren 1890–1896, den andra 1899–1901 och den tredje 1905–1908. Verksamheten fick stöd av mecenater som prins Eugen, Eva Bonnier, Anders Zorn, Pontus Fürstenberg och Ernest Thiel. Lärarkåren bestod vid sidan av Bergh av bland annat Nils Kreuger, Karl Nordström, Anders Zorn, Per Hasselberg, Eugène Jansson och Robert Thegerström. Genom att starta skolorna skapades ett tydligt alternativ till den verksamhet som Opponenterna haft önskan att reformera. Ett alternativ som sedan tidigare fanns bland annat i Danmark i form av Kunstnernes Frie Studieskoler med exempelvis Peder Severin Krøyer som lärare och Kristian Zahrtmanns Skole. Konstnärsförbundets tre skolor visade sig i hög grad vara intressanta för den unga generationens män och kvinnor, varav den tredje skolans elever diskuteras här nedan.[21] Därutöver kom Bergh att alltmer integreras i Nationalmuseums arbete för bättre lokaliteter och allmän förnyelse, vilket har beskrivits i tidigare kapitel.

Sociala indikatorer som inkomst och boende ökar förståelsen för Richard Berghs samhällsställning. Den taxerade inkomsten och förmögenheten uppgick år 1910 till 17 600 kronor och 1916 19 500 kronor och visar att han utöver grund-

läggande löneinkomst hade intäkter ifrån konstförsäljning, aktier eller fastigheter vilket gjorde inkomsten påtagligt högre än museitjänstemännens snitt. År 1890 var Bergh tecknad på adressen Östra Engelbrektsgatan 6A och 1900 bodde han på Hamngatan 18B vid slutet av Kungsträdgården och i närheten av Nordiska Kompaniet. 1904 byggdes Villa Bergh på Värmdövägen 215 i Storängens villasamhälle i Nacka kommun, ett egnahemsområde som kommit att bli ett modernt och livaktigt samhälle för en övre medelklass.[22] Sixten Strömbom placerar Bergh i en grupp välbärgade konstnärer, vilken inkluderar Eva Bonnier, Ernst Lundström, Georg Pauli, Robert Thegerström och Anders Zorn. Görs bedömningen under 1900-talets början lever även Nils Kreuger och Karl Nordström under stabila förhållanden.[23]

Flera av de ovan nämnda, inklusive Bergh, skulle med Bourdieus terminologi vara del av den dominerande klassens kulturella fraktion genom bakgrund, kulturella och sociala resurser samt i flera fall även med god ekonomi och gott boende. Dessa förhållanden gav dem också möjlighet att välja att arbeta gratis för verksamheter de trodde på som Konstnärsförbundet och dess tre skolor.

Richard Berghs egen konst präglades under 1890-talet av nationalromantiskt finstämda landskap exempelvis *Vision. Motiv från Visby* (NM 4400), som inte valdes av inköpsnämnden 1894 och kom att införlivas i samlingarna först 1946 genom en testamentarisk gåva av direktör Erik och fru Stina Frisell. Thielska galleriet förvärvade *Riddaren och jungfrun* (TG 22) från 1897. *Halländskt Landskap* (F 6) från 1895 och *Nordisk sommarkväll* (F 7) från 1898–1900 köptes av Pontus Fürstenberg och blev en testamentarisk gåva av Pontus och Göthilda Fürstenberg 1902 till Göteborgs konstmuseum.[24] Här är inte platsen att analysera Berghs stämningsfyllda landskap och erfarenheter ifrån Varberg tillsammans med Kreuger och Nordström åren 1893–1895, det har gjorts av andra före mig. Här nämns enbart hans arbete *Konstnärsförbundets styrelse* (NM 1602).[25] Vid inköpsnämndens möte den 20 februari 1903 föreslog intendent Ludvig Looström, med stöd av professor John Börjesson, professor Oscar Björck, konstnär Emil Österman och professor Olof Arborelius att Berghs målning skulle tas upp till beaktande och omröstning. Inköpsnämndens omröstning resulterade i åtta jaröster: Godsägare Wilhelm Walldén (ordf.), konservator Per Daniel Holm, Intendent Ludvig Looström, professor John Börjesson, professor Oscar Björck, professor Adolf Lindeberg, konstnär Emil Österman och professor Olof Arborelius. För nejrösten stod fil. dr David af Wirsén. Det är utifrån inköpsnämndens protokoll inte möjligt att redogöra för de enskilda ledamöternas åsikter om målningen men den löstes in för 8 000 kronor. Mot bakgrund av inköpsnämndens tydliga ställningstagande och den, för förhållandena, höga prissumman måste ha resulterat i att Bergh och hans kamrater i Konstnärsförbundet sett detta som en stor framgång. En tydlig konsekrering och en stark symbolisk handling av de som dominerade Nationalmuseum och Konstakademien.[26]

Richard Bergh, *Konstnärsförbundets styrelse* (NM 1602). Foto: Nationalmuseum.

Det är i stället hans porträtt av kvinnor som placeras i fokus, vilka kom upp till omröstning i inköpsnämnden åren 1895, 1897 och 1913. Porträttet på hustrun Gerda valdes inte av Nationalmuseum 1895 utan köptes i stället av Norges Nasjonalmuseum detta år (*Portrett av Gerda* NG.M00461) och är idag museets enda verk av Bergh.[27] När målningen skapades var Gerda Winkrans 31 år gammal och hade varit gift med Richard i ungefär fem år. Hon sitter rakryggad i soffan med händerna i knät och på väggen bakom henne hänger Paul Gauguins *Landskap från Bretagne*, som Bergh köpte i Köpenhamn 1892.[28] Gerdas sidenliknande gröna klänning förefaller vald för att passa till konstverket. Hennes lite bleka ansikte med den tunna raka näsan och den lilla munnen ökar känslan av osäkerhet tillsammans med de försiktigt sammanhållna händerna. Gerdas ögon möter oss inte utan ser frånvarande ut i intet. Utifrån målningen är det svårt att se Gerda som stark och driftig kvinna som gör sina åsikter hörda i större sällskap. I Hanna Hirsch Paulis porträtt *Gerda* från 1891 framtonar en yngre, öppnare och inte så spänd Gerda Bergh. Richard Berghs två porträtt av Helena Klemming *Konstnärens fästmö* från 1885 och *Konstnärens hustru* (GKM 0195), kan också vävas in i jämförelsen. Här ser Helena vänligt och varmt emot konstnären och betraktaren och den romantiserade stämningen i porträtten skiljer sig markant från *Portrett av Gerda* (NG.M00461).

Richard Bergh, *Portrett av Gerda* NG.M00461. Foto: Nasjonalmuseet/Frode Larsen.

1897 valde inköpsnämndens ledamöter och suppleanter att besöka den pågående konst- och industriutställningen på Djurgården och notera de konstverk som någon ledamot föreslog. Den reviderade listan, med mindre förändringar i namn och pris, innehöll 15 svenska, 3 norska, 14 danska och 3 finska konstnärer. Här föreslog stadsrådet Gunnar Wennerberg ett förvärv av Berghs oljemålning *Porträtt af Eva Bonnier* (NM 1507) till priset av 2 500 kronor, ett arbete som färdigställdes under januari–februari 1889 då Eva var 31 år gammal. Nämndens omröstningar resulterade i förslaget att köpa in porträttet av Eva Bonnier och ytterligare sex oljemålningar och en bronsbyst av Per Hasselberg föreställande Ernst Josephson för sammanlagt drygt 18 000 kronor. Det extra statliga anslaget gjorde tillsammans med egna budgeterade resurser det möjligt att använda totalt 40 000 kronor och därav nästan 22 000 kronor för införlivandet av danska, norska och ”öfriga utländska konstnärers arbeten”.[29]

När Eva Bonnier studerade vid Konstakademien mötte hon bland annat Richard Bergh, Nils Kreuger, Anders Zorn, Carl Larsson, Karin Bergöö, Robert Thegerström och Oscar Björck. Hon deltog på Konstnärsförbundets konstituerande möte i Göteborg den 18 augusti 1886, var medlem åren 1886–1901 och valdes till organisationens vice sekreterare 1890. Hennes konst visades på Konstnärsförbundets utställningar vid flera tillfällen under perioden 1887–1899.[30] Inköpsnämnden tog dock aldrig upp Bonniers målningar till omröstning under åren 1885–1912 (se bilaga 14) och under de nästkommande sju åren köptes inga kvinnliga konstnärers verk.[31] Jämförs Richard Berghs vänporträttet av Eva Bonnier med det av hustrun Gerda ges betraktaren en intuitiv och omedelbar känsla av två helt skilda personligheter. Det upplevs inte möjligt att placera den ena i den andras kläder och kroppshållning. Gerda sitter stel i det prydligt iordningställda ljusa rummet alltmedan det rum som omger Eva är lite stökigare med slängda tidningar, ett garnnystan i soffan och präglas av ett milt gröngult ljus. Evas svarta fotsida klänning går högt i halsen upp mot hennes bleka ansikte, en lämplig vardagsklädsel för en 30-årig kvinna inom borgarklassen. Hon sitter, utan ett drag av flärd, och stoppar en strumpa med stoppnålen i högerhanden. Huvudet vilar i handen och överkroppen hänger på fåtöljens armstöd. Under de tunga ögonlocken möter ögonen betraktarens blick. Framtoningen är långt ifrån enbart stark och självständig utan ger oss möjligen även en inblick i hennes bräcklighet. Porträttsessionerna är noga iordningställda utifrån konstnären strävan att skapa eftersökt känsla och personlighet. I fallet med Berghs målning av Bonnier växte detta fram igenom deras samtal. I det förra fallet får vi utgå från att Richard inte ville såra sin hustru utan snarare romantisera bilden av henne, vilket han ju gjort tidigare då han porträtterade sin första hustru Helena Maria Klemming i verket *Konstnärens hustru* (GKM 0195).[32] När Eva Bonnier återkom till Paris i början av januari 1887 bodde hon ett tag hos Hanna Hirsch och den finska konstnären Venny Soldan. Hanna hade då påbör-

Richard Bergh, *Porträtt af Eva Bonnier* (NM 1507). Foto: Nationalmuseum.

jat sitt vänporträtt av Venny Soldan sittande avslappnat på ateljégolvet.[33] Den ungdomliga lite sorglösa framtoningen i Hirschs målning från ateljén i Paris 1887 förstärker vid en jämförelse det dystra draget i Berghs vänporträtt av Eva Bonnier. Om stämningen i de två arbetena är olika så är det realistiska måleriet närvarande i båda.[34]

Vid Nationalmuseums nämnds möte den 14 april 1913, då bestående av överintendent Ludvig Looström och intendenterna Georg Göthe och Olof Granberg, beslutade man att köpa in Berghs målning *Ellen. Konstnärens dotter* (NM 1763) för 5 000 kronor. Arbetet utfördes 1909 då dottern var 17 år och hade varit utställt vid Konstnärsförbundets utställning i Stockholm 1912 och dess utställning i Berlin. Enligt nämndens protokoll den 4 juni 1912 önskade man redan då

Richard Bergh, *Ellen. Konstnärens dotter* (NM 1763).
Foto: Länsstyrelsen Västernorrland/Erik Engelro.

förvärva målningen, men Bergh ville skjuta fram köpet för att inte stå i vägen för de utställande kamraternas möjligheter till ett statligt förvärv.[35]

Richard Berghs porträtt av Eva Bonnier, Helena Klemming, Gerda Winkrans och Ellen Bergh präglas alla av den konstnärliga realism Bergh burit med sig ifrån Konstakademien. I *Anteckningar om porträttmåleri, jämte recept för porträttmålare* från 1889 betonar Bergh betydelsen av att porträttera personen i sin ”rätta miljö”. Samtidigt anser han att det inte alltid innebär att en pianists personlighet framträder tydligast om ett piano integrerats i bilden. Han skriver: ”Nej, det finnes fall, då yrket endast obetydligt inverkar på den mänskliga typen, under det att andra omständigheter därvid äro mera bestämmande. Och man får aldrig glömma att i dessa moderna bilder situationen och sceneriet äga värde *endast i*

den mån de belysa de framställda personernas kroppskonstitution och temperament, d.v.s. *förklara* eller *belysa* deras utseende."[36] (Originalets kursiv) Hans inställning i den här frågan bör ha påverkat porträttet av Eva Bonnier, eftersom han, och troligen hon själv, såg henne som konstnär, mecenat och långvarig vän och att enbart framställa henne som konstnär vore därför fel.

Samtliga porträtterade är placerade i en rumslig miljö som stödjer konstnärens berättelse om den porträtterade. De tre vuxna kvinnorna är alla sysselsatta med någon form av handarbete. Den 17-åriga dottern Ellen sitter i sommargrönskan lutad mot trädgårdsstolens rygg. Hon är den enda som inte ägnar sig åt sömnad utan ser i stället lite drömskt bort emot eller kanske förbi oss betraktare. Handarbetets vardag ligger tidsmässigt framför henne. I den ovan nämnda texten betonar Bergh betydelsen av att låta den porträtterade vara återgiven i färger som hon brukar omge sig med och vara klädd i. Ellen är klädd i en blåmelerad sommarklänning vars breda vita spetskrage täcker axlar och byst samt framhäver hennes långa hårfläta. Helenas och Evas svarta kläder skiljer sig tydligt från Gerdas gröna sidenklänning. Bergh skriver själv att om konstnären upplever motsägelser och svårigheter i sitt arbete med färgerna så bör han söka i den porträtterades hem efter personens verkliga lynne och karaktär.[37] Här är inte möjligt att utreda hur Bergh själv eller de avporträtterade kvinnorna upplevde de färdiga konstverken.

Eugène Jansson

Eugène Jansson föddes 1862 i Stockholm på Hamngatan 16. Hans far arbetade som vaktmästare vid Kongl. Postwerket och senare vid Generalpoststyrelsen, en fast anställning som innebar en regelbunden men begränsad försörjning. Efter några år i en förberedande skola kunde Eugène börja vid Tyska skolan, Deutsches National-Lyceum, januari 1871. Samtidigt såg föräldrarna till att han kunde ta pianolektioner. När han var tolv år gammal upptäckte man att han hade ett hjärtfel och näthinneavlossning. Året därefter drabbades han hårt av scharlakansfeber som ledde till att han fick en allvarlig hörselnedsättning och tvangs härigenom att avsluta sina pianolektioner.[38]

Efter konfirmationen började han att arbeta som kontorsanställd vid fjorton års ålder, ett arbete som förefaller ha passat honom dåligt. I januari 1879 gavs han i stället möjlighet att studera vid Slöjdföreningens skola. Därutöver målade han stilleben på förmiddagarna vid Edvard Perséus ateljé och på kvällarna ritade han av antika gipser hos konstnären Johan Zacharias Blackstadius, som var lärare i figurteckning och målning vid Slöjdföreningens skola. På somrarna tog Perséus gärna sina elever ut till Gripsholms slott där de fick möjlighet att teckna och måla av slottsinteriörer och omgivande natur. Under sommaren 1881 tecknade Jansson sitt inträdes prov till Konstakademien *Djurgårdsek* (Thielska galleriet), där han blev antagen den 20 augusti 1881. Här var akademiprofessorerna Georg von Rosen, Frithiof Kjellberg, Josef Wilhelm Wallander och August Malmström

del av lärarkåren. Det är här inte möjligt att utreda varför han avbröt sina studier vid akademien redan året efter han blivit antagen, men den påtagliga skillnaden i förhållande till den lätt uppsluppna stämningen som rådde i Perséus ateljé nämns av Inga Zachau som en möjlig anledning. I stället för Konstakademien började han att utföra enklare arbeten hos Perséus.[39]

Under de här åren fick Jansson endast sälja sina arbeten till låga priser. Konstföreningen i Stockholm köpte dock 1882 oljemålningen *Frukter m.m.* för 80 kronor och 1884 ett stilleben för 250 kronor, vilket Zachau jämför med att hans far efter 28 års anställning vid Generalpoststyrelsen hade en årsinkomst, inklusive ålderstillägg, år 1891 på 100 kronor. Faderns sammanlagda årsinkomst uppgick emellertid till 900 kronor, vilket indikerar att han hade flera arbetsuppgifter än vaktmästartjänsten. Eugène deltog vid Opponenternas utställning hösten 1885 och vid Konstnärsförbundets utställning på Valand 1887 ingick ett av hans fruktstilleben. I samband med Konstnärsförbundets sjätte utställning 1891 köpte kung Oscar en pastell *Från Skeppsholmen* och i Göteborg hade Pontus och Göthilda Fürstenberg köpt ett par av hans arbeten som exempelvis *Vinterbild från Stockholm* (F 44, Göteborgs konstmuseum) och *Tjärn i ödemarken* (F 45, Göteborgs konstmuseum). Andra som under intresserade sig för Janssons konst under 1890-talet var Ernst Thiel och Carl Robert Lamm.[40]

Eugène Jansson anslöt sig till Konstnärsförbundet vid dess bildande och var en framstående medlem fram till sin död 1915. År 1896 informerade Richard Bergh Konstnärsförbundets ledning om att han ville dra sig tillbaka ifrån ordförandeuppdraget och i stället valdes Karl Nordström enhälligt. Bergh blev nu vice ordförande och Eugène Jansson till förbundets sekreterare, vilket gällde fram till årsmötet 1900 då han och Bergh bytte uppdrag i styrelsen. Vid årsskiftet 1900–1901 uppgick förbundets medlemsantal till 29.[41] I brist på ekonomiska resurser hade Jansson inte kunnat delta i den här konstnärsgenerationens upptäcktsresor ute i Europa eller vid ateljéstudierna i Paris. Hans resande kan sägas ha inletts då han fick uppdrag att anordna förbundets konstutställning i Helsingfors 1899, året därpå vid Världsutställningen i Paris och 1901 Münchener Secessions internationella utställning. Därefter reste han under åren 1901–1910, med stöd av sin mecenat Ernst Thiel, till Frankrike, Italien, Tyskland, Danmark och Norge.[42] När Konstnärsförbundets tredje skola tog form var Richard Bergh initiativtagare. Arlon Gerle assisterade i målningsundervisningen och Nils Kreuger och Eugène Jansson i modellteckning. Även Christian Eriksson, Knut Kjellberg, ansvarade för anatomilektionerna, och Robert Thegerström, vilken avgick efter kritik från eleverna. Under den första terminen var 20 elever inskrivna vid skolan och under de tre år som undervisningen pågick deltog 40 elever under kortare eller längre tid.[43]

Under 1890-talet når den blå färgen Sveriges konstnärer och Inga Zachau beskriver hur den gjordes till ett kännetecken för Konstnärsförbundets medlemmar och central för bland annat Eugène Janssons Stockholmsmåleri:

> Vad beträffar den blå färgens erövringståg i de radikala konstnärsleden så var utan tvivel en period under 1890-talet särskilt viktig; Varbergsskolan, oktober 1893 till oktober 1896. Under dessa år bodde Konstnärsförbundets ledande gestalter Karl Nordström, Richard Bergh och Nils Kreuger i Varberg. Där utvecklade de ett måleri med tyngd och kraft, med lidelsefull känsla och respekt för de genuint nordiska.
>
> Mot slutet av 1896 var således Eugène Janssons närmaste vänner, målarkollegor och kampbröder alla åter bosatta i Stockholm.[44]

Sixten Strömbom skriver att 1899 var det ”officiella genombrottsåret för Janssons nattmåleri” eftersom det var då författare Klas Fåhræus och professor Ivar Bendixson skänkte Janssons *Riddarfjärden i Stockholm* (NM 1699) till Nationalmuseum.[45] Vid den tiden var stämningsmåleriet tydligt även hos Kreuger och Nordström. Av nedanstående tabell framgår att det dock dröjde till 1910 innan inköpsnämndens ledamöter beslöt sig för att inkludera Janssons konst i samlingarna.

År 1909 besökte inköpsnämnden Eugène Janssons ateljé på Stora Glasbruksgatan 15A. Därefter föreslog professor Oscar Björck, med instämmande av konstnär Alf Wallander, att oljemålningen *Badande män* skulle lösas in till ett pris av 15 000 kronor. Intendent Ludwig Looström meddelade dock att endast 9 000 kronor stod till nämndens förfogande. Den följande omröstningen den 25 april resulterade i 6 nejröster (Greve Fredrik Wachtmeister, greve Georg von Rosen, intendent Ludvig Looström, konservator Carl Wilhelm Jaensson, konstnär Gottfrid Kallstenius och amanuens Georg Göthe.) mot 3 jaröster (skriftställare Georg Nordensvan, professor Oscar Björck och konstnär Alf Wallander), varför förslaget avslogs.[46] Wallander och Björck återkom då med förslaget att nämnden i stället skulle lösa in Janssons *Nattstämning vid midsommartid, Österlånggatan* för 5 000 kronor. En öppen omröstning förkastade även detta förslag då endast Björck, Wallander, Nordensvan och Kallstenius ställde sig bakom det. Det visade sig då att Greve Wachtmeister kunde tänka sig ett köp om priset sänktes till 4 000 kronor, ett förslag som godtogs av sex av inköpsnämndens ledamöter. Vid mötet den 19 juni 1909 informerade dock intendent Looström ledamöterna om att konstnären Eugène Jansson avslagit budet på 4 000 kronor då han fått ett erbjudande på 5 000 kronor.[47]

Året därpå besökte inköpsnämndens ledamöter åter Eugène Janssons ateljé på Stora Glasbruksgatan och hade sitt beslutande möte söndagen den 6 februari 1910. Här informerade intendent Ludvig Looström ledamöterna att man förfogade över omkring 19 800 kronor för årets inlösen av konstverk. Tor Hedberg föreslog *Badscen* och *Motiv från Hornsgatan* och greve Fredrik Wachtmeister och intendent Looström föreslog *Motiv från Timmermansgatan*. Därefter följde en

Tabell 32

Inköps- och museinämndens ställningstaganden visavi Eugène Janssons målningar 1894–1919.

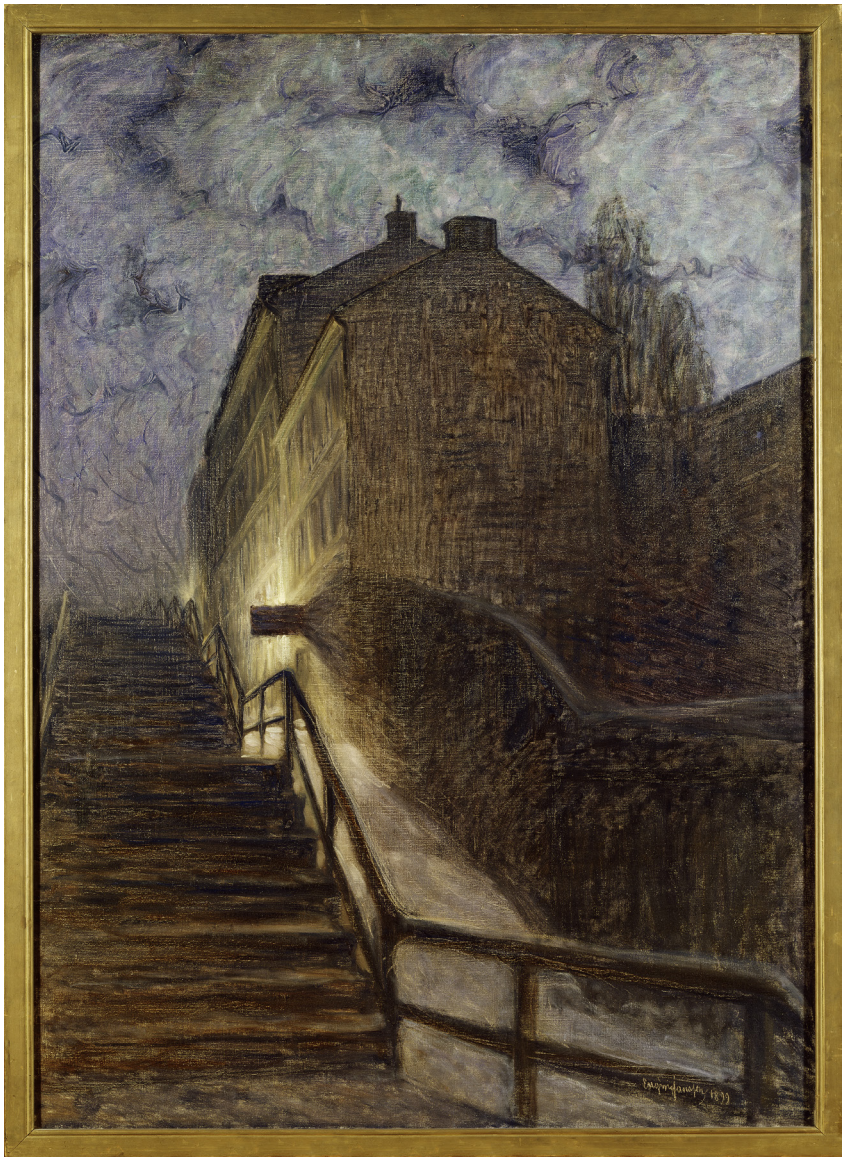
År	Verkets titel	NM	Pris	Jaröster	Nejröster
	Inkluderade				
1910	Motiv från Timmermansgatan	1701	5 000	8	1
1919	Atleter	2133	12 000		
1919	Stadens utkant	2134	5 000		
	Exkluderade				
1894	Marsqväll		1 200	1	8
1896	Sen marskväll i Tantobrgen		1 000	0	11
1905	Fönsterglitter		2 500	4	5
1909	Badande män		15 000	3	5
1909	Nattstämning vid midsommartid, Österlånggatan		5 000	4	5
1910	Badscen		15 000	2	7
1910	Motiv från Hornsgatan		5 000	4	5

Anm: Under dessa år skänks även Janssons konst till Nationalmuseum, exempelvis 1915 *Soluppgång över taken, Stockholmsmotiv* (NM 1868) och *Hornsgatan nattetid, Stockholmsmotiv* (NM 1869).

Källa: *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1920. Inköps- och museinämndens protokoll 1894–1920.

öppen omröstning kring *Badscen* där Tor Hedberg och Klas Fåhræus röstade för inlösen och Fredrik Wachtmeister, Georg von Rosen, Carl David af Wirsén, Ludvig Looström, Carl Wilhelm Jeansson, Olle Hjortzberg och Gottfrid Kallstenius röstade nej till förslaget. *Motiv från Hornsgatan* röstade Hjortzberg, Kallstenius, Hedberg och Fåhræus röstade för inlösen. Mot röstade Wachtmeister, von Rosen, Wirsén, Looström, Jeansson. *Motiv från Timmermansgatan* vann större gehör än de två andra konstverken och Wachtmeister, von Rosen, Looström, Jeansson, Hjortzberg, Kallstenius, Hedberg och Fåhræus var för inlösen. Endast Wirsén var emot.[48]

I *Motiv från Timmermansgatan* leder den långa och branta trappen upp och utefter en fastighets kropp mot en mörkblå vinterhimmel med oroliga vita moln. Janssons tolkning av trappen, husfasaden och himlen skapar en känsla av mystik, ödslighet och spänning, något som är utmärkande för hans stämningsmåleri från Stockholms innerstad. Typiskt är också den totala frånvaron av mänskliga gestalter, vilket förstärker känslan av en öde stadsmiljö. Så gäller även i exempelvis *Stadens utkant* (NM 2134) där ett antal bostadshus ligger isolerade ute på en åker eller avsaknaden av människor i *Hornsgatan nattetid* (NM 1869) och *Riddarfjärden i Stockholm* (NM 1699). Sixten Strömbom skriver att hans blåmåleri rön-



Eugène Jansson, *Motiv från Timmermansgatan* (NM 1701). Foto: Nationalmuseum.

Eugène Jansson, *Atleter* (NM 2133). Foto: Nationalmuseum.

te framgångar på Konstnärsförbundets jubileumsutställning 1905 och började bli accepterad av kritikerna.[49] Samtidigt hade konstnären lagt sina stadsmiljöer bakom sig och börjat fokusera sina studier på unga muskulösa manliga kroppars anatomi. Strömbom skriver:

> Han ägnade sig nu åt att måla manliga figurer i naturlig storlek, hette det, studerade anatomi och rörelser i sin ateljé efter en hel trupp nakna flottistynglingar och andra muskulösa modeller från badhusen. Det första resultatet visades på Verdandiutställningen 1907 och på Valand 1911. Figurernas påträngande nakenhet, frånvaron av stämning och målningssättets kärvhet chockerade mer än de väckte beundran.[50]

Här framstår den markanta skillnaden mellan Eugène Janssons många stadsmiljöer och hans figurmåleri, där närheten till de nakna badande eller gymnastiserande männen känns hudnära. De två unga nakna männen i *Atleter* (NM 2133), som Nationalmuseums nämnd valde att inlösa år 1919, är ett gott exempel på det måleri som Jansson utvecklade efter 1904. Närvarande på ledningsmötet den 30 april var överintendent Eric Folcker, intendenterna Axel Gauffin och Erik Wettergren och t.f. intendenterna Sixten Strömbom och Axel Sjöblom. Man valde här *Atleter* (NM 2133) och *Stadens utkant* (NM 2134) och skrev i protokollet: ”Herr Jansson har förklarat sig villig att lämna museet de lindrigast möjliga betalningsvillkor så att kr. 10 000 skulle erläggas under loppet av 1919 och 1920 och återstoden år 1921.”[51] Då Eugène Jansson hade avlidit 1915, vilket även framgår av protokollet, måste det vara brodern Adrian Jansson som genomförde transaktionen.

Nils Kreuger

Nils Kreuger föddes i oktober 1858 i Kalmar och var son till Johan August Kreuger som bedrev trävaruhandel, sjöfart och ägde därutöver lantgården Stora Skaftvik. Nils var kusin med Ernst Kreuger som var köpman och grundare till Kalmar tändsticksfabrik samt far till Ivar Kreuger som blev känd för sitt tändsticks- och finansimperium. Nils bodde i Kreugerska huset, en gul tvåvåningsbyggnad på Norra Långgatan 51. Uppväxten präglades av familjens ekonomiska och kulturella välstånd. Efter att ha passerat Kalmars högre Elementarläroverk sökte han sig i september 1874 till Konstakademiens Principen. Här lärde han sig grundläggande teckning fem dagar i veckan under tre år och lärde känna Richard Bergh och Karl Nordström. Kreuger sökte sig inte vidare inom Akademiens utbildningshierarki utan var i stället en tid elev hos Edvard Perséus före resan till Paris 1881.[52]

Nils Kreuger bosatte sig på Seinestrandens vänstra sida i Montparnasse där även Georg Arsenius, Julia Beck, Eva Bonnier, Robert Thegerström, Gerda Rydberg och Anna Cramér kom att ha sina bostäder och ateljéer. Kreuger studerade

sporadiskt vid Académie Colarossi och ägnade sig, precis som Karl Nordström, åt självstudier genom besök på Louvren och konstutställningar. Vid tiden spreds tanken att konstnären inte endast skulle hämta sitt motiv inom den närmaste omgivningen utan även att målningen borde slutföras där. Det franska friluftsmåleriet påverkade de svenska konstnärerna och var god anledning till att Kreuger sommaren 1882 sökte sig till konstnärskolonin i Grez-sur-Loing och påbörjade arbetet med *Vägen till stenbrottet*, som han ställde ut året därpå.[53]

Kreuger introducerade sig på Salongen i Paris 1883 med *Vägen till stenbrottet*, samma år som Berghs *Porträtt av målaren Nils Kreuger* (KMS1228) vann berömmelse. Året därefter deltog Kreuger med tavlan *Vårplöjning* (F 54) som är del av Göteborgs konstmuseums samlingar efter en testamentarisk gåva av paret Fürstenberg. Tavlan *Snö i Paris* (W 385) från 1885 visades först på Salongen, därefter på 1885 års Opponentutställning i september och är idag del av Waldemarsuddes samling.[54] Kreuger deltog, precis som exempelvis vännerna Bergh och Nordström, vid undertecknandet av 1885 års reformskrivelser och vid bildandet av Konstnärsförbundet. De tre kom att utgöra förbundets kärna fram tills Bergh avled 1919 och organisationen avvecklades året därpå. Då hade de drivit sina konstpolitiska ståndpunkter, ansvarat för en rad utställningar och varit lärare vid Konstnärsförbundets skola.

På världsutställningen i Paris 1889 vann de deltagande svenska konstnärerna framgång med 25 medaljer och 15 hedersomnämnanden, däribland Richard Bergh, Oscar Björck, Carl Larsson, Anders Zorn, Karl Nordström, Robert Thegerström och Ernst Josephson. Kreuger deltog med åtta målningar från åren 1884–1889 och kom att hedras med 3:e klassens medalj. I Sverige hade han dock inga större framgångar utan var beroende av bidrag från fadern.[55] Kjell Boström skriver:

> Det var i själva verket endast ett obetydligt antal målningar, som Kreuger lyckades avyttra på utställningar före 1895, då bladet vände sig, och Nationalmuseum genom inköp skänkte hans konst det officiella erkännande, som publiken behövde för att våga sig på förvärv. Nästan alla de tavlor, som Kreuger utställde dessförinnan, funnos ännu kvar i hans ägo långt in på detta århundrade.[56]

Efter giftermålet med Bertha von Essen i maj 1886 flyttade de nygifta till en våning i Bourg-la-Reine, en av huvudstadens södra förstäder. Här målade Kreuger flera av gatans arbetande hästekipage, exempelvis *Stora landsvägen till Orléans* (1886). Den 11 februari 1887 reste paret tillbaka till Kreugers hemstad Kalmar där fadern avled kort därefter den 11 maj. Bouppteckningen redovisade tillgångar på 82 707 kronor och 9 öre, varför arvskiftet innebar förbättrade ekonomiska förhållandena för paret Kreuger.[57] De bosatte sig i Varberg under hösten, dit även Karl Nordström och Richard Bergh sällade sig 1893.

Nils Kreuger, *Marsafton* (NM 1555). Foto: Nationalmuseum.

Under Varbergsåren utvecklas ett stämningsfyllt och symboliskt laddat landskapsmåleri där skymningens blåtonade himmel ofta utgjorde utgångspunkten, exempelvis Kreugers *Efter hagelbyn, Halland* (1893), *Vinterkväll i Varberg* (1893), *Varbergs slott* (1895) och *Afton efter storm* (1896).[58] Varbergskolonin upplöstes slutligen när Karl Nordström lämnade Varberg 1895 och Kreuger och Bergh flyttade till Stockholm året därpå. Här valde Nils Kreuger och Bertha von Essen en bostad på Bellmansgatan 24 på söder vid S:ta Maria Magdalena kyrka, vilket kom att vara deras bostad under åren 1897–1915. Under åren 1916–1926 levde de på Eolsgatan 2A[I] invid Söder Mälarstrand och Långholmen med utsikt över Riddar-

fjärden, Kungsholmen och Stockholms stadshus. Fram till 1905 hade Kreuger sin ateljé i bostaden och därefter flera lokaler utanför hemmet.[59] Kreugers inkomst- och förmögenhetsskatt baserades 1910 på 16 000 kronor och 1916 på 17 800 kronor, vilket innebär en viss reallönesänkning beroende på inflationsuppgången dessa år. Jämförs inkomsten med den för de museitjänstemän, ledamöter och suppleanter som förekommer i denna studie placeras Kreugers inkomst dock i den övre fjärdedelen.[60]

År 1895 löste inköpsnämnden in *Vår i Halland* (NM 1483) för 800 kronor efter en dubbel omröstning med 7 + 8 jaröster mot 4 + 3 nejröster.[61] *Marsafton* (NM 1555) löstes in för 1 000 kronor år 1900 med 7 + 9 jaröster mot 4 + 2 nejröster. 1908 löstes *Havsbukt i storm. Motiv från Båstadtrakten* (NM 1679) för 4 500 kronor med 6 jaröster mot 3 nejröster och *På Ölands Alvar i solnedgång* (NM 1680) för 700 kronor med 8 jaröster mot 1 nejröst. Vid det stora förvärvet 1915 av ”genombrottskonst” kom hela tio Kreugermålningar att integreras i Nationalmuseums samlingar. Parallellt med den positiva utvecklingen kom sju av hans arbeten att exkluderas under tiden 1894–1908.[62]

I Nils Kreugers *Marsafton* leds betraktarens blick utefter den mjuka breda linjen som utgör Strömgatans meterhöga stenmur vilken leder fram till Norrbro där promenerande stockholmare skymtas som svarta siluetter. Under bron flyter Strömmens koboltblå vatten och endast två gatlyktor glimmar i mörkret vid brons fäste. Arvfurstens palats vid Gustav Adolfs torg utgör en mörk kuliss tillsammans med en djupt blå kvällshimmel som fortfarande belyses blekt av solnedgången och pryds av en nymåne. Det romantiska stämningsmåleriet träder här fram i form av mörkblått vatten och himmel och en gråbrun mur, stenbro och husfasad, verket kan ses som en del i tidens blåmåleri. Sammantaget skapas en tydlig början, ett mittparti och ett djup, varmed upplevelsen av en slags fokuserad tredimensionalitet etableras i bilden.

Under Varbergstiden började han utveckla användandet av prickar och streck av vattenfast tusch för att förstärka form, rörelse och djup i landskapsmotiven. Här fungerar ofta hästar och kor som motivens centrum, inte som i efterhand ditlagda staffager, vilket bör ses utifrån djurens betydelse i dåtidens ekonomi. Hästens roll som dragdjur inom jordbruk och transporter var fortfarande central i väntan på järnvägars, spårvagnars och bilismens breda genombrott under 1900-talets början. Samtidigt bygger Kreugers motiv ofta en tolkande avbildning av det eller de ensamma djuren ute i ett tämligen kalt landskap där djurets relation till människans mångfasetterade arbetsuppgifter är frånvarande, exempelvis: *En gul häst* (1898), *Strandbete* (1900), *På stenig grund* (1901), *Hästar söker svalka* (1902) och *Hästar på Alvaret* (1903).[63]

Karl Nordström

Karl Nordström föddes 11 juli 1855 i byn Hoga på Tjörn och hans far, Anders Nordström, var kronolänsman. Uppväxten i länsmansgården har beskrivits av Nordström som positiv och kom att bli en fast punkt till vilken han återvände i vuxen ålder. Hans mor, Britt-Louise Hellberg, hade stort intresse för musik och litteratur. Hösten 1875 antogs Nordström på Konstakademiens förberedande ”Elementarskola”, Principen, där han blev vän med Oscar Björck, Carl Fredrik von Saltza, Richard Bergh och Nils Kreuger. Han studerade även vid Edvard Perséus målarskola där eleverna gavs större självständigt utvecklingsutrymme. När Nordströms ansökan till uppflyttning till Konstakademiens nästa nivå, ”Lägre antiken”, avslogs 1877 fortsatte han hos Perséus fram till hösten 1878 varefter han återvände till föräldrahemmet på Tjörn.[64]

Som så många andra svenska konstnärsämnen lämnade Nordström och vännen Carl Fredrik von Saltza Sverige och anlände till Paris i januari 1881. Nordström bosatte sig i stadsdelen Montmartre och fick efter en tid nyttja Robert Thegerströms ateljé. Vardagen präglas av osäker framtid, dålig ekonomi och stort beroende av faderns pekuniära stöd. En ekonomisk situation som bör integreras i förståelsen för hans val att inte köpa konstnärlig utbildning vid någon av den franska huvudstadens akademier eller konstnärsateljéer utan i stället bedriva självstudier genom besök på museer och utställningar, exempelvis impressionisternas sjunde utställning 1882.

På våren 1882 flyttade han till den multinationella konstnärskolonin i Grez-sur-Loing och utvecklade sitt realistiska friluftsmåleri utifrån ett vardagligt perspektiv på byn, dess frodigt ljusgröna växtlighet och silvriga ljus. Det här året deltar han med två arbeten på Parissalongen, *Trädgård från Montmartre* och *Landskap från Eure*, vilka dock kom att hängas så högt att de knappt gick att se.[65] På hösten tvangs han återvända till Tjörn av ekonomiska skäl och vistades huvudsakligen i föräldrahemmet. Två år senare återkom han till Grez och stannade där fram till försommaren 1886. Det året deltog Nordström ånyo på Parissalongen med två konstverk, dels *Skogsgläntan. Motiv från Grez* daterat till 1884, dels ett porträtt av sin dåvarande fästmö och blivande hustru gravören Tekla Lindeström från 1886, idag benämnt *Min hustru* (F 111). Pontus Fürstenbergs intresse för ung svensk konst ledde inte enbart till köpet av det sistnämnda verket utan även *Landskap från Göteborgstrakten* (F 109) från 1883 och *Trädgårdsmotiv från Grez* (F 110) från 1884.[66] Från den här perioden kommer även målningar som *Gamla bron i Grez* (1882), *Havrefält i Grez* (1885) och *Havreåker, Lyrön* (1887), vilka sammantaget kan ses som tecken på hur erfarenheterna från Paris och Grezkolonin kom att påverka den konstnärligt sökande Nordström till ett landskapsmåleri fyllt av ljusa och lätta färgtoner och vardagliga motivbilder. I det här sammanhanget kan exemplen ses som en pendang till hans stämningsmåleri under 1890-talet och indikera ett ständigt intresse för sökande och utveckling.

När Opponenternas reformskrivelse undertecknades 1885 var Nordström en av de aktiva. Så gällde även vid utställningarna *Från Seinens strand* och *Opponenternas utställning*, vilket blev hans första möjligheter att visa upp sitt konstnärskap för Stockholmspubliken och dess kritikerkår. När Konstnärsförbundet bildades året därpå ingick han förstås som medlem och deltog på förbundets första utställning i oktober.

Karl, Tekla och deras son Sven lämnade Tjörn hösten 1888 och flyttade till bostaden i ”Byströms villa” på Djurgården. Villan som kommit att benämnas ”Gula huset” blev familjens hem fram till 1892 och var utgångspunkten för målningen *Det gula huset* (GKM 0273).[67] Härefter lever familjen bland annat i Hoga på Tjörn och Varberg. År 1896 flyttar Nordström till Ingemarshofs värdshus på norra Roslagsgatan 63 och efterträder Bergh som ordförande för Konstnärsförbundet, ett uppdrag som han har fram till det allmänna mötet den 6 mars 1920 då endast sju medlemmar fattade avvecklingsbeslutet. Den 12 september 1923 träffades J.A.G. Acke, Carl Eldh, Aron Gerle, Elias Erdtman, Christian Eriksson, Gösta von Hennigs, Nils Kreuger och Richard Lindström för att besluta om förbundets kvarlåtenskap. Då hade deras kamrat och ordförande Karl Nordström avlidit den 16 augusti 1923.[68]

Hösten 1892 har Konstnärsförbundet utställning i Köpenhamn. Nordström ställer ut flera av sina Djurgårdsverk och får god kritik av konstkritikern Emil Hannover i tidningen Politiken. Vid besöket får Nordström möjlighet att bekanta sig med Paul Gauguins konst och dess ornamentala enkelhet och klarhet.[69] Under 1893 sammanstrålade Karl Nordström, Nils Kreuger och Richard Bergh i Varberg i en liten, men i deras ögon fullständig konstnärskoloni. På våren nästföljande år deltog de tre på Konstnärsförbundets utställning i Stockholm och Nordström med arbeten som *Påskeld* signerad 1893, *Ovädersmoln* (NM 1893) signerad 1893 och version två av *Varbergs fäste* (F 113) signerad 1894. Vid den här tiden utvecklar Nordström ett måleri som betonar landskapets hela linjer med tydligt sammanhållna färgplan och en djupnande kolorit som betonar en stämningsfull helhet. Ett måleri som knyter an till Gauguin och skiljer sig skarpt från Grezperiodens konstverk. Richard Bergh skriver poetiskt om sin väns konstnärskap:

> Nordström älskar som målare företrädesvis den stund på dygnet, då det ej längre är dag och dock ännu ej natt utan en färgmättad skymning. Då stiga molnen öfver horisonten, rödskimrande från dolda, endast anade ljuskällor, eller blånande från den dunkla eter, som är ofvan dem; då för återskenet spiran öfver världen, sedan hafvet slagit igen om den glödande solen, hvilkens minne nu lever sitt korta blossande lif i mångfalden af dessa spelande reflexer; men mörkret skrider med tystnaden vid handen långsamt fram öfver nejden.[70]

I Berghs tecknande av Nordströms möte med naturen kan arbeten som valdes av inköpsnämnden inkluderas: *Skymning. Motiv från Varberg* (NM 1484), *Hoga dal på Tjörn* (NM 1529) och *Vid hafvet. Halland* (NM 1627).[71] Det är dock först i och med inkluderandet av ”Svensk genombrottskonst från 1880- och 1890-talen” 1915 som Nationalmuseum utökar sin samling med fem oljemålningar och samtliga åtta konstverk är skapade under Nordströms 1890-talsperiod.[72] Det gäller även de fem arbeten som inköpsnämnden valde att exkludera. I samband med Stockholms konst- och industriföreställning år 1897 besökte inköpsnämnden dess konstavdelning för att göra ett första urval av konstföremål som ansågs möjliga att lösa in. Detta år förfogade man över totalt 40 000 kronor varav knappt hälften kom att användas för inlösen av konst av vid tiden levande svenska konstnärer.[73]

Intendent Gustaf Upmark föreslog att Karl Nordströms *En vinterafton vid Roslagstull* skulle lösas in för 1 500 kronor. Förslaget föll dock vid den förberedande omröstningen med tre jaröster mot åtta nejröster. Arbetet köptes 1900 av Göteborgs konstnuseum som *Vinterafton vid Roslagstull, Stockholm* (GKM 0311), signerad 1897–1900. Nordströms *Seglare vid solnedgång*, *Bergsplatån vid soluppgång*, *Bergslandskap. Bohuslän* och *S:t Olofs vardar. Bohuslän* (NG.MO 0668), samtliga fem arbeten exkluderades av inköpsnämnden med tydligt negativa omröstningsresultat.[74] Jämförs Nationalmuseums köp med prins Eugens och Fürstenbergs visar de senare ett större intresse för Nordströms 1880-talsmåleri.[75]

Ovan beskrevs kort hur Grezåren förde Nordström in i ett realistiskt, ljust och valörrikt konstnärskap där de akademiska traditionerna mötte ett impressionistiskt influerat måleri. När 1880-talet gick över i ett nytt årtionde och konstnären kom tillbaka till Sverige och sin hemtrakt prövades hans sätt att återge landskapet. Samtidigt mötte han Gauguins landskapsmåleri som byggde på att överge de tidigare så omhuldade realistiska kraven och detaljrikedomen för att lyfta fram landskapets linjära struktur, dess dekorativa färgplan och känslomässiga upplevelse. För Nordström kom den nationalromantiska stämningen, med en förkärlek för kvällsljuset, tomma och karga landskapsvyer och hotfulla ovädersskyar att utgöra utgångspunkten för hans måleri. Richard Bergh skrev i sin artikel om Nordströms stämningsmåleri om skillnaden mellan det landskap som möter konstnären i Frankrike och Sverige:

> Den vilda och mångskiftande naturen i norden kommer ej målaren till mötes såsom den enhetliga, kultiverade naturen i Frankrike. Den förra bjuder ej, som den senare, konstnären motiven fullfärdiga som mogna frukter. För att skildra vår natur hjälper det ej att endast öppna ögonen framför den, målaren måste också veta att tidtals sluta dem, han måste *drömma* öfver det han sett, han måste förstå att lyssna till sin *känsla* för att med ledning af denna utgrunda enheten i denna skiftande mångfald, i hvilken ytterligheterna så ofta beröra hvarandra. Den veka björken står

> där tätt vid den karga furan, skarpt tecknade mot hvarandra i den klara, hårda nordiska luften, i hvilken ej dallrar det förmedlande silfverdis, som gör den franska atmosfären så målerisk. Känslan ensam kan lära målaren att finna samklangen, stilen, genom hvilken hans naturskildring ska nå harmoni, blifva konst. I Frankrike kan en landskapsmålare möjligen blifva konstnär endast med hjälp af sitt öga, såsom Sicely. [sic] I norden måste landskapsmålaren vara *skald*.[76] (Originalets kursiv)

Nordströms stämningsmåleri med djupa färger och melankoliska uttryck söker det unika i västkustens natur och befolkning under en tid då fiske och enkelt jordbruk var grunden för överlevnaden. Bergh skriver om stämningskonstnären från Tjörn: ”Hos Nordström härskar det högtidliga lugnet före stormen; naturen tiger med fast slutna läppar; fylld af trots, beredd till kamp, lyssnar hon till ovädret, som långsamt nalkas öfver hafvet. Hvarje nerv är spänd, hvarje sena likaså, men öfver det hela råder ännu en högstämd plastisk ro.”[77]

I Nordströms *Hoga dal på Tjörn* (NM 1529), som signerades 1897, möter betraktaren redan i målningens första breda gråsvarta plan ett kargt och stenigt landskap. Här skapas förståelsen för de människor som lever på gården i dalen kämpar för att livnära sig på dess åkrar. Bortom dalens grönska reser sig horisontens bergskullar och i dess dalgångar skymtar det blå havet som öppnar för ett livsnödvändigt sillfiske. Ovanför dalen och dess gård tecknar sig ett stort hotfullt moln som skymmer större delen av den mörkblå himlen. Målningens gråsvarta, grönbruna, vita och blå färgfält ger en förenkling av motivets struktur och betonar känslan av ensamhet och utsatthet.

År 1905 gick Nordströms flyttlass till stadsdelen Vasastan och Norrtullsgatan 20B och under åren 1906–1920 lever familjen på Norrtullsgatan 22. I Stockholms stads taxeringskalender för 1910 uppges att Nordström hade en beskattningsbar total inkomst på 7 700 kronor och för 1916 13 400 kronor, vilket trots inflationsuppgången innebar en viss inkomstökning.[78] De centrala bostadsadresserna och inkomstnivån kan tillsammans med det breda sociala nätverk och ställning inom det svenska konstfältet placera såväl Nordström som Bergh och Kreuger inom den dominerande klassens kulturella fraktion. Samtidigt finns gott om exempel på Konstnärsförbundarnas sympatier för den framväxande arbetarrörelsen, exempelvis deltagande i olika demonstrationer med stöd för allmän rösträtt och arbetarnas sak under Storstrejken 1909. Kreuger tecknade också flera omslag till Socialdemokratiska arbetarpartiets *Tiden*, *Julfacklan* och demonstrationstidningen *Första maj* samt illustrerade en förstamajaffisch. Detta samtidigt som han uttryckte sitt motstånd gentemot exempelvis 1914 års bondetåg och den svenska högern.[79]

Efter det att Ernst Josephsson slutat att vara främsta namn bland Opponenter och inom Konstnärsförbundet trädde Bergh, Nordström, Kreuger och Jansson

Karl Nordström, *Hoga dal på Tjörn* (NM 1529). Foto: Nationalmuseum.

därefter fram som reformrörelsens främsta drivande krafter. Kritiken gentemot de som styrde verksamheten inom Konstakademien och Nationalmuseum var inledningsvis mycket kraftfull och reformkraven uttryckliga. I takt med att de offentliga konstutställningar som anordnades av Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening erhöll samma status för Nationalmuseums inköpsnämnds verksamhet förefaller kritiken gentemot Konstakademien minskat i betydelse för reformvännerna. I stället slog man vakt om sina rättigheter som konstutställare. När sedan Konstnärsförbundet organiserade en egen utbildningsverksamhet samtidigt som även andra konstutbildningar utanför Konstakademien tog plats, minskade betydelsen av kritiken gentemot Konstakademien ytterligare.

Konstnärsförbundets medlemsantal minskade till 20 medlemmar kring år 1900 och antalet fortsatte att minska fram till dess organisationen avvecklades. Samtidigt är det viktigt att betona det betydelsefulla nätverk som vuxit fram på det svenska konstfältet utöver Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening. Det rör sig om mecenater och vänner som exempelvis prins Eugen, Pontus och Göthilda Fürstenberg, Ernst Thiel, Klas Fåhræus, Carl Robert Lamm, Karl Otto och Lisen Bonnier, Eva Bonnier, Georg Pauli, Hanna Hirsch-

Pauli och Ellen Key. När sedan Richard Bergh utnämndes till Ludvig Looströms efterträdare 1915 var det ytterligare en positionsförstärkning för reformvännerna inom det svenska konstfältet. Här ses Kungl. Majt:s beslut 1886, att acceptera att inköpsnämndens ledamöter inte enbart skulle utgå ifrån Konstakademiens konstutställningar utan även beakta vad som ställdes ut på Konstnärsförbundets offentliga konstutställningar, som ett första steg i en längre periods stadge- och organisationsreformer. En period som slutar 1913, varefter Nationalmuseum kommer att ledas av en välutbildad tjänstemannakår.

Noter

1 Konstnärsförbundets första skola 1890–1896, andra skola 1899–1901 och tredje skola 1905–1908. I Göteborg invigdes Valands målarskola 1886 på Vasagatan 41.

2 Exempelvis Lilja 1955 innehåller en rad exempel på utställningars genomförande.

3 De fyra var medlemmar i Konstnärsförbundet: August Hagborg 1886–1901, Johan Krouthén 1886–1890, Per Ekström 1886–1916 och Robert Lundberg 1886–1892. De tre förstnämnda var även undertecknare av 1885 års reformskrivelse. Strömbom 1945, s. 197. Strömbom 1965, s. 499.

4 Inget av Ernst Josephsons konstverk löstes in av inköpsnämnden under hans livstid. Först efter det att en större grupp konstvänner möjliggjorde 1915 års inköp av ”Svensk genombrottskonst från 1880- och 1890-talen” kom Josephsons konst att bli del av Nationalmuseums samlingar. Se senare kapitel.

5 Av de 21 reformivrare som fick konstverk konsekrerade av inköpsnämnden under de här åren lämnade 8 konstnärsförbundet under perioden 1890–1896: Gustaf Ankarcrona, Olof Arborelius, Axel Borg, Per Ekström, Axel Fahlcrantz, Wilhelm von Gegerfelt, August Hagborg, Olof Hermelin, John Kindborg, Johan Krouthén, Bruno Liljefors, Robert Lundberg och Anders Zorn. Ferdinand Fagerlin skrev på reformskrivelsen 1885 men blev aldrig medlem i Konstnärsförbundet. Utöver ovanstående lämnade följande konstnärer förbundet vid den här tiden: Axel Axelson, Hugo Birger, Hildegard Thorell, Georg Pauli, Hanna Pauli, Oskar Törnå, Alf Wallander och Edvard Westman.

6 Bilaga 5 & 6. Genrefördelningen förefaller gälla även bland de exkluderade verken i bilaga 7, där beräkningen dock gjorts huvudsakligen utifrån verkens benämning och inte med stöd av bilder.

7 Richard Bergh, ”Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet.” (1896) *Om konst och annat*, Bonniers förlag, Stockholm 1908, s. 125.

8 Richard Bergh kommer, som bekant, att integreras i Nationalmuseums verksamhet under 1900-talets två första decennier i sådan grad att han till sist väljs att leda den som Överintendent. En utveckling som är väl värd en noggrann studie, men som ligger utanför föreliggande avhandling.

9 Storängens villasamhälle grundades 1904. Här uppförde även professor Gottfrid Kallstenius och Gerda Roosval-Kallstenius Villa Kallstenius på Krokvägen 1B.

10 Edvard Bergh avlade hovrättsexamen 1849, studerade vid Konstakademien 1852, erhöll ett treårigt resestipendium och studerade vid Konstakademien i Düsseldorf för Hans Gude och Adolph Tidemand, invaldes som ledamot i Konstakademien 1858, 1861 lärare i landskapsmålning och utnämndes 1867 till professor vid akademien.

11 Bergh erhöll aldrig ett resestipendium vid Konstakademien, något som emellertid inte hindrade honom från att resa och leva utomlands. Svenskt konstnärslexikon I. Se avhandlingens bilaga 4.
http://www.beskowit.se/historik/beskowska-skolas-historia/
https://sv.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Laurens

12 Bergh 1896/1908, s. 114f.

13 Georg Pauli, Pariserpojkarne, Bonniers, Stockholm 1926, s. 45f.

14 Strömbom 1945, s. 141, 143. *Landskapsmålaren Carl Skånberg* (GKM 0276) Göteborgs konstmuseum och *Konstnären Allan Österlind* (NM 1459) Nationalmuseum.

15 Strömbom 1945, s. 166, 293 & 299. Görel Cavalli-Björkman, *Eva Bonnier – ett konstnärsliv*, Bonniers förlag, Stockholm 2013, s. 177f.

16 *Från Seinens strand*, Svenska artisternas i Paris utställning, Central-Tryckeriet, Stockholm 1885.

17 Strömbom 1945, s. 182f, 189ff, 240 & 249ff. Avhandlingens bilaga 1.

18 Ska dock poängteras att analys och diskussion av händelseutvecklingen inom Konstnärsförbundet, Stockholms- respektive Parisfraktionen och Ernst Josephsons utträde ur Konstnärsförbundet ligger utanför denna avhandling. Strömbom 1945, s. 240, 250, 255ff & 260. För Eva Bonniers plats i Opponentrörelsen se: Cavalli-Björkman 2013, s. 113–119.

19 27 maj 1891 beslöt mötet att konstnärsförbundare inte skulle delta i Svenska Konstnärernas Förenings utställningar. En minoritet röstade mot detta bl. a. Carl Larsson. Han och flera med honom lämnade därefter förbundet. Strömbom 1965, s. 41.

20 Strömbom 1945, s. 312 & 316. På årsmötet 1991 valdes även vice ordf. Per Hasselberg och sekr. Karl Nordström. Hans Henrik Brummer, ”Nils Kreuger och Konstnärsförbundet. Hästar, kor och ödeslinjer.” *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005, s. 48f.

21 https://sv.wikipedia.org/wiki/Konstn%C3%A4rsf%C3%B6rbundets_skola

22 Se tidigare kapitels redogörelse för Berghs inkomst och boende.

23 Strömbom 1965, s. 42. Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns taxeringskalender 1910 & 1916.

24 Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915.

25 Konstnärsförbundets styrelse: Sittande från vänster Christian Eriksson, Eugène Jansson, Karl Nordström (ordf.), Robert Thegerström & Richard Bergh. Stående Nils Kreuger.

26 Inköpsnämndens protokoll 20 februari 1903 (extra möte) och 4 april 1903.

27 Berghs *Gerda* betingade 2 500 kronor (nedsatt från 3 000 kr) och exkluderades med 4 + 5 jaröster och 7 + 6 nejröster. Inköpsnämndens protokoll 9 april 1895.
Richard Bergh, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18610, Svenskt biografiskt lexikon (art av Karl Wåhlin), hämtad 2022-11-06.

28 Kjell Boström, *Nils Kreuger*, Bonniers förlag, Stockholm 1948, s. 108ff.

29 I inköpslistan fanns även 15 konstverk av olika nationell härkomst. Bronsbysten föreslogs av prins Eugen och fick allmänt gillande. Berghs *Porträtt af Eva Bonnier* (NM 1507) betingade 2 500 kronor och köpet fastställdes genom två omröstningar 8 + 7 jaröster och 3 + 4 nejröster. Inköpsnämndens protokoll 22 maj 1897 och 29 maj 1897. Strömbom 1945, s. 364 not 451.

30 Den vid tiden uppburne konstnären Jules Bastien-Lepage hade varit lärare på skolan, men avled 1884 utan att Eva Bonnier träffat honom. Strömbom 1945, s. 238ff och bilaga II mötesprotokoll. Cavalli-Björkman 2013, s. 59ff, 83ff & 177ff.

31 Det ska dock noteras att verk av Eva Bonnier skänktes till museet under den tid som studeras här, såsom *Reflex i blått* (NM1702), *Hanna Marcus* (NM 1854) och *Georg Pauli. Studie* (NM 3509).

32 För Cavalli-Björkmans analys av Eva Bonniers och Richard Berghs porträttmåleri läs: Cavalli-Björkman 2013, s. 184–194.

33 Hanna Pauli, *Konstnären Venny Soldan-Brofeldt* (GKM 0444) Daterat 1886–1887.

34 Cavalli-Björkman 2013, s. 153 & 327

35 Museinämndens protokoll 14 april 1913. Protokollet innehåller även ett handskrivet dokument med en kort beskrivning av målningen och den ovan nämnda bakgrundsinformationen.

36 Richard Bergh, ”Anteckningar om porträttmåleri, jämte recept för porträttmålare” (1889), *Om konst och annat*, Bonniers förlag, Stockholm 1908, s. 25.

37 Bergh 1889/1908, s. 25. I avhandlingen finns flera porträtt med koppling till karaktärsdanande verksamheter: Ivar Nyberg, *En tecknare. Victor Andrén* (NM 1368), Oscar Björck, *Porträtt af prins Eugen* (NM 1482), Oscar Björck, *Jägaren, Sven Unander* (NM 1834) och Robert Thegerström, *Vilhelm Stenhammar* (NMGrh 2143).

38 Nils G. Wollin, *Eugène Janssons måleri. Försök till gruppering och analys*. Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1920, s. 5ff. Inga Zachau, *Eugène Jansson. Den blå stadens målare*. Bokförlaget Signum, Lund 1997, s. 11–15.

39 Zachau 1997, s. 17ff & 23ff.

40 Strömbom 1965, s 160ff. Zachau 1997, s. 37f, 74ff & 81ff.

41 Strömbom 1965, s. 97f. Zachau 1997, s. 97.

42 Wollin 1920, s. 9ff. Strömbom 1945, s. 214f & 283. Zachau 1997, s. 39ff, 186ff & 194.

43 Strömbom 1965, s. 377ff.

44 Zachau 1997, s. 97.

45 Strömbom 1965, s. 161. Zachau 1997, s. 117. *Nationalmuseum. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri*, s. 258.

46 Inköpsnämndens protokoll 25 april 1909.

47 Inköpsnämndens protokoll den 25 april 1909 och 19 juni 1909.

48 Inköpsnämndens protokoll 6 februari 1910.

49 Zachau 1997, s. 110. Strömbom 1965, s. 283.

50 Strömbom 1965, s. 283.

51 Nämndprotokoll 30 april 1919.

52 Boström 1948, s. 13ff. Johan August Kreuger köpte huset 1854 av Christian Adolph Palme, vilken var Olof Palmes farfars far. https://www.forrochnu.se/ivar-kreuger-del-i/

53 Tomas Björk, ”Blå färg, prickar och experiment. Nils Kreuger och måleriets medel.” *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005, s. 54f. Björk skriver emellertid att det är osäkert i vilken grad Kreuger arbetade enbart utomhus i direkt koppling till motivet, exempelvis dåligt väder kunde förhindra detta. Cavalli-Björkman 2013, s. 87ff. Svenskt konstnärslexikon III.
Se avhandlingens bilaga 4.

54 Boström 1948, s. 37f, 42, 47 & 62.

55 Strömbom 1945, s. 293. Brummer 2005, s. 23f.

56 Boström 1948, s. 70.

57 Brummer 2005, s. 24 & 177 not 82.

58 Wängdahl 2000, s. 77ff, 85–94. Boström 1948, s. 68, 77ff & 96. Svenskt konstnärslexikon III.

59 Stockholms adresskalender utkom fram till 1974 men Stockholmskällan slutar sin publicering 1926. Brummer 2005, s. 17f.

60 Stockholms taxeringskalender 1910 & 1916.

61 Årsskiftet 1893–1894 hade Kreuger målat en föregångare till *Vår i Halland*. Den benämns i protokollet *Tre pannåer i ram* och kostade 275 kronor. Vid de två omröstningarna blev resultatet 6 + 1 jaröster mot 3 + 8 nejröster. Vad som fick majoriteten att svänga går idag inte att säga. Tavlan visades på Konstföreningen i Göteborg och köptes av Pontus Fürstenberg, som gav den till någon släkting. Boström 1948, s. 136.

62 Se avhandlingens bilaga 7, 10 & 13.

63 Tomas Björk, ”Djur och politik i Kreugers måleri.” *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005, s. 54ff & 69–82.

64 Bergh 1896/1908, s. 114f. Karin Sidén, ”Till det yttersta. Om Karl Nordströms liv och verk.” *Karl Nordström. Konstnärernas konstnär*, red Anna Meister och Karin Sidén. Prins Eugens Waldemarsudde, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014, s. 16f. Anna Meister, ”Kronologi”, *Karl Nordström. Konstnärernas konstnär*, red Anna Meister och Karin Sidén. Prins Eugens Waldemarsudde, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014, s. 181–190.

65 Sidén 2014, s. 21. Torsten Gunnarsson, ”Karl Nordström i Grez-sur-Loing.” *Karl Nordström. Konstnärernas konstnär*, red Anna Meister och Karin Sidén. Prins Eugens Waldemarsudde, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014, s. 55. Göran Söderlund, ”Karl Nordström”, *Karl Nordström, En vandringsutställning*, Red. Göran Söderlund, Stockholm 1992, s. 16ff.

66 Gunnarsson 2014, s. 61. Svenskt konstnärslexikon IV.

67 Stockholms adresskalender 1889 anger Nordström som boende i Byströms villa Djurgården. ”Byströms villa” uppfördes av skulptören Johan Niclas Byström och stod färdig 1844. Byggnaden skulle bli ett konstmuseum för skulptörens arbeten, men Byström dog i Italien 1848 och fick aldrig slutföra sitt livsverk. Djurgårdsvillan köptes då av juveleraren och fastighetsägaren Christian Hammer, som ägde flera gamla slitna hus på fördelaktiga innerstadstomter. Själv bodde Hammer på Smålandsgatan 8. Efter Hammers död 1905 såldes villan till prins Carl som lät arkitekten Ferdinand Boberg ansvara för en omfattande om- och tillbyggnad https://sv.wikipedia.org/wiki/Bystr%C3%B6ms_villa. Stockholms adresskalender.

68 Brummer 2005, s. 48f. Svenskt konstnärslexikon IV.

69 Bergh 1896/1908, s. 116f & 120f.

70 Bergh 1896/1908, s. 125.

71 *Skymning. Motiv från Varberg* (NM 1484) signerad 1894 och inlöst 1895 till en kostnad av 1 500 kronor med 7 + 8 jaröster mot 4 + 3 nejröster, *Hoga dal på Tjörn* (NM 1529) signerad 1897 och inlöst 1898 till 1 500 kronor med 7 + 7 jaröster mot 2 + 2 och *Vid havet. Halland* (NM 1627) signerad 1893 och inlöst 1905 till 3 000 kronor med 8 jaröster mot 1 nejröst. Se avhandlingens bilaga 5 & 8.

72 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915. Utanför mitt arbetes tidsutsträckning har konstverk från 1870- och 1880-talen köpts eller erhållits genom gåvor.

73 Inköpsnämnden bestod vid tillfället av: Friherre Johan Nordenfalk (ordf.), kanslirådet Fredrik Sander, intendent Gustaf Upmark, konservator Per Daniel Holm och greve Georg von Rosen representerade Nationalmusei nämnd. Av nämnden utsedda ledamöter var prins Eugen, f.d. stadsrådet Gunnar Wennerberg och amanuens Ludvig Looström. Kungliga akademiens tre ledamöter var professor John Börjeson, professor, friherre Gustaf Cederström och professor Julius Kronberg. Landskapsmålaren Olof Arborelius gick in som suppleant för professor Börjesson på möte den 29 maj. Inköpsnämndens protokoll av 22 & 29 maj 1897.

74 Bilaga 7 & 10. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912.

75 Den samling som idag finns på Prins Eugens Valdemarsudde inkluderar Nordströms arbeten från 1870–1923, m.a.o. hela hans konstnärliga produktion. Pontus och Göthilda Fürstenbergs testamentariska gåva från 1902 inkluderade, hemsidan för Göteborgs konstmuseum, fyra impressionistiska arbeten från 1880-talet och två nationalromantiska från 1890-talet. Museets samling rymmer fler av Nordströms arbeten, vilka köpts eller erhållits genom gåva.

76 Bergh 1908, s. 117f. Det är Alfred Sisley som avses.

77 Bergh 1908, s. 126.

78 Svenskt konstnärslexikon IV. https://sv.wikipedia.org/wiki/Ingemarshof Stockholms adresskalender 1889–1920. Stockholms stads taxeringskalender 1910 & 1916.

79 Brummer 2005, s. 45f. Björk 2005a, s. 75. Magdalena Gram, ”Nils Kreuger: tecknare, grafiker och formgivare”, *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005, s. 120ff.

15. 1915 års utökning av Nationalmuseums svenska samlingar

I *Hvad vår kamp gällt* kritiserade Richard Bergh 1905 hela det institutionella konstfältet i Stockholm i form av Konstakademien, Konstföreningen och Nationalmuseum. Farligast för konstutvecklingen var den dilettantism som styrde Nationalmuseum genom en intim förbrödring mellan byråkratismen och akademismen. Museets statsinköp utmärktes av en ”brist på sympati för det nya, som tränger sig fram i konsten och framför allt öfver den räddhåga för allt starkt och personligt utprägladt, som utmärker statsinköpen”.[1] Detta alltmedan den danska statens köp av dansk konst, det norska nationalgalleriets förvärv av sitt lands konst och Göteborgs museums av svenska konstnärers arbeten präglades av en öppenhet och ett intresse för konsten som skapats under 1800-talets två sista decennier. Bergh skriver:

> Hvilken bornerad gammalmans syn på konst, hvilket orörligt byråkratimaskineri skvallrar inte Nationalmusei inköpslista om vid en sådan jämförelse.” […]
>
> Vill man se den moderna svenska konsten från 80- och 90-talet i dess fulla styrka och i något så när *planmässigt* sammanhang måste man resa till Göteborgs museum. Det är en helt annan konst man möter vid inträdet där, om man har svenska skolan i Nationalmuseum i sitt minne. (Originalets kursiv)[2]

Bergh såg det som nödvändigt att avskaffa inköpsnämnden och hela byråkratimaskineriet för att bryta den starka kopplingen till Konstakademien. I stället förespråkade han att nationalmuseet skulle ledas av en intendent och två avdelningschefer, vilka som ledande tanke hade att skapa ett ”mönstermuseum” som kunde presentera en ”samlad, typisk och möjligast fullständig bild af den samtida konstutvecklingen”.[3] Bergh ansåg att det egentligen inte handlade om att få rätt stadgar på plats utan:

> Ifråga om Nationalmuseum gäller kampen framför allt att få de ”rätta männen” på de ”rätta platserna”, och därnäst: skapande af största möjliga

> frihet och räckvidd för dessa personligheter och deras initiativ, en frihet, som kunde göra det möjligt för dem att ständigt, vid hvarje tillfälle, förskaffa sig just de bestämmelser ”som anses för ändamålet erforderliga” och även gåfve dem rättighet att med sig adjungera de konstnärer, som *de* i det ena eller andra fallet ansågo lämpligast som rådgifvare. (Originalets kursiv)[4]

När Richard Bergh tillträdde som Nationalmuseums överintendent 1 april 1915 hade han vid sin sida de tre intendenterna Georg Göthe, Olof Granberg och Erik Gustaf Folcker, vilket var den ledningsstruktur han redan 1905 önskat skulle prägla Nationalmuseum. Hans chefskap inleddes i en tid då första världskriget skapade kraftfulla störningar i internationell handel, varubrister och prisinflation, vilket sammantaget bidrog till utbredd fattigdom för flertalet av den svenska befolkningen och för rikedomar hos ett framgångsrikt fåtal. Det senare kom att påverka intresset för konstköp och för viljan att stödja konstnärer och konstmuseer. Bergh skriver att 1915 kan ses som ett gott år beträffande konstsamlingarnas tillväxt genom att museet erhållit en betydande gåva av konst från ”genombrottsperioden” under 1880–1890-talet. Med stöd av svenska konstfrämjare har han själv deltagit i inköpen under åren 1913 och 1914 för att ”uppfylla en del kännbara luckor i museets moderna svenska avdelning”.[5]

Nationalmusei Vänner, som bildades 1911, och initiativen från de 26 konstvänner som omnämndes i 1915 års *Meddelanden från Nationalmuseum* bidrog till att stärka museets förvärvsmöjligheter med sammantaget 35 000 kronor och Bukowskis gav sitt stöd till konstinköpen med cirka 2 500 kronor. Nationalmuseum hade medgivits av Kgl. Maj:t att använda den vinst som uppstått i samband med det Baltiska lotteriet, sammantaget på drygt 26 500 kronor, till införlivande av konst till dess samlingar. Därutöver innehöll budgeten som vanligt 15 000 kronor för inköp av samtida svensk konst.[6] Sammantaget möjliggjorde dessa resurser ett införlivande av 120 tavlor, 46 genom köp och 74 gåva, i samlingen. Av dessa definierades 65 målningar, nästan uteslutande oljemålningar, som delar av den svenska genombrottskonsten från 1880- och 1890-talen. Det mest iögonfallande är införlivandet av hela 17 verk av Ernst Josephson. Hans verk *Svalka* och *Höstsol* avfärdades 1886 med tio nejröster mot en jaröst och *Spanska smeder* (sign. 1882) ansågs inte borde kosta 2 500 kronor utan 500 kronor lägre och därmed kom den att hamna på Norges Nasjonalmuseum i stället. Därutöver är det bryska exkluderandet av *Strömkarlen* välkänt och likaså dess permanenta plats i prins Eugens samling på Waldemarsudde. När Richard Bergh skapade grunden för 1915 års satsning på svensk ”genombrottskonst” kom det att innebära något av en postum återupprättelse för den år 1906 bortgångne konstnären och Opponentledaren Ernst Josephson. Det innebar att målningar som *Näcken* (NM 1905), *David och Saul* (NM 1805), *Porträtt av konstnären Hugo Birger som landsknekt*

(NM 1870), *Heliga sakramentet* (NM 3602) och *Extatiska huvuden* (NM 3604) blev del av Nationalmuseums samling.[7]

Landskapsmotiven dominerade i den inköpta konsten och i första hand det svenska landskapet som exempelvis i Nils Kreugers *Månsken. Motiv från Varberg* (NM 1876), *Liggande kor. Motiv från Öland* (NM 1878) och Karl Nordströms *Vinterlandskap, Motiv från Tjörn* (NM 1892), *Ovädersmoln* (NM 1893) och *Granngårdarna* (NM 1894). Det franska landskapet med dess natur och bebyggelse saknades förstås inte heller, exempelvis Carl Hills *Trappa i Montigny-sur-Loing* (NM 1862), *Blommande äppelträd* (NM 1864), Hugo Birgers *Parisgata. Motiv från Montmartre* (NM 1850) och Carl Skånbergs *Gula segel. Motiv från Venedig* (NM 1895).

Under Richard Berghs tid som överintendent genomfördes också tre ”konsortieresor” under 1917 och 1918 vilka initierats av grosshandlare Axel Beskow. Beskow såg att den fallande kursen på utländsk valuta och avsaknaden av konkurrens från amerikanska konsthandlare öppnade goda möjligheter för svenska konstköpare. Bergh kom att leda de framgångsrika inköpsresorna och betydelsefull konst för sammanlagt 2 350 000 kronor kunde förvärvas, varav 10 procent av totalsumman användes för Nationalmuseums räkning.[8]

Genom den stadgeförändring som trädde i kraft 1 april 1913 ersattes de externa ledamöterna och suppleanterna av en hierarki av universitetsutbildade museitjänstemän. Härigenom bröts även den långa eran med den Kungl. Akademien för de fria konsterna dominans. Nu byggdes i stället nätverk som inkluderade museitjänstemän, ecklesiastikdepartementets politiker och tjänstemän, Nationalmusei Vänners medlemmar och andra förmögna privatpersoner med ekonomiska rötter i svenska företag. Dessa nätverk har emellertid inte varit del av denna studie.

Noter

1 Bergh 1905, s. 59.

2 Bergh 1905, s. 59.

3 Bergh 1905, s. 86.

4 Bergh 1905, s. 89.

5 Följande 20 konstnärers 65 verk införlivades 1915 i Nationalmuseums samling av ”Svensk genombrottskonst från 1880- och 1890-talen”: Ivan Aguéli, Richard Bergh, Vilhelm Behm, Hugo Birger, Eva Bonnier, Per Ekström, August Hagborg, Carl Hill, Eugène Jansson, Ernst Josephson, Nils Kreuger, Bruno Liljefors, Herman Norrman, Karl Nordström, Göte Nyman-Egbert, Olof Sager-Nelson, Hugo Salmson, Carl Skånberg, Carl Wilhelmson och Anders Zorn. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915, s. 21ff. Samma år köptes 35 konstverk av svenska konstnärer och 10 erhölls i gåva.

6 Årsberättelsen 1915 nämner 26 stycken konstvänner och deras penningbidrag anges även i nämndprotokollet från 13 april 1915: H. K. H. Prins Eugen (10 000 kr), Bankir Alfred Berg (10 000 kr), Herr Karl Bergsten (5 000 kr), Bokförläggare Karl Otto Bonnier (10 000 kr), Fröken Jenny Bonnier (10 000 kr), Direktör Erik Frisell (10 000 kr), Direktör John Johnson (5 000 kr), Bankdirektör Jonas C:son Kjellberg (10 000 kr), Ingenjör Carl Robert Lamm (5 000 kr), Doktor Hjalmar Lundbohm (5 000 kr), v. Häradshövding Walter Philipson (5 000 kr), Direktör Josef Sachs (10 000 kr), Bruksägaren A. N. Versteegh (5 000 kr), Direktör Fredrik Vult von Steijern (10 000 kr), v. Häradshövding Marcus Wallenberg (10 000 kr), Änkefru Julie Weinberg (5 000 kr), Herr Hjalmar Wijk (10 000 kr), Herr Klas Fåhræus, Konstnären August Hagborg, Fröken H. Hill, Professorskan M. L. Klason, Fröken Walfrid Josephson, Fru Hilma Marcus, Konstnären Nils Kreuger, Fru Betty Piehl och Herr Philippe Schloss (enligt testamente). *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915, s. 8 & 26ff. Nationalmuseums nämndprotokoll 13 april 1915.

7 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915. Nationalmuseums nämndprotokoll 13 april 1915.

8 Osterman 1958, s. 90–100. Lärkner 1984, s. 260.

16. Ytterligare konstnärskap

I följande kapitel presenteras en utvald grupp av konstnärer vilka fått verk inlösta av Nationalmuseum: J.A.G. Acke Andersson, Gösta von Hennigs, Hanna Hirsch-Pauli, Georg Pauli och Carl Wilhelmson. De var alla fem aktiva inom reformrörelsen men ingen av dem intog lika framträdande positioner som de tidigare presenterade reformvännerna. Tre av männen var medlemmar inom Konstnärsförbundet fram till 1920, medan Hanna Hirsch-Pauli och Georg Pauli gick över till Svenska Konstnärernas Förening 1892. Georg Pauli var del av kärntruppen under de första fem åren men lämnade Konstnärsförbundet för Svenska Konstnärernas Förening. Pauli intog därefter en fristående position på konstfältet med en stor produktion av konst, böcker, artiklar och driften av tidskriften *flamman*. Likt Bergh förde han fram sina konstpolitiska åsikter för att bidra till bland annat en grundläggande förändring av konstens tillgänglighet för hela Sveriges befolkning.

Hanna Hirsch-Pauli, Georg Pauli och J.A.G. Acke Andersson är exempel på konstnärer med stabil ekonomisk och social bakgrund vars fäder var musikförläggare, apotekare och företagare respektive universitetsprofessor. De studerade båda vid Konstakademien och sökte sig därefter till Paris. Gösta von Hennigs och Carl Wilhelmson kom från betydligt enklare förhållanden och blev tidigt faderlösa då dessa förliste. Wilhelmson studerade vid Valands målarskola med Carl Larsson som lärare och Hennigs vid Konstnärsförbundets första skola med bland annat Richard Bergh och Anders Zorn som lärare. Grovt sett delar ekonomisk bakgrund och studieval gruppen i två delar.

Wilhelmson kom senare i karriären att bli föreståndare och lärare vid Valands målarskola 1897–1910 och drev egen konstskola 1911–1928. Tabellen nedan visar att han hade högst inkomst av de fyra år 1916. Den visar även att han, Hanna Hirsch-Pauli och Georg Pauli fick betydande intäkter från aktier eller fastigheter. Paulis arbetade enbart som fria konstnärer med bas i familjens villa i Nacka. Acke Andersson var bosatt ute i Vaxholm och Östra Torö och hade något lägre inkomst 1916 än de tidigare nämnda, men väl i nivå med exempelvis museitjänstemännen. Gösta von Hennigs inkomst var dock klart lägre än de övrigas.

Tabell 33

Konstnärernas levnadsår, ort för födelse respektive död och faderns titel

	Levnadsår	Födelse – Död	Faderns titel
J.A.G. Acke Andersson	1859–1924	Stockholm – Vaxholm	Botaniker, professor
Gösta von Hennigs	1866–1941	Roglösa – Stockholm	Kapten
Hanna Hirsch-Pauli	1864–1940	Stockholm – Solna	Musikförläggare
Georg Pauli	1855–1935	Jönköping – Stockholm	Apotekare, fabrikör
Carl Wilhelmsson	1866–1928	Fiskebäckskil – Göteborg	Bästeman

Källa: Svenskt konstnärslexikon I–V.

Tabell 34

Konstnärernas bostadsadresser 1890, 1900 och 1916

	1890	1900	1916
J.A.G. Acke Andersson	Sverige/Finland	Villa Akleja, Vaxholm	Villa Akleja, Vaxholm
Gösta von Hennigs		Holländaregatan 36	Västmannagatan 13[II]
Hanna Hirsch-Pauli	Fjällg. 11, Göteborg, Bellmansg. 6, Sthlm	Villa Pauli, Nacka	Villa Pauli, Nacka
Georg Pauli	Fjällg. 11, Göteborg, Bellmansg. 6, Sthlm	Villa Pauli, Nacka	Villa Pauli, Nacka
Carl Wilhelmsson		Lärarbostad i Valand-huset 1897–1910	Bergsgatan 4

Anm: J.A.G. Acke Andersson: Under 1890-talet var familjen Acke i såväl Sverige som Finland. Villa Akleja, Pilgatan 5, Vaxholm, år 1901.
Sommarhuset Villa Torsvi, Östra Torö i Nynäshamns kommun. Uppfördes 1914–1916.
Gösta von Hennigs 1910 bostad Uplandsgatan 49 och ateljé Holländaregatan 36[III].

Hanna och Georg Pauli: Villa Pauli byggdes på Värmdövägen 205, Storängen, Nacka 1905.

Carl Wilhelmsson, 1916 Bostad Bergsgatan 4, ateljé Kungsholmstorg 10 och målarskola Odengatan 31.

Källa: Stockholms adresskalender och Svenskt konstnärslexikon I–V.

Tabell 35

Konstnärernas taxeringar för 1910 och 1916. Löpande priser och fasta (basår=1910)

	Bevillning	Inkomstskatt	Bevillning	Inkomst- och förmögenhets-skatt	Inkomst- och förmögenhetsskatt Fasta priser
	1910	1910	1916	1916	1916
J.A.G. Acke Andersson	–	–	4 590	7 000	5 040
Gösta von Hennigs	–	–	2 600	2 200	1 584
Hanna Hirsch-Pauli	2 023	3 400	5 514	12 500	9 000
Georg Pauli	2 820	7 800	6 114	14 400	10 368
Carl Wilhelmsson	–	–	9 120	14 600	10 512

Anm: J.A.G. Acke Anderssons hustru Eva Maria Acke (Tobelius) noteras 1916 för bevillning 960 kronor och inkomst- och förmögenhetsskatt 900 kronor. Gösta von Hennigs hustru Alma Wilhelmina Bodecker noteras 1916 för bevillning 2 000 kronor och inkomst- och förmögenhetsskatt 1 700 kronor.

Anm: Upptagna i Stockholms taxeringskalender 1910 är de med inkomst över 4 000 kronor. Gällande Gösta von Hennigs och Hanna Hirsch-Pauli sågs nog deras respektives inkomst som två delar av ”hushållets” inkomst och därmed överstegs gränsen på 4 000 kronor.

J.A.G. Acke Andersson

Johan Axel Gustaf Andersson föddes 1859 i Stockholm och var son till botanikern och professorn Nils Johan Andersson och konstnären Anna Tigerhielm. Fadern var intendent vid Riksmuseet och hade sin tjänstebostad på Norra Djurgården i Bergielund, föregångaren till Bergianska trädgården, som därför även blev sonens hemmiljö. Efter läsåren vid Nya elementarläroverket i Stockholm inleddes hans konstnärliga studier vid Konstakademiens principskola 1872 och fortsatte därefter inom akademien till 1881. Under somrarna 1878–1881 deltog han regelbundet i Edvard Perséus målarskola ute vid Gripsholm i Mariefred. Acke var, som många andra konstnärer vid tiden, kritisk till Akademien, men slutförde dock utbildningen där. Samtidigt undertecknade han Opponenternas skrivelse 1885 och deltog i deras utställning samma år och gjorde så även fortsättningsvis. 1886 blev han medlem i Konstnärsförbundet och tillhörde organisationen fram till dess absolut sista möte 1923, det medlemsmöte som beslöt över organisationens kvarlåtenskap. Under de här åren gjorde han flera utlandsresor till Holland, Belgien, Frankrike och sökte sig till Åland. Målarkolonin i Önningeby blev en fast punkt under flera år och där träffade han sin framtida hustru konstnären Eva Topelius. Under de här åren var Ackes ekonomi osäker och var så även efter giftermålet då de två konstnärerna tidvis tvangs leva på arvet efter Evas mor.[1] Då Evas far författaren, poeten och tidningsmannen Zacharias Topelius avled i mars

J.A.G. Acke, *Huvudskär* (NM 1742). Foto: Nationalmuseum.

1898 möjliggjorde arvet ett köp av det som kom att bli Villa Akleja i Vaxholm 1901, vilket blev parets permanenta bostad fram till han avled 1924.[2]

Under 1890-talet utförde Acke ett antal romantiska och fantasibetonade konstverk som *Älvdans*, *Midsommarfest i metallstaden* och *Skogstemplet*.[3] Vid 1900-talets början utför han även ett antal porträtt, som exempelvis *Zacharias Topelius* (1898), *Erik Vullum* (1901) och *Självporträtt* (1903), samtliga del av Thielska galleriets samling. Självporträttet uttrycker Ackes humoristiska och självironiska sida genom den valda posen och med en liten trasdocka, en clown, på golvet framför honom. Konstnären har också signerat verket: ”Acke 1903, Villa Akleja Waxholm” och med baksidestexten ”Acke höjd 172 cm. vigt 65 kg.”.[4]

1906 tillkom *Östrasalt* (GKM 0398) och visades första gången offentligt vid Konstnärsförbundets utställning i Uppsala våren 1907. Här använde konstnären kameran för sina första skisser av modellerna: Sigurd von Kock, Rickard Lindström och sig själv. De tre nakna männen står på en av strandens minimala stenhällar vid Ornös utsida i Stockholms skärgård och är helt omgivna av det djupblå havets vågor. Ackes studie utgår ifrån männens fasta poser, deras muskulösa och friska kroppar och fjärrskådande blickar som redovisar en vitalistisk helhet vilken betonar den sunda människans unika livskraft mitt i naturen.[5]

Att Acke var en entusiastisk friluftsmänniska och seglare har skildrats i ett flertal målningar med Östersjöns vågor, vind, ljus och segelbåtars färd över havet. Exempel på Ackes stil är *Huvudskär* (NM 1742) som inköpsnämnden löste in 1912.[6] Huvudskär ligger söder om Sandhamn i Stockholms skärgård och är en ögrupp bestående av cirka 200 öar, kobbar och skär som präglas av sina nakna

J.A.G. Acke, *Morgonluft* (NM 4115). Foto: Nationalmuseum.

släta gråstenshällar och små röda stugor. Här har Acke fångat hur det vilda blåsvarta havets vitkantade bränningar sveper in över den mjukt slätslipade gråstenshällen. I den diffusa bakgrunden syns andra hällar som ett gråtonat fält och helheten präglas av det korta, nästan frånvarande, djupet. Bilden ger intryck av konstnärens respekt och beundran för skärgårdens hav och kala natur.

Målningen *Morgonluft* (NM 4115) signerad 1911 med den nakne och solbrände sonen Faustos glädjefyllda hälsning till soluppgången och den ljumma havsbrisens segling representerar en kärleksfull bild av Ackes syn på segling, hav och frihet, stärkt efter det att han låtit bygga sin tio meter långa tvåmastade segelbåt Maju Marina och byggt sommarhuset Villa Torsvi under 1914–1916 på Torö i Stockholms södra skärgård.[7] *Morgonluft* visar ett vitalistiskt ögonblick och förmedlar känslan av sundhet och livsglädje i glimrande ljus kolorit. Havets lugna ljusblå vågor återges i guldgult solskimmer och med en vid och öppen horisont.

Vid en jämförelse med Karl Nordströms melankoliska stämningsmåleri, där upplevelsen av den karga naturen, ett hotfullt väder och en fattig befolknings kamp för överlevnad är central, framstår Ackes kärlek till skärgårdens salta vågor, seglingens tjusning och sommarsolens värmande strålar som bilder av två helt olika verkligheter. Det handlar inte enbart om två olika landskapsskildringar utan också om det svenska klassamhället. Ackes måleri är även långt ifrån det stämningsfyllda nationalromantiska måleri som Richard Berghs *Nordisk sommarkväll* (F7) representerar, där mannen och kvinnan står prydligt klädda på husets stora veranda och blickar ut i skymningsljuset över ett stilla landskap. Ackes skärgårdslandskap liknar inte heller de motiv som träder fram i exempelvis Olof Arborelius *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* (NM1472), Gottfrid Kallstenius *Skogssjön* (NM1537) och Gustaf Rydbergs *Strand vid Ringsjön II* (NM 1829) betonar det lugn som råder vid små svenska insjöar. Landskap som såväl konstnären som betraktaren kan beundra i all sin enkelhet, men långt ifrån Ackes friska hav och njutningsfyllda nakenbad.

Gösta von Hennigs

Gösta von Hennigs kom från en militär släkt och föddes 1866 i Roglösa, Östergötland. Vid hans födsel var fadern kapten, men lämnade militärtjänsten för att i stället bli chef för Varbergsanstalten för livstidsdömda. Från Varberg flyttade familjen till Göteborg där fadern utnämnts till direktör vid ”cellfängelset”. Vid faderns bortgång 1884 flyttade modern, Emilie von Hennigs, och sonen till Linköping där de levde tillsammans med en av mammans systrar. Gösta von Hennigs sökte fortsätta släkttraditionen inom militären, men motsvarade inte kraven vid proven i Karlberg på grund av sin närsynthet. Efter moderns död 1890 arbetade han en kort tid på ett arkitektkontor i Stockholm varefter han skrevs in vid Tekniska skolan och studerade vid Konstnärsförbundets första skola under åren 1891–1893.[8] Där var exempelvis Richard Bergh, Anders Zorn och Per Hassel-

berg lärare och bland annat Ivan Aguéli, Artur Bianchini, Albert Engström, Aron Gerle och Olof Sager-Nelson hans studiekamrater. År 1893 inkluderades även kvinnliga konstnärsaspiranter i skaran såsom Eva Bagge, Ester Almqvist och Eva Bonnier. Under studietiden gjorde ett mindre arv att Hennigs aldrig behövde svälta eller sakna duk och färg. Gösta von Hennigs gick med i Konstnärsförbundet 1898.[9] Gösta Lilja skriver:

> Men majoriteten av de yngre medlemmarna, rekryterade bland eleverna vid de fria målarskolor förbundet upprätthållit i Stockholm 1891–1896 och 1899–1901, bröt sig ut ur förbundet och beroendet av det äldre kamraterna och grundade 1902 en egen sammanslutning, ”De frie”. Den nya organisationen kom att spela en viss roll som forum för de yngres opposition mot likriktningstendenser inom Konstnärsförbundet. [10]

Gösta von Hennigs hörde, tillsammans med Carl Eldh, Herman Norrman och Carl Wilhelmson, till den elevskara som inte deltog i *De frie* utan var lojala gentemot förbundet. Hennigs var medlem fram till beslutet fattades om förbundets upplösning på ett sammanträde den 6 mars 1920, då var sju medlemmar närvarande, tre hade meddelat sin åsikt per telefon och skriftligen.[11]

Hennigs deltog vid Konstnärsförbundets stora jubileumsutställning den 13 maj 1905, under unionskrisens mest dramatiska dagar, i Stockholm. Utställningen inkluderade samtliga namnkunniga opponentföreträdare och kritikerkårens fokus var nästan uteslutande riktad gentemot dessa. Mer i förbigående behandlades Georg Pauli, Carl Wilhelmson, Gustaf Fjæstad, Herman Norman och Gösta von Hennigs. Lilja skriver: ”Gösta von Hennigs skilde sig från de äldre kamraterna inom förbundet både genom sina motiv, företrädesvis varieté- och clownbilder, och genom sin klara och mustiga kolorit.” När utställningen stängdes knappt sex veckor efter öppnandet hade den haft cirka 12 000 betalande besökare och 55 konstverk av 21 konstnärer hade sålts till sammantaget över 60 000 kronor.[12]

Viggo Loos skriver i Svenskt konstnärslexikon: ”H. ägnade sig redan i början av 1900-talet åt motiv från det mondäna livet i den då framväxande storstaden och nöjesvärlden. Det Stockholm, som roade sig på Berns, i Sveasalen och i andra nöjeslokaler, möter oss i en serie motiv med utpräglad tidsstämning.” I en intervju i Svenska Dagbladet 1909 citerades Hennigs på följande vis: ”Ja, detta är min genre. Är det inte tillräckligt många som målar landskap? Cirkus, varieté, kapplöpningar, caféliv – allt som är hetsigt, ögonblicksartat och rörligt, det dyrkar jag och vill återge.”[13] I Frankrike hade som bekant Henri de Toulouse-Lautrec fångats av samma motiv, vilket här ses mer som generell utveckling inom sekelskiftets nöjesliv, än en konstnärlig referenspunkt. Troligen hade dock reproduktioner av Toulouse-Lautrec setts av Hennigs. Viggo Loos påminner också om radikaliseringen inom det tyska konstfältet genom exempelvis Die Brücke, Der

Gösta von Hennigs, *Karneval* (NM 1744). Foto: Nationalmuseum.

Blaue Reiter och verksamheten kring galleriet och tidskriften Der Sturm samt influenser från Cézanne, van Gogh, Gauguin och Kandinsky. Hennigs deltog på Konstförbundets utställning i Berlin 1910 och recenserades vid sidan av Ernst Josephson och Carl Wilhelmson och hans måleri erhöll varierande omdömen av de tyska recensenterna.[14] Även andra svenska konstnärer från den yngre generationen kom att dras till Berlin. Herwarth Walden anordnade 1915 en utställning i Der Sturm av *Schwedische Expressionisten* med Gösta Adrian Nilsson (GAN), Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Einar Jolin och Edward Hald. En utveckling det finns anledning att återkomma till i senare kapitel. I det nya århundradets inledning skapade Gösta von Hennigs en rad konstverk som fångade ett blomstrande och spännande storstadsliv, exempelvis *Kapplöpning* (Thielska galleriet, TG 123, sign. 1906), *Karneval* (NM 1744, signerad 1909), *Spansk dans* (Göteborgs konstmuseum, GKM 0460, utf. 1912), *Fiolspelande clown* (NM 1915, utf. 1915) och *I klädlogen* (NM 1996, signerad 1915).[15]

De två maskerade kvinnorna i centrum av *Karneval* förkroppsligar Hennigs glädjefyllda mondäna nöjesliv med sina djupt dekolleterade klänningar i vitt och blått respektive rödviolett. Den främsta kvinnan bär, utöver den blå masken, en bredbrättad svajig blå hatt som ramar in hennes ljusa ansikte. Hon höjer leende

Gösta von Hennigs, *Fiolspelande clown* (NM 1915). Foto: Nationalmuseum.

och löftesrikt sitt champagneglas mot en kavaljer bland de dansande festdeltagarna, en akt som även hennes väninna deltar i. Bildens rörelsemönster och kolorit visar att Hennigs strävat efter att skapa en expressiv och dekorativ upplevelse bortom realism och naturalism.

Konstnärsförbundet höll sin Olympiska utställning i Stockholm 1912, där endast arbeten tillkomna efter 1905 visades. Samtidigt arrangerades tre andra utställningar: De åtta i Salong Joël, Svenska Konstnärernas Förening och Gustaf

Fjæstads separatutställning i Konstföreningens lokaler. Trots konkurrensen och sommarhettan blev Konstnärsförbundets utställning, enligt Sixten Strömbom, en av förbundets största framgångar och ledde till stor uppmärksamhet i pressen. Strömbom är emellertid kritisk till von Hennigs bidrag, särskilt i jämförelse med konstnärens franska förebilder Degas, Manet, Steinlen och Toulouse-Lautrec. Något kapitel senare är Strömboms behandling av Hennigs under den olympiska utställningen dock betydligt mer positiv och tankegången har närmat sig den positiva kritikerkåren.[16]

I en intervju i Dagens Nyheter beskriver Hennigs hur han besöker en cirkus för att betrakta cirkusartistens färger, artisteriets linjer och rörelsemönster gentemot tak och väggar. En upplevelse som därefter vidareutvecklas i den egna ateljén.[17] I målningen *Fiolspelande clown* från 1915 träder drag av en androgyn clown fram i en prydligt buren svart hög hatt, vitsminkat ansikte, kort ljust hår och rosafärgade öron och läppar. De blå ögonen är tydligt fokuserade på betraktaren, en koncentration som förstärks av de fiolspelande händerna vid stråke och fiol. Samtidigt bryts koncentrationen i den vita pyjamaslikande klädesplaggets mjukhet och diffusa färginslag. Benen skymtar en aning strax under knähöjd och övergår i ett par nedhasade strumpor. På det bruna bordet står en ölflaska och ett till hälften uppdrucket glas vilket tillsammans med klädlogens gröngrå vägg, hängande blå och bruna klädesplagg och återgivningen av clownen utgör ett relativt realistiskt måleri.

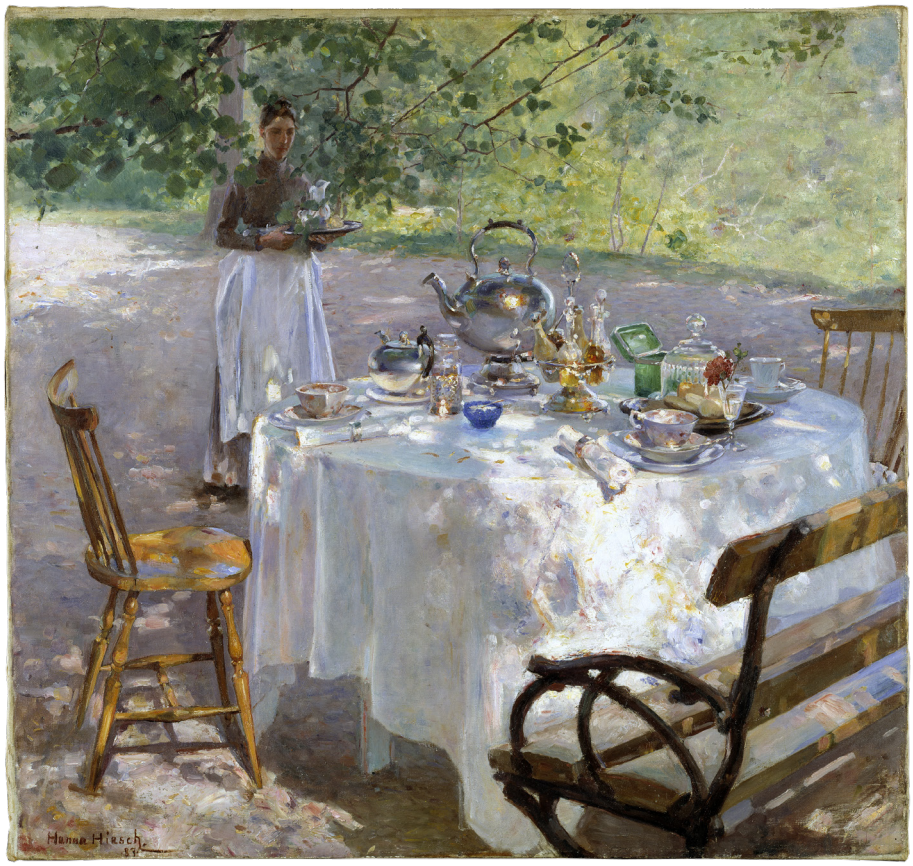
Hennigs första Stockholmsadress registreras 1897 på N. Holländaregatan 36^{III} och året därpå flyttade även konstnärskollegan Aron Gerle in på adressen. Fastigheten rymde en färgfabrik vars maskiner skapade ett ”bedövande larm” under vardagarna. År 1910 hade bostaden/ateljén på Holländaregatan utvecklats till enbart ateljé och kom så vara fram till mitten av 1920-talet. Bostadsadressen ändrades 1910 till Upplandsgatan 49, 1911–1913 till Tegnérgatan 51 och åren 1914–1920 Västmannagatan 13^{II}. Samtliga adresser ligger i närheten av Tegnérlunden och Observatorielunden. I Stockholms taxeringskalender 1916 redovisas en beskattningsbar inkomst för Gösta och Alma Wilhelmina Hennigs på cirka 2 000 kronor vardera, vilket i det här sammanhanget måste ses som en begränsad familjeinkomst. Ett faktum som kan betona konstnärens relativt sena publika genombrott. Kring 1920, när konstnären är kring 55 år gammal, drabbas han av en ögonskada, vilket tvingar honom att måla i mer begränsade format i olja och övergå mer till akvareller och gouacher. Enligt Viggo Loos ändras inte hans motivgalleri av förändringarna utan fortsatte att vara koncentrerade till dansöser, maskerad och cirkuslivets clowner och primadonnor. Konstakademien valde uppskattande in Hennigs till ledamot 1926 och han var lärare och t.f. professor vid Konsthögskolan under åren 1928–1932. I december 1941 avled han i Stockholm.[18]

Hanna Hirsch-Pauli

Hanna Hirsch föddes i Stockholm 1864. Hennes far Abraham Hirsch benämns ofta som musikförläggare, men när han överlät rörelsen till sönerna Otto och Ivar Hirsch i början av 1880-talet redovisas en bred verksamhet i Stockholms adresskalender med ett musikförlag på Stora Nygatan 12, instrumenthandel på Södra Humlegårdsgatan 13 och musikhandel på Arsenalsgatan 8. Hanna växte således upp under goda ekonomiska förhållanden och var ekonomiskt oberoende därefter.[19] Familjen Hirsch var släkt med Bonniers varför Eva Bonnier och Hanna lärde känna varandra tidigt. Hanna inledde sina konstnärliga studier vid August Malmströms konstskola som tolvåring vilket den sju år äldre Eva inte upplevde helt positivt eftersom hon ansåg att den unga Hanna både ”väsnades och bråkade ofantligt”. Samtidigt menar Eva att: ”Hon [Hanna] är verkligen utmärkt begåfvad och har jag aldrig sett något så försigkommet ved de åren”[20] Efter Malmströms skola följde Tekniska skolan och 1881 antogs Hanna Hirsch vid Konstakademien. Fyra år senare deltar hon i Konstakademiens jubileumsutställning och belönas med den Hertigliga medaljen för grupporträttet *Vid lampan*.[21]

I oktober samma år etablerar hon sig i Paris och Montparnasse, inleder ett års studier vid Académie Colarossi samt träffar Georg Pauli i november. Under tiden i Paris har hon tre populära salongsmålare som lärare: Gustave Courtois, Jean Pascal Adolphe Dagnan-Bouveret och Raphaël Collin. Samtidigt blev hon, precis som många andra svenska konstnärer, påverkad av franska konstnärer som Jules Bastien-Lepage och Jean-Charles Cazin, en grupp konstnärer som aldrig lämnade sin klassiska skolning samtidigt som vardagsrealism och friluftsstudier förebådade Édouard Manet och impressionisterna. Under tiden i Paris ägnar hon stor del av sin tid åt målningen *Venny Soldan*, ett vänporträtt som blev del av 1887 års Parissalong. Det okonventionella porträttet av konstnärskollegan erbjöds Nationalmuseum 1888, som *Porträtt af V.S.* till en kostnad av 1 500 kronor. Endast en ledamot röstade för ett köp alltmedan tio avvisade tanken. Målningen köptes i stället 1911 av Göteborgs konstmuseum, betitlad *Konstnären Venny Soldan-Brofeldt* (GKM 0444).[22] Händelsen kan ses som såväl en sociokulturell skillnad mellan de två konstmuseerna som en förändring i tiden.

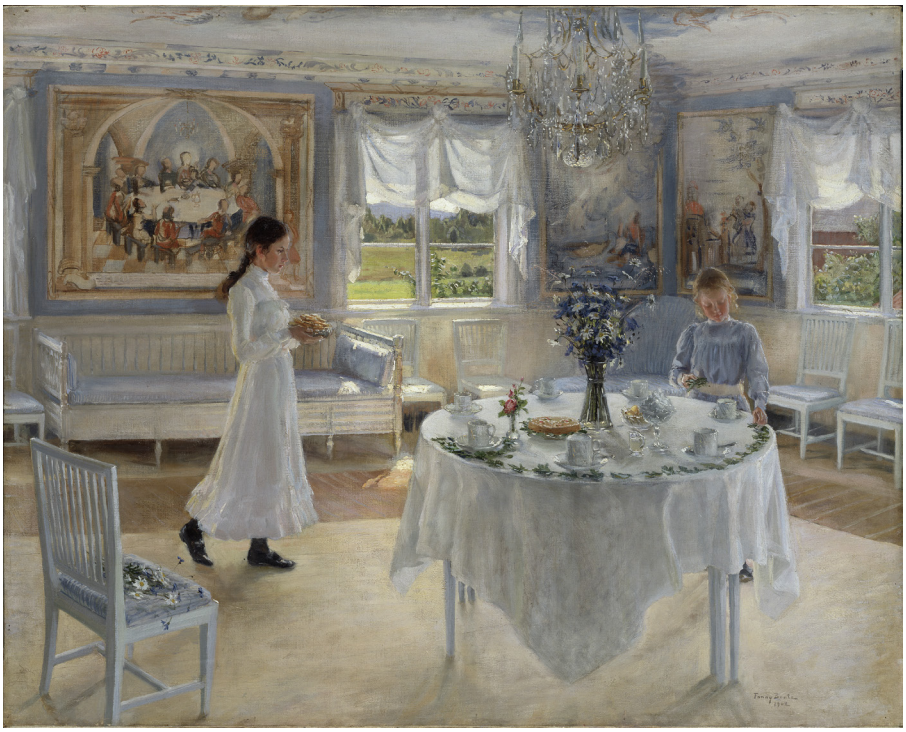
1886 ansluter hon sig till Konstnärsförbundet och är medlem där fram till 1891 då både Hanna och Georg Pauli i stället ansluter sig till det nybildade Svenska Konstnärernas Förening. Vid den här tiden lever de på Stockholmsadressen Fjällgatan 11, i närheten av Stadsgårdskajen och Stockholms ström, och har en gemensam ateljé inom gångavstånd från hemmet på Stora Glasbruksgatan 15. Under åren 1893–1897 bor familjen i Göteborg eftersom Georg Pauli efterträdde Carl Larsson som lärare vid Göteborgs musei rit- och målarskola, Valand. Även Hanna Hirsch-Pauli undervisade där, men samtidigt grusades hennes förhoppningar, enligt Margareta Gynning, om porträttbeställningar och Göteborgssejouren blev en tid av konstnärlig overksamhet.[23] Väl tillbaka i huvudstaden



Hanna Pauli, *Frukostdags* (NM 1705). Foto: Nationalmuseum.

1897 bor de på Bellmansgatan 6 och har ateljé högst upp i huset med utsikt över Söder Mälarstrand, Riddarfjärden och Gamla Stan. Efter endast ett år i Stockholm reser de till Florens och umgås med bland andra Ellen Key, Richard Bergh, prins Eugen och Viggo Johansen.[24] 1905 har paret Pauli byggt Villa Pauli på Värmdövägen 205, Storängen i Nacka kommun.

1910 valde inköpsnämnden Hanna Hirsch-Paulis, *Frukostdags* (NM 1705), ett konstverk som kan förstås mot bakgrund av konstnärens borgerliga uppväxt och hemmiljö.[25] Hirsch-Pauli låter sitt hembiträde förbereda frukosten ute i trädgården en solvarm sommardag. Hembiträdet är klädd i ljusgrå klänning, som går högt i halsen och täcker armarna. Hon bär som sig bör ett vitt förkläde. Hennes mörka hår är strikt och avsexualiserat knutet kring huvudet. Bordets servis vittnar om kaffe och té, allehanda oljor, socker och brödet och osten har placerats under glaskupor för att skydda mot flugorna. Bredvid de tre frukostdeltagarnas



Fanny Brate, *Namnsdag* (NM 1605). Foto: Nationalmuseum.

porslin ligger linneservetter vackert hoprullade i en silverring. Trämöblerna är enkla och avpassade för utomhusbruk. Vi betraktare får intryck av att det tämligen nybildade paret Pauli lever harmoniskt i en sommarbostad och har förhoppningar om en ljus framtid. Hanna Hirsch-Paulis friluftsmåleri utmärks här av ett sommarljust valörmåleri med en rumsuppfattning där betraktaren står utanför och tittar in på frukostbordet och det arbetande hembiträdet.

Hanna Hirsch-Pauli och Fanny Brate var jämngamla, studerade vid Konstakademien ungefär samtidigt, hade August Malmström som lärare, gick på Académie Colarossi ungefär samtidigt, konstnären Jules Bastien-Lepage och impressionisterna sägs ha influerat de två och båda blev medlemmar i Svenska Konstnärernas Förening 1891.[26] Som tidigare nämnts var det inte vanligt med borgerliga hemmiljöer i genretraditionen, eftersom Hirsch-Pauli och Fanny Brates *Namnsdag* är två undantag är det intressant att visa båda exemplen. I *Namnsdag* möter betraktaren en prydlig och välordnad inomhusmiljö och två sockersöta flickor med rosiga kinder. Den något äldre flickan har en lång fläta och går i ett par svartlackade klackfria skor och en lång vit sommarklänning

Hanna Pauli, *Vänner* (NM 1723). Foto: Nationalmuseum.

som går högt i hals och täcker hennes armar. Den yngre flickans hårlockar faller nedför kindsidorna och den ljusblå klänningen går även den högt i halsen och täcker armar. De väluppfostrade flickorna hjälper försiktigt till att duka bordet. Den enkla Nattvardstavlan på väggen föreställer Jesus med sina lärjungar kring ett enkelt bord med endast en vinkalk och lite bröd. Tavlan förstärker bilden av såväl inre som yttre ordning. Bostaden omgärdas av naturskön miljö och skulle kunna vara den välbeställda familjens sommarbostad. Ledamöterna Carl David af Wirsén, greve Georg von Rosen och professor Olof Arborelius föreslog inköpsnämnden år 1903 att köpa Fanny Brates *Namnsdag* (NM 1605) för 600 kronor, vilket också gjordes med stöd av 7 jaröster mot 2 nejröster.[27]

Hanna Hirsch-Paulis *Vänner* är konstnärens mest kända konstverk som skildrar Sällskapet Juntan vid en av sina läse- och diskussionsträffar hemma hos Paulis på Bellmansgatan 6. Från vänster konstnärens syster Betty Hirsch, skådespelerskan Olga Björkegren, Lisen Bonnier, konstnären Nanna Sohlman Bendixson, Ellen Key, Hanna Hirsch-Pauli, Gerda Bergh och konstnären Richard Bergh, bokförläggare Karl Otto Bonnier, konstnären Georg Pauli, pedagogen och för-

fattaren Artur Bendixson och skriftställaren Klas Fåhraeus (samt okänd gestalt i fönstret).[28] Vännerna sitter i en väl samlad grupp i oljelampans varmgula sken och lyssnar på den högläsande Ellen Key. De är alla medvetna om att konstverket kommer att understryka gruppens sociala och intellektuella betydelse, särskilt om den konsekreras av Nationalmuseum och placeras väl synlig i dess samling.

År 1911 föreslog greve Georg von Rosen att inköpsnämnden skulle köpa in Hanna Hirsch-Paulis *Vänner* (NM 1723) vilket gjordes enhälligt med stöd av 9 jaröster. Målningens pris var satt till 8 000 kronor, ett pris som i sammanhanget måste anses som högt.[29] Georg von Rosens val av målningen, inköpsnämndens enhälliga beslut och prissättningen av arbetet sätter det konsekrerande beslutet i samma kategori som beslutet kring Rickard Berghs *Konstnärsförbundets styrelse* (NM1602).[30]

Georg Pauli

Jönköpingssonen Georg Pauli föddes i juli 1855 och kom att växa upp under goda ekonomiska omständigheter i en familj där fadern Ferdinand Pauli var apotekare och tvål- och parfymfabrikör. Den senare verksamheten var såpass framgångsrik att apoteket Lejonet på Östra Storgatan 29 såldes. Tvåvåningsfastigheten i tegel som uppfördes på Östra Storgatan 7 visar tillsammans med köpet av ett sommarnöje vid Vättern på en god ekonomi. Ferdinand Pauli taxerades 1871 för 13 600 kronor och hörde härigenom till de Jönköpingsbor med högst inkomst och när de lämnade staden fem år senare såldes fastigheten på Östra Storgatan för 60 000 kronor. Familjen flyttade till Stockholm och år 1886 noteras Ferdinand Pauli i Stockholms adresskalender på Brunkebergstorg 24[2tr]. Civilingenjör Claes Pauli, Georgs äldste bror, står nu som innehavare av familjens fabrikstillverkning av parfymer, tvål och ”tekniska fabrikater” på Fleminggatan 39 och Flemingsberg i Huddinge. År 1916 uppgick Ferdinand Paulis beskattningsbara inkomst och förmögenhet till 30 100 kronor och Claes Paulis till 37 500 kronor. Motsvarande inkomst det året för Georg Pauli var 14 400 och för Hanna Pauli 12 500 kronor, största delen av konstnärsparets inkomst härrörde från aktieutdelningar eller fastighetsinkomster. Den summariska beskrivningen av släkten Paulis ekonomi förklarar grunden till Georg Paulis månatliga bidrag under studietiden och fortsatt goda ekonomiska förutsättningar.[31]

Georg var elev vid Jönköpings elementarläroverk under åren 1864–1871 och studerade sedan vid Konstakademien i Stockholm fram till 1875, varefter han for till Paris och Académie Julian. I Frankrike besökte han inte enbart de utställningar och gallerier som fanns i Paris utan även Barbizon sommaren 1876 och påföljande sommar Cernay-la-Ville och Bretagne tillsammans med August Hagborg. I juli 1878 var han åter i Stockholm och återupptog akademistudierna fram till nästkommande år då utlandsresan gick till Italien för studier av renässansens freskomåleri. Paulis resande och konstnärliga sökande under åren 1883–1884

ledde honom vidare till förnyat Parisbesök och deltagande i konstnärskolonin i Grez-sur-Loing.[32] Han influerades under början av 1880-talet, precis som exempelvis Richard Bergh, av den vid tiden högt skattade Jules Bastien-Lepage och skriver:

> Så långt jag kan minnas tillbaka har aldrig vid någon tidpunkt Frankrikes, Europas, ja, jag vågar säga världens konstnärsungdoms intresse varit så koncentrerat i en enda brännpunkt och kring ett enda bärande namn som fallet var under 1880-talets första fem år kring Bastien Lepage. Han var geniet som skulle lösa vad man ansåg vara konstens uppgift, inte skönheten men – sanningen. […]
>
> I en målning borde därför allt eller det mesta som direkt skvallrade om subjektivitet – temperament, föredrag, touche – elimineras och objektivitet, neutralitet träda i stället.[33]

Häri sågs grunden för ett geniförklarande av Bastien-Lepage, något som kunde upplevas i samband med den minnesutställning som ordnas i Paris 1885. Goda exempel från den tidens målningar av Pauli är *Trädgård i Grez* (NM 5264, 1884), *Skördefolkets frukost* (privat ägo, 1884), *Spetsknypplerska* (NM 6796, 1885) och *Fransk konfirmand* (privat ägo, 1886). De visar på tidens franska påverkan med sitt mjuka utförande och ljusa kolorit och skiljer sig härmed tydligt i uttryck och motiv från 1914 års *Badande ynglingar* (NM 2215). I *Opponenterna* (1927) formulerades en ”programförklaring” kring avståndstagandet visavi subjektivitet och förespråkande av objektivitet och neutralitet. Här finns något av en utgångspunkt för betraktelsen av Paulis konstnärskap från 1880-talets utveckling fram emot den dekorativa version av kubism som präglade hans vägg- och oljemåleri under 1900-talets början.

I november 1884 hade han återvänt till Paris. Här var han en av undertecknarna 1885 och deltog året därefter i Göteborg vid bildandet av Konstnärsförbundet och valdes till vice ordförande i Stockholmssektionen. Pauli deltog på utställningen *Från Seinens strand* 1885 med *Vid sjukbädden* (NM 2815) och *Lecture de soir* från Paris 1884. Det senare verket hade belönats med hedersmedalj vid Parissalongen 1884 och kom att, via Konstnärsförbundets lotteri, doneras av John Kindborg till Ateneum, Helsingfors. Georg och Hanna Hirsch-Pauli valde, som många andra konstnärer, att sluta upp i Svenska Konstnärernas Förening då organisationen bildades den 4 december 1890. Därför ersatte Richard Bergh Georg Pauli som ordförande för Konstnärsförbundet på årsmötet den 6 februari 1891. Trots detta tappade Paulis inte kontakten med förbundskamraterna och deltog vid flera tillfällen i Konstnärsförbundets utställningar.[34] Härigenom kom Pauli att etablera sig som en mer fristående och självständig tänkare på det svenska konstfältet,

en position som stärktes av att han var lärare vid Valands målarskola i Göteborg under åren 1893–1897. När paret Pauli återkommer till Stockholm 1897 bosätter de sig på Bellmansgatan 6 med utsikt över Gamla Stan och Riddarfjärden. Senare etablerar de sig i egen villa i Storängen i Nacka kommun.[35]

Georg Paulis djupt kritiska syn på utvecklingen inom såväl konstfältets kommersiella som offentliga verksamhet har diskuterats tidigare. Under åren 1915–1926 kom han att uttrycka sina åsikter om konst, konstnärliga utbildningar och konstmuseer i ett antal böcker, pamfletter och artiklar, främst inom ramen för vad Pauli benämnde *konstens socialisering* och *estetisk ekonomi*. I grunden en strukturell kritik av bristen på statlig konstpolitik och statliga konstmuseers organisation, val av konstsamlingar samt exponering av konsten inför hela svenska befolkningen, inte enbart ett par storstäders museibesökare. Pauli startade även tidskriften *flamman – tidskrift för modern konst*, som utkom med sitt första nummer i januari 1917 och lades ned efter kalendern för åren 1920/1921. Tidskriften innehåller bland annat artiklar om statlig konstpolitik och museifrågan, som exempelvis ”Demokratisk konstpolitik”, ”Konst för folket” och ”Om jag vore minister för de sköna konsterna”, den sistnämnda är skriven i form av ett argumenterande kåseri.[36]

Den 60-årige Georg Pauli var dess redaktör, ansvarige utgivare och drivande kraft fram till nedläggningen år 1921. I Berlin drev författaren och konstkritikern Herwarth Walden tidskriften Der Sturm under åren 1910–1932, som berörts i tidigare kapitel som en av flera förebilder till *flamman*. Tillsammans med sin hustru, den svenska konstnären Nell Walden, utvecklades också det avantgardistiskt präglade konstgalleriet Sturm-Galerie. Här sågs exempelvis konst av konstnärsgruppen Der Blaue Reiter, Vasilij Kandinskij, Franz Marc, Robert Delaunay och Marc Chagall. År 1915 arrangerades utställningen *Schwedische Expressionisten* med Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Einar Jolin, Edward Hald och Gösta Adrian Nilsson (GAN).[37]

Det var inte enbart som debattör Pauli intog en friare position. Även som konstnär visade han prov på detta genom sitt intresse och prövande hållning gentemot kubismen. Sambandet tydliggjordes då han fick uppdrag att utföra väggmålningar i Jönköpings högre allmänna läroverk (numera Per Brahegymnasiet), där skolans trapphusmålningar skulle utgå ifrån det uppbyggliga mottot *En sund själ i en sund kropp* och aulans fondmålning skulle präglas av mänskliga *Dygder*. I sin strävan att finna ett uttryck för sin muralkonsts dekorativa stil som var anpassad till skolans arkitektur närmade han sig kubismen genom studier hos André Lhote under 1911. Arbetet i läroverket pågick under två år och utfördes som en gåva till sin födelsestad av Pauli. Konstnären var under flera år framstående inom dekorativ offentlig konst exempelvis i 1895–1896 Göteborgs historiska museum, 1906 Sveriges riksbank, 1906 Svenska Handelsbanken, 1907 Villa Pauli, 1908 Dramatiska teaterns café, 1910 Östermalms nya läroverk och 1916–1920 Tekniska högskolan.[38]

Georg Pauli, *Spinnerska* (NM 1945). Foto: Jane Sevä Nordvold.

Intressant i sammanhanget är att Nationalmuseums inköpsnämnd valde bort de verk av Georg Pauli som kom till omröstning med överväldigande negativt resultat. Inte förrän 1916 köpte man en målning av honom, *Spinnerska* (NM 1945), signerad 1901, och därefter 1920 *Badande ynglingar* (NM 2215), signerad 1914. I stort sett kom museets samling av oljemålningar av Pauli inte att utökas genom gåvor eller köp förrän efter 1930 och främst efter konstnärens död 1935. Göteborgs konstmuseum har fyra oljemålningar av honom av vilka tre införlivats i samlingarna genom en testamentarisk gåva 1902 av Pontus och Göthilda Fürstenberg och *Romerska ammor* (GKM 0211) som köptes 1888, det år Nationalmuseum valde att inte lösa in verket.[39]

Motivet i *Spinnerska på Capri* (NM 2385) från 1880 återfinns även i *Spinnerska* (NM 1945) och i *Legend* från 1888–1889 som ägs av Jönköpings läns museum. Kvinnan i *Spinnerska på Capri* sitter på en stenbänk med Solaroberget i bak-

Georg Pauli, *Badande ynglingar* (NM 2215). Foto: Nationalmuseum.

grunden. Målningen präglas av dess kraftfulla beskrivande konturer och skiljer sig med sina vardagliga kläder från de två andra spinnerskorna som sitter mjukt i gräset med bar överkropp och fjärrskådande blick. Den första av dem sitter ensam och har mycket ljus hy och långt ljusbrunt hårsvall. I *Legend* sitter den spinnande unga kvinnan i ett större skogslandskap och framför henne sitter en äldre kvinna på huk. Kvinnan är nästan helt täckt av en blåsvart klädedräkt och har en traditionell ullsax i höger hand. Dessa kvinnogestalter kan knytas till Paulis intresse för fornnordisk mytologi och de tre nornorna Urd, Verdandi och Skuld. Urd är den äldsta ödesgudinnan och hon bestämmer hur långt liv människor, djur och väsen ska få innan hon klipper av deras livstråd.[40]

Georg Paulis *Badande ynglingar* signerades 1914 och kan ses som en del av den form av kubism han utvecklat i freskerna i Per Brahegymnasiets trapphus.

På den ena sitter en matematiklärare centralt i bilden, på dess vänstra sida en sittande muskulös naken yngling och på dess högra en stående. Jämförs fresken med oljemålningen utifrån dessa unga män framkommer en tydlig likhet i de två verkens motiv, dock inte beträffande val av färgverkan. Trapphallens bakgrund är enhetligt ljust sandgul medan målningens bakgrund innehåller en rad ljusa färger från grått, till grönt, blått och lila. Det gör att freskens motiv framträder tydligt och fritt från bakgrunden, medan de tre ynglingarna badar i bakgrundens lätt oroliga färger. Kroppsfärgerna skiftar från den sittandes bleka nyanser till de ståendes mer solbrynta, men samtligas muskulösa kroppar betonar ungdomlig friskhet, styrka och nybadad renhet. Den svenska gymnastikens fader Pehr Henrik Ling skulle säkert varit stolt över såväl fresken som målningens ynglingar. Tanken kring konstens betydelse för offentliga byggnader omfattades av många i början av 1900-talet, exempelvis Ellen Key och Carl G. Laurin. Inte minst vurmade man för att skapa en god och uppbygglig skolmiljö med stöd av konsten.

Carl Wilhelmson

Carl Wilhelmson föddes 1866 i Fiskebäckskil, en tätort på Skaftö vid Gullmarsfjordens mynning i Bohuslän. Hans far var bästeman på skonertskeppet Danube av Lysekil vid tiden då hon förliste 1875 och Anders Wilhelmson försvann i vågorna. Han efterlämnade tre barn och ytterligare en var väntad. För att försörja familjen startade modern en mindre handelsbod i hemmet med inriktning på matvaror och specerier. Verksamhet drevs tills hon drabbades av en förlamande hjärnblödning. Under de här åren gick Carl igenom små- och folkskolan och blev konfirmerad i Fiskebäckskil, en uppväxt som präglades av såväl familjens som lokalsamhällets relativa fattigdom och religiositet. Därefter blev han som 14-åring lärling vid den litografiska avdelningen hos Göteborgsföretaget Meyer & Köster. Under Göteborgstiden tog han även lektioner i ornamentsmålning vid Slöjdföreningens skola och var elev vid Göteborgs Musei Rit- och Målarskola, Valand, från 1886, då Carl Larsson var lärare där. [41]

I december 1887 rekommenderade Meyer & Köster litografen Carl Wilhelmson för ett av kommerskollegiets resestipendium, till företagets rekommendation kunde fogas ett intyg från Reinhold Callmander och Carl Larsson, lärare vid Slöjdföreningens skola respektive Göteborgs Musei Ritskola. Stipendiet gav honom möjlighet att förkovra sig ytterligare som litograf i boktryckarstaden Leipzig. Likt så många andra konstnärligt intresserade fortsatte resan till Paris vid nyåret 1890 och inledde studier vid Académie Julian, något som varade under åren 1891–1896. Studierna finansierade han själv genom arbete som litograf och reklamtecknare. Under åren 1898–1920 var han medlem i Konstnärsförbundet.[42] Axel Romdahl beskriver Wilhelmsons konstnärliga utveckling under Parisåren:

> I Paris tränar han sig under ihärdigt arbete för sitt värv att bli den konstnärliga skildraren av hembygdens folk och dess liv. Han tillägnar sig en lätt och smidig teknik, ett utomordentligt känsligt sinne för valörer, en klar och fast teckning, alla beståndsdelarna i den franska salongskonstens elegans, men ändock, dess bättre, icke elegansen själv. […] När han kommer hem till Fiskebäckskil och stiger över tröskeln till sin moders hus är det som om han aldrig varit borta. Livet ute i världen är det främmande och tillfälliga, hembygden det verkliga, det riktiga.[43]

Det är inte enbart den franska salongskonsten som finns i Paris. Romdahl diskuterar Wilhelmsons konstnärliga utveckling i slutet av 1890-talet och påverkan från Paul Gauguins måleri under Tahititiden tillägger han för att betona att det i den här typen av sammanhang inte rör sig om enkla ensidiga övertaganden av stil:

> En betydande konstnär med något eget som han vill ha sagt – och en sådan var Carl Wilhelmson redan nu – tar ej emot främmande intryck i annat fall än då han är mogen för dem, då de just svarar mot ett tillstånd som han själv nått och kunna underlätta lösandet av problem, vilka han själv redan uppställt för sig och är på väg att lösa.[44]

Utmärkande för Wilhelmson är att en betydande del av motiven är hämtade ur den livsmiljö och de människor som kringgärdade honom i Fiskebäckskil. I Axel Romdahls biografi finns en mängd beskrivningar av konstnärens relation till och kunskap om de kvinnor och män han porträtterat inuti de små bostäderna eller på väg till, från och vid kyrkan. *Fiskarkvinnor bindande nät* (GKM 0284) tillkom 1894, vars motiv är en mor och två döttrar som sitter i ett av stugans små rum och utför sitt tålmodiga arbete med att laga det nät männen behöver för att dra hem den dagliga fångst som är nödvändig för allas överlevnad. De tre är enkelt men prydligt klädda i blus, kjol och förkläde. Lite i bakgrunden sitter den yngsta dottern och lär av deras arbete. Målningen visades på Parissalongen 1895, belönades med ett hedersomnämnande och förvärvades året därpå av Göteborgs konstmuseum.[45]

År 1895 tillkom *Resignation* (NM 2058) där kaptenshustrun Augusta Wahlberg ligger till sängs, trött av sjukdom och hög ålder. Den gamla kvinnan lyssnar på flickan som läser ur psalmboken och har knäppt händerna fromt ovanpå det vita lakanet. Eftersom kvinnans bleka ansikte är inramat av de två vita kuddar hon vilar på blir *Resignation* i hög grad en studie i vitt liknande Richard Berghs *Hypnotisk seans* (NM 1851). Bakom kaptenshustrun sitter en pojke helt stilla med nedböjt huvud, lyssnar på psalmläsningen och närheten till döden. I målningen *I byhandeln* (NM 1904) från 1896 har konstnären stigit in i moderns lilla handelsbod. Amalia Mathilda Wilhelmson står med ryggen mot betraktaren i sin blå

klänning med vita blommor och ser på när en sjömanshustru försiktigt öppnar sin portmonnä för att betala. Hon bär en brun sjalett, mörk blus och blåvitrandigt förkläde. Moderns tre övriga kunder står stilla i bakgrunden och väntar på sin tur. Endast en liten pojke, som står med vidöppna ögon och öppen mun, verkar spänd av nyfikenhet av det som händer i kring honom.

Konstnärens mamma var sjuk under sommaren 1897 men hade kraft nog att vara modell åt sonen vid målningen *Trött* (NM 1764). Mamman sitter i sin gungstol och är klädd i den blå klänning hon bar vid porträtterandet i handelsboden. Hennes huvud vilar tungt mot den vita kudden och händerna vilar på en gul stickning. Bakom henne finns ett av husets få fönster med flortunna vita gardiner och en grön bladväxt. I rummets vänstra hörn står dottern, Anna Wilhelmson, i en gul klänning liknande den hon bär i porträttet *Konstnärens syster* signerad 1899. Ludvig Looström, Georg Nordensvan och Tor Hedberg uppdrogs att för inköpsnämndens räkning besöka Konstnärsförbundets utställning i Berlin 1910. De tre föreslog att man skulle förvärva bland annat Carl Wilhelmsons *Konstnärens syster* (NM 1718) för 2 500 kronor. Ett förslag som godtogs utan vidare omröstning, men transaktionen noterades 1911 utanför inköpsnämndens budget som statsinköp med bidrag av museimedel.[46]

De Fiskebäckskilsbor som inte var ute till havs gick traditionsenligt till kyrkan på söndagarna för att delta i gudstjänsten. Carl Wilhelmson har återgivit kyrkan vid en rad tillfällen bland annat 1899 då *Fiskarkvinnor på hemväg från kyrkan* (NM 1570) skapades. Arbetet införlivades i Nationalmuseums samling 1901 för 3 000 kronor med stöd av inköpsnämndens samtliga nio ledamöter. De fyra dovt klädda kvinnornas allvarliga ansiktsuttryck bevarar stämningen från kyrkostundens böner och predikan. De bär alla sjalar på huvudet och över axlarna för att skyla hår och kropp. Samtidigt har konstnären låtit sjalarnas mönster och färger ge en tydlig dekorativ effekt. Bakom kvinnorna syns de gula och röda trähusen på Fiskebäckskils östsida som tillsammans med solskenet skapar en tydlig djupverkan och kontext.[47]

Kyrkfolk i båt (NM 1796) utfördes 1909, ställdes ut på Konstnärsförbundets utställning i Stockholmsolympiadens år 1912 och köptes in av Nationalmuseum 19 september 1914 för 6 000 kronor. Här är kyrkobesökarna på väg hem till husen på östsidan i en liten grön jolle, dinge, som drivs framåt med hjälp av en rullande enkelåra i aktern. Åran sköts av en stående äldre vitskäggig man i blå kavaj och vegamössa. Bredvid honom sitter en kvinna i blå sjalett på huvudet och en stor svart-, vit- och rödrandig sjal över axlarna som speglar sig i vattnet som krusar kring båten. I fören sitter en man med svart melonhatt, vit skjorta, slips och kavaj och ser allvarligt ned i individuell kontemplation och där sitter en äldre kvinna nästan helt dold i sin blårutiga sjal. I jollen sitter även två småflickor och en yngre dam med solskyddande stråhattar på huvudet. Bredvid lägger en segeljolle ut med ett par från östsidan och lite längre bort en roddbåt. Kyrkans

Carl Wilhelmson, *Trött* (NM 7694). Foto: Nationalmuseum.

besökare är på väg över det stilla blå vattnet till de röda och gula trähusen och sammantaget ger det en bild av såväl den bohuslänska befolkningen som dess landskap. Trots att Wilhelmson använt sig, som så ofta, av kameran för att skapa förstudier till sin stora, nästan kvadratiska målning och förfärdigat den i sin ateljé i Valandhuset så känns inte motivet arrangerat.[48]

Carl Wilhelmson, *Kyrkfolk i båt* (NM 1796). Foto: Nationalmuseum.

Carl Wilhelmson fick uppdrag att utföra en väggmålning för folkskolan Götabergsskolan som byggts 1906. Här valdes ett kvällsmotiv från Göteborgs hamn med fartyg som i bakgrunden väntar med rykande skorstenar på Göta älvs redd. Till vänster i bildens främre plan syns två arbetshästar spända framför en vagn med allehanda tunnor och två hamnarbetare. Främre plans mitt utgörs endast av den kullerstensbelagda grå kajen medan det till höger finns ytterligare hamnarbetare i verksamhet. Wilhelmsons *Afton i hamnen* är inte alls så moraliskt uppfordrande som Paulis fresker i Jönköpings Per Brahegymnasium. Hamnbilden vände sig till folkskolans elever med enklare bakgrund vilka snart var på väg ut till stadens hamn och industrier. Nils Kreugers arbete *Midsommar* vid Adolf Fredriks folkskola i Stockholm 1905 utgår ifrån Slussen vid midsommartid och har fångat två festskrudade hästekipage som rör sig i riktning mot söders höjder.

Bakom dessa skymtar stockholmare av olika samhällsklasser. Ett par av dem ser ut över Stockholms ström, stadsgårdskajen och i riktning mot Vitabergsparken. Här vilar varken Kreugers stämningsmåleri från andra halvan av 1890-talet eller uppfodrande moraliteter, utan allt återgivet i midsommartidens ljusa lyster och med arbetare som passerar förbi i förgrunden.[49]

Carl Wilhelmson studerade och fascinerades av arbetshästar som stora, grovlemmade och kraftfulla dragdjur, vilka var lämpade för samhällets vardagliga och krävande arbete. Han levde tre somrar (1905, 1906 och 1908) på Lövsta gård på Upplandsslätten. Här skapades *Jordarbetare, Uppland* (1904) där betraktaren förs helt tätt inpå de tre uppländska lantarbetare som leder tre hästar till eller ifrån dagens arbete. De muskulösa djurens huvuden, man och mular bildar tillsammans med de enkelt klädda arbetarna centrum för den realistiska skildringen. I *Vårarbete* (1908) har Wilhelmson öppnat upp perspektivets bredd och djup betydligt genom att placera skildringen av de fyra hästarnas och lantarbetarnas plöjning av åkern på den vidsträckta Upplandsslätten.[50] I Wilhelmsons konstnärskap betonas närheten och samhörigheten inom grupper av människor och likaså mellan människor och arbetshästar.

Vid sidan av sitt konstnärskap arbetade Carl Wilhelmson från 1897–1928 som konstnärlig lärare. Den karriären inleddes då Georg Pauli slutade vid Valand 1897 och skolans styrelse valde att engagera den knappt 31-åriga Wilhelmson. Han kom framgångsrikt att arbeta där i tretton år och litteraturen innehåller många exempel på elevernas positiva syn på hans lärargärning och de kvinnliga elevernas uppskattning av Wilhelmsons sätt att visa sin aktning för dem som konstnärer, vilket i hög grad skilde sig ifrån exempelvis Carl Larssons. 1910 bröt han upp ifrån Valand och flyttade med hustrun, konstnären Albertina (Berta) Kerfstedt, till Stockholm. Wilhelmson öppnade en konstnärlig skola 1911 på Odengatan 37 i Östermalm och drev den fram till sin död 1928, vilket sammantaget gjorde att han var konstnärlig lärare under 30 år. År 1925 erhöll han även ett läraruppdrag som tillförordnad professor i figurmåleri vid Konstakademien och invaldes som dess ledamot 1926.[51]

Vid en jämförelse med Karl Nordströms och Nils Kreugers landskapsmåleri från 1890-talet framträder avgörande skillnader genom stämningsmåleriets kvällsljus, hotfulla skyar och avsaknad av människor som sammantaget skapar en känsla av monoton dysterhet. Om jämförelsen i stället görs med J.A.G. Acke Anderssons skärgårdsmåleri så är fokus människans njutning av salta vågor, mjuka stenhällar, segling och den nakna kroppens skönhet. Carl Wilhelmsons måleri ger betraktaren ett kollektiv av religiösa, hårt arbetande och ibland sörjande människor i små soldränkta bohuslänska samhällen. De här bilderna av Sverige framträder samtidigt som en lång rad andra motiv från de svenska skogarna, djurlivet, nakenbadande kvinnor och städernas nöjesliv möter konstpubliken.

De konstnärer som ingår i detta kapitel var samtliga del av den breda grupp reformvänner som växte fram kring 1880-talets mitt. J.A.G. Acke Andersson var medlem i Konstnärsförbundet under hela dess existens. Gösta von Hennigs var medlem under åren 1896–1920 och Carl Wilhelmsson 1898–1920. Georg Pauli spelade en betydelsefull roll vid förbundets bildande men övergick till Svenska Konstnärernas Förening, precis som Hanna Hirsch-Pauli, år 1892. Georg Pauli utvecklade under åren ett författarskap med konstpolitisk inriktning, vilket även kom till uttryck i hans tidskrift *flamman*. Det gör att dessa konstnärer kan ses som delar av det breda nätverk som beskrevs avslutningsvis i föregående kapitel.

Samtliga, förutom Wilhelmsson som studerade vid Göteborgs Musei Rit- och Målarskola, inledde sina konstnärliga studier vid Konstakademien i Stockholm. Efter de inledande studierna for de till Paris och deltog vid Académie Julian eller Académie Colarossi. Av den konst som inköpsnämnden valde präglas Gösta von Hennigs av Stockholms glada uteliv med festklädda unga kvinnor i *Karneval* och tillsammans med *Fiolspelande clown* utgör de exempel på teman och ett konstnärskap som är typiskt för konstnären. Hanna Hirsch-Paulis *Frukostdags* ger betraktaren en inblick i en välbeställd familjs sommarfrukost i trädgården och i bilden av de socialt erkända vännerna som sitter lyssnande kring oljelampans mjuka sken visar de bildade vännernas samvaro. En samvaro som helt avviker från vad von Hennigs lyfte fram. Den glädje som strålar i J.A.G. Acke Anderssons *Morgonluft* där sonen Fausto hälsar den uppgående solen och det vidsträckta havets vågor är tillsammans närstudien av Östersjöns vågor i *Huvudskär* exempel på Acke Anderssons närhet till havet. I Carl Wilhelmsons måleri från Västkusten är den hårt arbetande och religiösa kustbefolkningen central i *Kyrkfolk i båt* och i *Trött* är det hans tungt vilande äldre mor som utgör målningens centrum. Georg Paulis *Spinnerska* är symbolisk och mytisk och hans *Badande ynglingar* utgörs av muskulösa unga män som är fångade i en mjuk kubism och ett ljust färgspel. I sin helhet utgör de valda målningarna bilder från radikalt olika delar av det svenska samhället och det konstnärliga uttrycket uppvisar tydliga skillnader och personliga val. Gruppens avstånd till 1800-talets akademiska konst, med dess färgbehandling och strävan till realistiska återgivningar, är stor.

Noter

1 Svenskt konstnärslexikon I. Strömbom 1965, s. 265. Claes Moser, *JAG Acke, Visionär och drömmare i konstens spegel*, Stockholm 2020, s. 10 & 17ff. 1916 baserades Ackes bevillningsskatt på 4 590 kronor och inkomst- och förmögenhetsskatten på 7 000 kronor, vilket inte är en hög inkomst men i nivå med flertalet museitjänstemän. Stockholms stads taxeringskalender 1916.

2 Paul Nyberg, ”Acke i Finland”, Red. Henning Hammargren, *J.A.G. Acke*, Gebers, Stockholm 1960, s. 52.

3 *Älvdans. Avdelningsskärm i 5 avdelningar*. (W 2) daterad 1896, Prins Eugens Waldemarsudde, *Midsommarfest i metallstaden* (NM 6735) daterad 1898, Nationalmuseum och *Skogstemplet* (TG 1) daterad 1900, Thielska galleriet.

4 https://thielska.zetcom.net/sv/collection/item/482/. Svenskt konstnärslexikon I.

5 Erland Lagerlöf, ”Ackes konst i kritikernas ljus”, Red. Henning Hammargren, *J.A.G. Acke*, Gebers, Stockholm 1960, s. 196f.

6 Verket köptes 1912 för 3 000 kronor. Vid omröstning blev resultatet 5 ja mot 4 nej. 1914 löste nämnden in *Författaren Verner von Heidenstam* (1774) för 5 000 kronor och 1915 *Kapten tar ut höjden* (1998) för 1 500 kronor. Dessa år anges inte röstresultat. Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920. Samtliga inlösta verk under perioden 1885–1900 redovisas i bilaga 5 och i bilaga 6 redovisas de exkluderade verken.

7 Testamenterad gåva 1945 av Johan och Ellen Josephson. https://sv.wikipedia.org/wiki/J.A.G._Acke Gerd Rissler, ”Acke och skärgården”, Red. Henning Hammargren, *J.A.G. Acke*, Gebers, Stockholm 1960, s. 106–113. Villa Torsvi kostade 6 500 kronor att bygga och tillhörande sjötomten 3 000 kronor. Henning Hammargren, ”Torsvi”, Red. Henning Hammargren, *J.A.G. Acke*, Gebers, Stockholm 1960, s. 115ff. https://sv.wikipedia.org/wiki/Villa_Torsvi

8 Svenskt konstnärslexikon III. Viggo Loos, *Gösta von Hennigs, Cirkusmålaren*, Östgöta Konstförenings Publikation, Allhems förlag, Malmö 1958, s. 9ff.

9 Svenskt konstnärslexikon III. Hennigs lämnade förbundet 1900 men återinvaldes två år senare. Strömbom 1965, s. 280. https://sv.wikipedia.org/wiki/Konstn%C3%A4rsf%C3%B6rbundets_skola.

10 1890 hade Konstnärsförbundet 94 medlemmar, året därpå övergick merparten till Svenska Konstnärernas Förening och 1905 bestod förbundet endast av 26 medlemmar. Gösta Lilja 1955, s. 23ff.

11 Strömbom 1965, s. 336.

12 Lilja 1955, s. 25 & 48. Strömbom 1965, s. 246. I samband med Konstnärsförbundets utställning 1912 skrev August Brunius att Konstnärsförbundet saknade kontakt med den verkliga ungdomen. Den ende som lockade till kommentar var Gösta von Hennigs då hans tavlor präglades av: ”ett slags animal skönhet, något så självklart vackert och innehållslöst som den pittoreska effekten af ett exotiskt djur i sin miljö”. Lilja 1955, s. 80 & not 9 s. 94.

13 Svenskt konstnärslexikon III. Loos 1958, s. 14.

14 Loos 1958, s. 32f. Strömbom 1965, s. 247ff.

15 Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Museinämndens protokoll 1913–1920. *Karneval* löstes in för 3 000 kronor med 5 jaröster mot 4 nejröster, *Fiolspelande clown* löstes in för 3 000 kronor, *I klädlogen* för 4 000 kronor och *Brand* för 1 000 kronor. För de tre sistnämnda noteras inte röstande.

16 Strömbom 1965, s. 253–258 & 280ff. Lilja 1955, s. 78ff.

17 Loos 1958, s. 34ff.

18 Loos 1958, s. 13 & 46ff. Stockholms adresskalender. Stockholms stads taxeringskalender år 1916. I taxeringskalendern 1910 saknas von Hennigs. Där står att redaktionen har lagt mycket arbete för att få de allra flesta inkomsttagare med inkomst över 4 000 kronor med i kalendern. De därunder har lämnats utanför.

19 Svenskt konstnärslexikon IV. Stockholms adresskalender 1885.

20 Cavalli-Björkman 2013, s. 34.

21 Margareta Gynning, ”Hanna Pauli”, *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Carlsson Bokförlag, Stockholm 1997, s. 31. Se gärna även den kronologi som finns i slutet av boken. Margareta Gynning, ”Hanna Pauli, 1864–1940”, *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1880-talet*. Liljevalchs, Stockholm 1988, s. 95.

22 Inköpsnämnden tog 1888 ställning till Hanna Hirsch-Pauli *Porträtt af V.S.* för 1 500 kronor (1 ja & 10 nej), 1894 *Afdelningsskärm* för 800 kronor (2 ja & 9 nej), 1894 *Blondine* för 700 kronor (2 ja & 9 nej) och slutligen 1897 *Blondin* för 800 kronor (1 ja & 10 nej). Inköpsnämndens protokoll 1885–1912. Se avhandlingens bilaga 14 för de verk av kvinnliga konstnärer som valdes bort av inköpsnämnden.
Gynning 1997, s. 42f. Inköpsnämndens protokoll 1888. https://goteborgskonstmuseum.se/.

23 Gynning 1997, s. 35 & 45ff. Svenskt konstnärslexikon IV. Även i Göteborg bor familjen Pauli inom bekvämt gångavstånd till sin arbetsplats. Valands konstskola har adress Vasagatan 50 och Paulis bostad låg nära Heden på Vasagatan 43.

24 Gynning 1997, s. 48. I Svenskt konstnärslexikon IV pekar Bengt Olvång på influenser från Jules Bastien-Lepages målning *Les Foins* (Musée d'Orsay, RF 2748) från 1877 och skriver: ”… konstnärinnan sittande på ateljégolvet i en brutalt okonventionell ställning, som är nästan identisk med kvinnans i Bastien-Lepages *Les Foins*. Fötterna sticker i båda fallen snett ut mot åskådaren med skosulorna synliga. Det ointelligenta uttrycket hos Bastiens kvinna har dock ersatts med ett aningsfyllt drag i den finska målarinnans ansikte.” Den som läst Gynning ser en avsevärd skillnad i syn på såväl Paulis konstverk som kvinnor.

25 Protokoll, hållet vid statens inköpsnämnds sammanträde i Otto Hesselboms utställning i Hallins konsthandel d. 25 febr. 1910.

§3 Anmäldes, att Sveriges allmänna konstförenings styrelse beviljat inköpsnämndens hemställan, att staten eventuellt skulle få övertaga ett af föreningen nyligen inköpt konstverk:

”Frukostdags”, oljemålning af Hanna Pauli pris kr. 880, hvilken tafla därför skulle å und. förslag till inlösen för statens räkning uppsättas.

26 Fanny Brate föddes i Arvfurstens palats i februari 1861 och hennes far var hovbokhållare. Hon antogs 1879 vid Konstakademien och vann den kungliga medaljen 1885 för sitt verk *Konstvänner*. Under det första halvåret 1887 deltog hon i Académie Colarossi och erhöll Konstakademiens resestipendium som möjliggjorde ytterligare studieresor utanför Sverige. 1891 blev hon medlem i Svenska Konstnärernas Förening. Svenskt konstnärslexikon I.

27 Fanny Brates målning köptes 1903 för 600 kronor. Vid omröstning blev resultatet 7 ja mot 2 nej. Godsägare W. Walldén, professor P. D. Holm, grefve G. von Rosen, fil.dr. C. D. af Wirsén, intendent L. Looström, professor O. Arborelius och konstnären A. Thörne var positiva till inköpet. De två sistnämnda var konstnärer utsedda av Nationalmusei nämnd. Professor O. Björk och professor A. Lindberg var negativa. De representerade Konstakademien. Inköpsnämndens protokoll 1903-04-04/07.

28 Hanna Pauli, *Vänner* (NM 1723) www.nationalmuseum.se

29 ”Anmäldes, att statens inköpsnämnd vid samma dag hållet sammanträde hvarvid upplysts att endast kronor 2.509:13 stode till dess förfogande, beslutat att till inlösen för statens räkning i underdånighet föreslå Hanna Paulis oljemålning ”Vänner”, pris kronor 8.000, under förutsättning att nationalmusei nämnd befunnes villig att före årets utgång af donationsmedel tillskjuta inköpssumman felande kronor 5.490:87; hvilket blef nämndens beslut.” *Vänner* köptes 1911 för 8 000 kronor. Vid omröstning blev resultatet 9 ja mot 0 nej. Inköpsnämndens protokoll 1911-03-03. Av *Meddelanden från Nationalmuseum* 1911 (s. 72) framgår att förslaget vunnit Kungl. Maj:ts bifall. Kan påminnas om att konstnären och greven von Rosen varit professor vid konstakademien 1880–1908, dess direktör 1881–1887 & 1893–1899 samt ordinarie ledamot av museinämnden 1893–1913.

30 Endast tre oljemålningar löstes in för 8 000 kronor. De två ovan nämnda och Anders Zorns *Vid Siljan* (NM 1689).

31 Ingrid Böhn-Jullander, *Georg Pauli: Konstnär, författare, debattör*. Bokförlaget Arena, Stockholm 1994, s. 13–19. Svenskt konstnärslexikon IV. Stockholms adresskalender 1886. Stockholms stads taxeringskalender 1916.

32 Böhn-Jullander 1994, s. 20ff, 28ff & 36.

33 Pauli 1927, s. 80f.

34 Konstnärsförbundets möte den 27 maj 1891 beslöt att dess medlemmar inte skulle delta i Svenska Konstnärernas Förenings utställningar. En minoritet röstade mot detta bl. a. Carl Larsson. Han och flera med honom lämnade därefter förbundet. Strömbom 1965, s. 41.

35 Strömbom 1945, s. 316. Strömbom 1965, s. 206f. Böhn-Jullander 1994, s. 36f & 62ff. Svenskt konstnärslexikon IV. Paret gifte sig i oktober 1887.

36 Tidskriften utkom under tre delvis olika namn: *flamman: tidskrift för modern konst* (1917 1–7), *flamman* (1917:8/9), *Flamman: Kalender för modern konst* (1918, 1920/1921). I kalendrarna stavas tidskriftens namn med begynnande versal. ”Demokratisk konstpolitik”, *flamman* nr 4 1917 och ”Konst för folket” och ”Om jag vore minister för de sköna konsterna”, *flamman* 1918. Om Paulis publikationer 1892–1921 se Böhn-Jullander 1994, s. 135–146.

37 Elisabeth Lidén, *Expressionismen och Sverige: expressionistiska drag i svenskt måleri från 1910-talet till 40-talet*. Diss., Rabén & Sjögren, Stockholm, 1974, s. 56f. Lärkner 1984, s. 91–106.

38 Böhn-Jullander 1994, s. 108–118. Svenskt konstnärslexikon IV. Det Villa Pauli som nämns här var bostad för Georgs halvbror ögonläkaren Albert Pauli och dennes hustru Anna och låg på Strandvägen 19 i Djursholm, således ej att förväxla med konstnärsparet Paulis Villa Pauli på Värmdövägen 205 i Storängen.

39 År 1887 röstade inköpsnämnden enhälligt (11 nejröster) mot en inlösen av Georg Paulis *Konfirmandens toalett* (2 000 kr) och året därefter behandlades *Romerska ammor* (2 000 kr) exakt lika bestämt. 1891 exkluderades *Legend* (4 000 kr) vid två omröstningar, 1 + 2 jaröster och 10 + 9 nejröster. Slutligen avstod man 1901 enhälligt att köpa in *Midsommar* (4 500 kr). Paulis statyett *San Giovannio, Statyett i brons eller marmor* (2 000 kr) röstades 1888 bort med 1 jaröst och 10 nejröster. Inte förrän 1916 beslutade Nationalmuseums beslutande tjänstemän att köpa *Spinnerska* (NM 1945, sign. 1901) för 2 000 kronor och 1920 *Badande ynglingar* (NM 2215, sign. 1914) för 4 000 kronor. 1922 köptes även *Spinnerska från Capr*i (NM 23 85, sign. 1880). https://goteborgskonstmuseum.se/

40 Böhn-Jullander 1994, s. 54f. Svenskt konstnärslexikon IV.
Georg V Pauli, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8060, Svenskt biografiskt lexikon (art av Per Hedström), hämtad 2023-07-30. *Spinnerska* (NM 1945) är långtidsutlånad av Nationalmuseum till landshövdingens residens i Härnösand, Västernorrlands län.

41 Axel L. Romdahl, *Carl Wilhelmson*, Sveriges Allmänna Konstförenings publikationer, Stockholm 1938, s. 16ff, 26 & 30. Se gärna även kontraktet med Meyer & Köster s. 28. Göran Söderlund, ”Ljusmålaren från Bohuslän”, *Carl Wilhelmson (1866–1928). Ljusmålaren från Bohuslän*, Red. Göran Söderlund, Prins Eugens Waldemarsudde 2010, s. 9.

42 Romdahl 1938, s. 39 & 43. Svenskt konstnärslexikon V.

43 Romdahl 1938, s. 72f.

44 Romdahl 1938, s. 72.

45 Romdahl 1938, s. 52.

46 Romdahl 1938, s. 58ff. Nationalmuseum förvärvade *Trött* (NM 1764) år 1913 för 6 000 kronor och *Resignation* (NM 2058) år 1917 till ett pris av 4 000 kronor. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1911, s. 8. Brev till statens inköpsnämnd 18 oktober 1910. *I byhandeln* (NM 1904) inkluderades i Nationalmuseums samlingar genom 1915 års gåva av konstvänner genom Richard Bergh. Se avsnittet om 1915 års förvärv och avhandlingens bilaga 13.

47 Söderlund 2010, s. 16. Inköpsnämndens protokoll 1901.

48 Museinämndens protokoll 19 september 1914. Närvarande överintendent Ludwig Looström, intendent Georg Göthe och intendent Olof Granberg. Målningens storlek utan ram h x b 185 x 196. Söderlund 2010, s. 27f.

49 Tomas Björk, ”Två Folkskoleutsmyckningar av Nils Kreuger.” *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005, s. 163ff. Per Hedström, ”Carl Wilhelmsons offentliga utsmyckningar.” *Carl Wilhelmson (1866–1928) Ljusmålaren från Bohuslän*, Red. Göran Söderlund, Prins Eugens Waldemarsudde 2010, s. 112ff.

50 *Jordarbetare, Uppland* (1904), Thielska galleriet (TG 387) och *Vårarbete* (1908) Statens Museum for Kunst (KMS3175)

51 Romdahl 1938, s. 198f. Hjern 1972, s. 111–127. Björn Fredlund, ”Carl Wilhelmson som lärare”, *Carl Wilhelmson (1866–1928). Ljusmålaren från Bohuslän*, Red. Göran Söderlund, Prins Eugens Waldemarsudde 2010, s. 65ff, 82 & 86ff. https://sv.wikipedia.org/wiki/Carl_Wilhelmson.

17. Den tredje skolans elever

I följande kapitel presenteras en utvald grupp av unga konstnärer vilka fått ett eller flera verk inlösta av Nationalmuseum: Leander Engström, Isaac Grünewald, Einar Jolin, Gösta Sandels och Birger Simonsson. Nedanstående tabell visar att de fyra förstnämnda inte var födda då Opponenterna formerade sig 1885 och att Simonsson föddes 1883, vilket betonar en generationsväxling redan här. Fädernas titlar indikerar stora differenser vad beträffar social bakgrund inom gruppen, allt ifrån ekonomiskt välbeställda till motsatsen. Till skillnad från konstnärerna i tidigare kapitel utbildades inte dessa konstnärsämnen inom Konstakademien. I stället kom generationen att präglas av utbildningar som exempelvis Konstnärsförbundets tredje skola, Althins målarskola, Valands konstskola, Kristian Zahrtmanns målarskola samt Académie Colarossi och Académie Matisse i Paris. De fem möttes på Konstnärsförbundets tredje skola och fick sin grundläggande utbildning där.[1]

De fem konstnärerna deltog i De unga och gruppens tre utställningar 1909, 1910 och 1911 och i De åttas utställning 1912.[2] I samband med De åttas utställning under olympiadåret 1912 kom konstnärerna att kallas expressionister. Expressionismbegreppet hade introducerats i Sverige 1911 av Carl David Moselius i en artikel i Dagens Nyheter och kom att användas av konstkritiker utan entydig definition.[3] Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Einar Jolin, Edward Hald och Gösta Adrian Nilsson (GAN) deltog i Der Sturms utställning i Berlin 1915 *Schwedische Expressionisten*. Herwarth och Nell Waldens och deras konstgalleri Der Sturm blev en betydelsefull länk för de ovan nämnda konstnärerna till det tyska konstfältets nydanande måleri. Herwarth Walden var vid tiden en betydande aktör inom det europeiska konstlivet och använde expressionistbegreppet i marknadsföringen av de konstnärsgrupperingar som samlats kring Der Sturm och dess utställningar.[4]

Den unga generationens måleri markerar ett uppbrott ifrån den akademiska traditionens realistiska återgivning och obrutna bilddjup. Det nya låg i diskontinuiteten i bildrummet, motivets subjektiva förenkling, kraftfulla färgsättning, dekorativa syftning och personliga uttryck. Här kommer de utvalda fem konstnärernas personliga val kring komposition, färg och form att lyftas fram för att visa på de likheter och skillnader som finns dem emellan.

Tabell 36

Konstnärernas levnadsår, ort för födelse respektive död och faderns titel

	Levnadsår	Födelse – Död	Faderns titel
Leander Engström	1886–1927	Ytterhogdal – Stockholm	Arrendator, skogsavverkare
Isaac Grünewald	1889–1946	Stockholm – Oslo	Gårdfarihandlare
Einar Jolin	1890–1976	Stockholm – Stockholm	Kemiprofessor, läkare
Gösta Sandels	1887–1919	Göteborg – Granada	Fotograf m. ateljé
Birger Simonsson	1883–1938	Uddevalla – Stockholm	Bokhållare

Anm: Simonssons mor drev en modebutik.
Källa: Svenskt konstnärslexikon I–V.

Nya skiljelinjer på det svenska konstfältet

Av det 120-tal elever som fanns på Matisseakademien under åren 1907–1911 var endast två fransmän, Albert Guindet och Pierre Dubreuil.[5] Isaac Grünewald skriver:

> Det har varit allmänt bruk att beteckna det moderna svenska måleriets genombrottsmän eller '1909 års män' som 'Matisselärjungar av 1909'. Detta är ganska missvisande. Man bibringas lätt uppfattningen, att de målningar, som utställdes på 'De Ungas' första utställning i Hallins konsthandel på Drottninggatan våren 1909, voro tillkomna sedan deras upphovsmän blivit elever av den franske konstnären. I själva verket voro samtliga där utställda tavlor nästan undantagslöst tillkomna före Parisresorna, omedelbart efter de tre studieåren på konstnärsförbundets skola, där lärarna voro Richard Bergh, Karl Nordström, Nils Kreuger, Eugen Jansson, Aron Gerle, Robert Thegerström och Christian Eriksson. Först på de två följande utställningarna utställdes även målningar utförda i Frankrike.[6]

Catarina Elsner diskuterar De ungas debut den tredje mars 1909 och betonar att de femton konstnärernas 97 utställda verk i de flesta fall tillkommit före tiden vid Matisseakademien. Hon betonar också att August Brunius i sin första anmälan av utställning felaktigt spårat påverkan från Matisse och skriver att utställningen inte innebar några drastiska traditionsbrott utan gick i konstnärsförbundarnas spår. Gösta Lilja skriver att verken dominerades av porträtt och svenska landskapsmotiv med ”naturalismens och impressionismens välkända marker” som grund.[7] Brunius anmälan präglas av en positiv syn på konstnärernas verk och framtid, inte minst lyfter han fram Grünewald, Sandels, Burmeister och Simonsson. Elsner skriver att: ”Artikeln avslutas med en positiv förväntan på *De ungas*

fortsatta utveckling oavsett om den skulle komma att gå ytterligare i Matisses riktning eller 'öfvervägande fullfölja svenska ideal'."[8] (Originalets kursiv)

Grünewald betonar: "En stark längtan efter mer ljus och renare färganslag hade börjat göra sig gällande bland Konstnärsförbundets elever. Skymningsmåleriet väckte icke längre någon entusiasm i de ungas sinnen."[9] Den divergerande synen på det så kallade stämningsmåleriet förefaller vara en möjlig startpunkt för utvecklingen under åren 1913–1919. När Richard Bergh beskriver sin kamrat Karl Nordströms konstnärliga inställning så formulerar han sig på följande vis:

> Nordström älskar som målare företrädesvis den stund på dygnet, då det ej längre är dag och dock ännu ej natt utan en färgmättad skymning. Då stiga molnen öfver horisonten, rödskimrande från dolda, endast anade ljuskällor, eller blånande från dunkla eter, som är ofvan dem; då för *återskenet* spiran öfver världen, sedan hafvet slagit igen om den glödande solen, hvilkens minne nu lefver sitt korta blossande lif i mångfalden av dessa spelande reflexer; men mörkret strider med tystnaden vid handen långsamt fram öfver nejden. Konsten är ett uttryck för människans lifslängtan.[10] (Originalets kursiv)

Uti detta citat kan fragment spåras av det stämningsmåleri som Grünewald och hans studiekamrater mötte i Konstnärsförbundets tredje skola under åren 1905–1908 och som de kom att fjärma sig från när de reste till Paris och deltog i Matisseakademien. Enligt Grünewald hade Konstnärsförbundets konstnärer, av vilka flera var lärare på den tredje skolan, under sina studier i Paris blivit kvar bland realisterna och haft exempelvis Léon Augustin L'Hermitte, Jules Bastien-Lepage och Léon Bonnat som sina läromästare medan impressionister och kolorister inte påverkat dem nämnvärt. Han skriver: "Det måste betraktas som något ganska förirrande att 80-talets svenska revolutionärer, som stredo mot akademisk slentrian och sterila konstdogmer i sitt hemland, när de väl sutto vid den 'fria konstens källa' i Paris, totalt undgingo att lyssna till impressionisternas färg- och ljusklingande kampsignaler och helt anslöto sig till en salongsakademisk realism."[11] Pär Lagerkvist stödjer Grünewalds syn och skriver 1913 i sin stridsskrift *Ordkonst och Bildkonst*:

> Förut har nämnts att såväl kubism som ekspressionism sträva att bryta ner de naturalistiska fördomar som ännu idag förvirra konstnärens blick.
>
> Hur längesen är det ej man insåg att realismen fört in i en den trångaste, mörkaste återvändsgränd, hur länge har ej Bastien-Lepage varit obarmhärtigt vigd åt glömskan, hur ofta har man ej sett eksempel på att den måleriska idén förjupats i direkt proportion till frijörelsen från ett natura-

> listiskt återjivningssätt – och likväl! t.o.m. den modärnaste konsten måste ännu arbeta bort många reminiscenser från det ytliga verklighetsstudiets sturm und drang-dagar.[12]

Per Hedström diskuterar den process som ledde till att fransk impressionism och postimpressionism accepterades i Sverige och berör här en rent social frågeställning:

> En av de viktigaste orsakerna till att impressionismen fick så liten betydelse för de svenska målarna var nog de sociala förutsättningarna i Frankrike. Merparten av de svenska konstnärer som vistades i Frankrike under 1870- och 1880-talen umgicks främst med landsmän. Endast ett fåtal kom att umgås i franska konstnärskretsar, och knappast någon av svenskarna kom i närmare kontakt med impressionisterna förrän mot slutet av 1880-talet.[13]

Margareta Gynning har lyft fram den medelväg mellan naturalism och impressionism som hon ser som den huvudlinje som valdes av de unga svenska konstnärerna. Gynning lyfter därmed fram andra orsaker än de svenska konstnärernas bristande sociala kontakt med franska impressionister, exempelvis påverkan av stilistiska strömningar på den svenska konstmarknaden.[14] Hedström diskuterar också de svenska konstnärernas positionering i termer av motivval, rumsuppfattning, färgbehandling, ljusskildringar och stilistiska grupperingar som naturalism, realism, impressionism och postimpressionism. Stilistiska flöden Grünewald använder för att tydliggöra Matisses bidrag till utvecklingen och därmed även hans egen väg mellan ”salongsakademisk realism” och kubisternas ”inhumana konstart”:

> Matisse gjorde slut på många vidskepliga fördomar som slagit djupa rötter hos konstnärerna i deras uppfattning av vad som var tillåtet eller icke tillåtet i måleriet. Han upphävde bl.a. den alltför långt drivna respekten för komplementärfärgernas allena saliggörande betydelse, och han lyckades att genomföra sammansättningar av färgtoner som hittills ansetts som oförenliga. Därmed berikade han färgklaviaturen på ett hittills oanat sätt.
>
> Men det avgörande, allt överskuggande draget i Matisses konstnärliga strävanden är frigörelsen från den direkta avbildningen utan att hamna i den sterila abstraktionen. Han har förmått realisera det svåraste: att måla i klara färgplan utan att förfalla till ytdekoration eller schematisk och steril stilisering.[15]

Richard Bergh intog en tydligt avvikande mening vilket framkom i beskrivningen av reaktionen då han såg en teckning av Henri Matisse för första gången med

en kvinnlig figur vars huvud och fötter gjorts oformligt stora och anpassat hennes kropp för att ge bakgrunden rätt proportioner:

> Konstnären har gjort människofiguren vanskaplig, för att bakgrunden därigenom skulle bli vackrare rent ornamentalt sett. Detta är både ur västerländsk och österländsk synpunkt absurt, och ändå skall jag medge: har man lyckats omställa sin västerländska natur så, att man helt skjuter åt sidan den moderna människans ingående kunskap om och känslan för människokroppen, helt bekämpar varje tendens till inlevelse, slutligen hypnotiserar sig själv till att glömma, att det man har framför sig är en människobild, ja, då skall man också slutligen kunna erkänna, att de ornament eller arabesker konstnären inskrivit på pappersbladets fyrkant ha en avgjort matematisk hållning och behaglig ytverkan. […] Den nya konsten har emellertid nu proklamerat konstnärens rätt att utan något som helst hänsynstagande till naturen fritt komponera sitt verk, som honom lyster. Att våldföra sig på naturen har under dessa förhållanden blivit en berömlig gärning.[16]

Grünewald berör i boken om Matisse och expressionismen även sin konstnärliga avgränsning gentemot kubisterna i ett par korta meningar:

> Kubisterna upptogo Cézannes lära om att man skulle se allt i naturen i enlighet med de geometriska grundfigurerna, sfären, konen, cylindern. Med Picasso och Braque i spetsen togo de honom så direkt på orden, att de reducerade alla element i både figurer, landskap och stillebenföremål till närmast motsvarande rent geometriska former. Det blev så småningom en alltför generell schematisering, som utestängde all individualisering och finare karakterisering. Det blev en inhuman konstart.[17]

Dessa tankar närmar sig Richard Berghs kritik av kubismen:

> I dess alster och visst inte bara i de mest radikala som Picassos, utan även ganska moderata som de La Fresnaye, skjuta sålunda ofta de olika planen i bilden – förgrundsplan, mellanplan och bakgrund – ogenerat in i och över varandra i stundom vild oordning. Ett moln på himmelen längst bort i bakgrunden kan till exempel utan vidare skjuta fram över en av de kubistiskt sönderstyckade figurerna längst fram i förgrunden och delvis dölja denna, om molnets ornamentala form därigenom blir angenämare för ögat. Molnet hör alltså samtidigt hemma både i för- och bakgrunden. Dylika fenomen äro vanliga i kubistkonsten. Respekten för enhetlig planbyggnad i bilden är upphävd. Från *reliefsynpunkt* är detta detsamma som

> ren anarki; fullständigt kaos eller med andra ord all konstnärlig ordnings upphävande. (Originalets kursiv)[18]

Pär Lagerkvist intog en diametralt motsatt ståndpunkt och gav sitt stöd till kubismens och expressionismens strävan att bryta med naturalismen. Den starkaste hyllningen fick emellertid vad han kallar de primitiva naturfolken vars konst ansågs ge uttryck för verklighetens innersta väsen och aldrig intog en naturalistisk form. Vid sidan av västerländsk konstodling hade, enligt Lagerkvist, kubismens och expressionismen tillgodogjort sig konstnärliga värden från ”primitiva”, asiatiska och egyptiska kulturer. Lagerkvist menade också med skärpa att kubismen inte enbart vitaliserade den moderna konsten utan ansåg att dess konstruktiva principer borde tillämpas inom skönlitteraturen och tillföra den ”ny sundhet och kraft och en manligt behärskad lidelse till det sköna vilken just är efter tidens kynne.” [19]

Motivkategorierna för de totalt 40 oljemålningar som löstes in under åren 1913–1919 utgjordes av: Landskap 15 (38 %), Porträtt 18 (45 %), Genre 5 (12 %) och Övriga 2 (5 %). Av dessa konstverk var 17 skapade av den tredje skolans elever och motiven kan kategoriseras utifrån Landskap 10 (59 %), Porträtt/modell 6 (35 %) och Övriga 1 (5 %).[20] En jämförelse med motivkategorierna storlek under perioden 1885–1900 visar att landskap behållit sin ledande ställning och att genrekategorins minskning fortsatt och försvunnit helt bland de ungas konstnärerna. Stillebenkategorin finns inte heller kvar. Intresset för porträttmotiv har däremot ökat såväl totalt sett som bland de unga konstnärerna.

Nationalmuseums nämnds köp av konst från den tredje skolans elever under perioden 1913–1920 inskränkte sig till följande åtta oljemålningar, vilka skapades mellan 1912–1918.[21] Leander Engströms *Vid fjällkanten* (NM 1997) år 1916 och *Komposition med Ofotenmotiv* (NM 2102) år 1918, Isaac Grünewalds *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* (NM 2057) år 1916, Gösta Sandels *Badande kvinnor* (NM 2092) år 1912, *Skeppsbrott* (NM 2093) år 1914 och *Bryggan* (NM 2116) år 1917, Birger Simonssons *Porträtt av E. K. (Porträtt av ung dam)*. (NM 2127) år 1917 och Einar Jolins *Utsikt från Riddarholmen* (NM 2160) år 1914. Ett faktum som ligger till grund för avhandlingens fokusering på just dessa konstnärer.[22]

Leander Engström

Leander Engström föddes den 27 februari 1886 i hemmanet Grubban II, i närheten av Ytterhogdal i Hälsingland. Fadern var arrendator av ett mindre jordbruk, en liten handelsbod och hade därutöver ansvar för skogsavverkningen runt byn och sjön Grubbvattnet. En vikande konjunktur inom timmerverksamheten ledde till att fadern utbildade sig till fotograf, ett val som gjorde att familjen flyttade runt i Norrland för att finna utkomst. År 1900 var de bosatta i Sundsvall och fadern blev stadens främste likkistmakare.[23]

Åren 1901–1907 arbetade Leander Engström först på en brädgård, därefter som springpojke och slutligen som kontorist på Sundsvalls Tidning, en period då han tillsammans med Hadar Jönzén tog upp måleriet på fritiden. Hösten 1904 kom Svenska Konstnärernas Förenings vandringsutställning till Sundsvall som sågs av Engström och Jönzén. Sommaren därefter åkte de båda med en vedskuta, som hyrts av Sundsvalls frälsningsarmé, till Stockholm där de två unga konstnärsaspiranterna besökte Nationalmuseum och Konstnärsförbundets jubileumsutställning. Väl återkomna till Sundsvall såg de Helmer Osslunds debututställning och etablerade en god kontakt med denne. En relation som grundlade Engströms konstnärliga närhet till Lapplands natur och folk.[24]

Vid nyåret 1907 hade Engström och Jönzén fått löfte av två av Sundsvalls mecenater om ett ettårigt stöd för konstnärliga studier i huvudstaden. Den 3 oktober 1907 kom, trots konkurrens om de fåtaliga platserna, både Engström och Jönzén in på Konstnärsförbundets tredje skola. Den låg först på David Bagares gata 7 och senare Stora Glasbruksgatan/Katarinavägen på söder. Engström deltog i undervisningen under hösten 1907 och våren 1908. Här lärde han känna bland annat Isaac Grünewald, Einar Jolin och Carl Ryd och lärarna Richard Bergh, Karl Nordström, Eugène Jansson och Aron Gerle. På våren frågade Karl Nordström sina elever om de var intresserade att fortsätta sina studier under hösten, varpå de unisont svarade att de skulle resa till Paris. Engström och Jönzén kom till Paris kring jultiden 1908 och bosatte sig i Hôtel des Écoles, 15 rue Delambre i Montparnasse. Leander sökte sig precis som de andra konstnärsförbundseleverna till Académie Matisse och studerade där under åren 1909–1910. Självklart var det så att Engströms och hans kamraters konstnärskap påverkades djupt av tiden hos Matisse, men i Paris mötte de även konst av exempelvis Cézanne, Gauguin och van Gogh. För Engströms del fanns alltid de lappländska landskapen och influenserna från Helmer Osslund med honom.[25] Torsten Palmér skriver:

> I reaktion mot Konstnärsförbundets nationella stämningsmässiga konst framförde de unga ett rent måleri, som med klara färger och dekorativ linjerytmik skulle tala direkt till ögat utan stöd av litterärt eller stämningsmässigt innehåll. En målnings expressiva kraft skulle helt bäras upp av bildkompositionens suggestiva färg- och linjerytmik. Dessa var de konstnärliga ideal som Engström och hans kamrater lärde sig i Frankrike av Matisse och konstnärerna kring denne, ”fauvisterna”.[26]

Han deltog i bildandet av De unga och utställningarna i Hallins konsthandel 1909, 1910 och 1911. Vid den första utställningen deltog Engström med två Norrländska verk *Lappar i midnattssol* (1908) och *Höstblåst, Abisko* (1908), båda skapade före inträdet i Académie Matisse. Exempelvis August Brunius gav honom positiv kritik för att med ”konstnärlig vildhet och oförskräckthet” ha tolkat

det lappländska landskapet. I samband med den andra utställningen visade De ungas konst på tydlig utveckling och fick också från kritik från presskåren, något som även drabbade Engströms *Höstvegetationsbild från Torne träsk* (1910).[27] I tidningen Idun gick följande att läsa:

> Naturen tycks ha blifvit åtskilliga av dessa våra nyaste konstnärer för underordnad. Här gingo vi t. ex. i vår enfald och inbillade oss att ett sådant landskap som Torneträsk, inramat av fjäll, var något av det noblaste som kunde tänkas i fråga om färger och linjer, då högsommarljusets kristallklarhet ger hvarje valör dess högsta och finaste klang. Hvilket kolossalt misstag! Nej så här ser det ut, säger konstnären och rör ihop en sillsallad af rödt, grönt, gult och blått, som flyter i hvartannat som avloppsvattnet från ett färgeri, då det strömmar ut i rännstenarna.[28]

Andra kritiker höll en mer hovsam ton, men förhöll sig dock tämligen negativ till den nyordning som De ungas konst var prov på. Engströms arbete visar på avståndet till det realistiska och naturalistiska landskapsmåleri som det utvecklats av såväl de akademiska professorerna som Konstnärsförbundets medlemmar under 1800-talets två sista decennier, exempelvis Olof Arborelius, *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* (NM1472) och Nils Kreuger, *Vår i Halland* (NM 1483). Att det expressiva måleriets strävan efter förenkling, färg och form och dekorativ verkan till att börja med var svårsmält för såväl konstpubliken som kritikerkåren kanske är förståeligt. Hettan i angreppen säger oss att De ungas konst bröt mot konstfältets normer för att kort därefter bli del av en ny ordning, en nyordning som prins Eugen bidrog till genom köpet av Engströms målning.

Engström deltog även i konstnärsgruppen De åtta vilka endast genomförde en utställning och det under olympiadåret 1912 i konkurrens med Konstnärsförbundets och Svenska Konstnärernas Förenings utställningar. Vernissagen ägde rum den 17 maj i Salong Joël på Hamngatan 16 i Stockholm och Isaac Grünewald dominerade utställningen med sina 30 arbeten. Den blev ett tydligt uttryck för gruppens strävan att sätta sin prägel på det svenska konstfältet, men publikens och kritikerkårens intresse riktades i första hand mot Konstnärsförbundets utställning, som även blev en försäljningssuccé.[29] Lilja sammanfattar: ”De åttas utställning hade trots sin enhetlighet och sin tvivelsutan avancerade och utmanande karaktär, långt ifrån väckt samma uppmärksamhet som De ungas tidigare utställningar. Tidpunkten var olämplig. De unga modernisterna kom i skuggan av de alltjämt verksamma genombrottsmännen från 80-talet.”[30]

Vid den Baltiska utställningen i Malmö 1914 var Leander Engström ”Expressionisternas” kommissarie. Gruppen bestod av Leander Engström, Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Nils von Dardel och Einar Jolin och de fem presenterade sina 90 tätt hängda verk i ett gemensamt rum. Engström bidrog med femton

Leander Engström, *Höstvegetationsbild från Torne Träsk* (1910).
Foto: Prins Eugens Waldemarsudde/Lars Engelhardt.

arbeten, bland annat *Kanalen, Gnesta* (1912, Waldemarsudde, inv. nr. W1 59) och *Två Norrlandsflickor* (1915). Kritiken i pressen hade nu gått över till lovord och Engström kunde registrera sin första offentliga framgång. Mitt i framgången bröt första världskriget ut, mamman blev allvarligt sjuk och han fick problem med försörjningen av familjen. Efter första världskrigets slut öppnade Europa upp sig igen för de svenska konstnärerna och för Engström innebar det i första hand resor till italienska städer som Rom, Florens och Assisi.[31]

Under krigsåren valde Nationalmuseums nämnd att köpa två oljemålningar av Leander Engström. *Vid Fjällbranten* (NM 1997) integrerades i samlingarna 1916 och kostade 900 kronor och *Komposition med Ofotenmotiv* (NM 2102) köptes 1918 för 3 500 kronor.[32] Den norska Ofotfjorden har givit namn åt distriktet runt fjorden och här finns bland annat Narvik som ligger på ungefär samma latitud som Abisko och Björkliden, dit Engström återkom regelbundet från och med 1906.

Leander Engström, *Komposition med Ofotenmotiv* (NM 2102). Foto: Moderna museet.

En betraktare av Ofotenmotivet står mellan mörka bergssidor och bakom järnvägsrälsen, högt ovanför samhällets hus, hamn och fjord. Motivets alla segelfartyg, i hamnen och ute på fjorden vittnar, tillsammans med tåget som är på väg bort in i en tunnel, om den lilla ortens febrila aktivitet. De välskötta husen och

kyrkan har återgivits sammanpressat och huvudsakligen i färgerna vitt, gult, rött och svart. Fjordens mörka vatten saknar vågor, samtidigt som fartygens segel är fyllda och himlen är täckt av svarta moln och en regnbåge, vilket gör att bilden präglas av en hotfull stämning.[33]

Isaac Grünewald

Isaac Grünewald föddes 1889 och växte upp tillsammans med föräldrarna och tio syskon i ett fattigt hem på söder i Stockholm. Fadern var gårdfarihandlare som sökte sälja sina enkla varor till huvudstadens fattiga skärgårdsbefolkning. Grünewald blev elev vid Katarina folkskola och därefter Södra Latin, där både han och brodern tog studenten 1905.[34] Samma år inleddes de konstnärliga studierna vid Konstnärsförbundets tredje skola. Studietiden innebar inte enbart gratis undervisning och god kamratanda utan även tider av en dålig ekonomis alla yttringar.

I september 1908 åkte han tillsammans med Einar Jolin till Paris där de fann en spartansk bostad i Montparnasse och fick konstnärer som Carl Eldh och Paul Gauguin till grannar. Som de flesta svenska konstnärer besökte Grünewald och Jolin Louvren och Luxembourgmuseet där de såg såväl gamla mästare som den nya konstens företrädare som Cézanne, Renoir, Manet och van Gogh. Grünewald deltog i Académie Matisses verksamhet under åren 1908–1911 och återsåg flera kamrater från Konstnärsförbundets skola.

Genom Matisse ändrades de konstnärliga perspektiven bort från Konstnärsförbundarnas realistiska landskap och porträtt till ett dekorativt måleri med starka rena färger. Grünewald besökte även akademierna Colarossi och Grand Chaumière. Sommaren 1909 spenderade han och en grupp elever från förbundets skola på en gård i Simlångsdalen i Halland där exempelvis målningen *Landskap från Simlångsdalen* (1909) med ljusa färgfält i grönt, gulgrönt och blått bildar ett dekorativt sommarlandskap.[35]

Han deltog i bildandet av De unga 1907 och utställningarna i Hallins konsthandel 1909, 1910 och 1911.[36] Vid den första utställningen visades fem målningar som han gjort i Arild, en tätort i Höganäs kommun. Hans bidrag följde i stort den naturalistiska stil som präglat utbildningen inom Konstnärsförbundet, men *Flickan i trädgårdssoffan, Arild* (1908) kan ses som en tendens till nyskapande där färg och form poängteras. I stort möttes utställningen som helhet med lite avvaktande men positiv kritik.[37]

De ungas andra utställning den 3 april 1910 var mer präglad av erfarenheterna från Matisse och Cézanne. Den gav större uppmärksamhet, renderade mer oförstående hos publiken och skarpare kritik i pressen. Vid den tredje utställningen, som öppnade 9 maj 1911, deltog Grünewald med exempelvis *Våren* (1911) och *Naket* (1911), genom vilka han drog på sig kritik och avståndstagande från exempelvis Georg Nordensvan i Dagens Nyheter och Karl Wåhlin i Stockholms

Isaac Grünewald, *Flickan i trädgårdssoffan, Arild* (NM 6407). Foto: Moderna museet.

Dagblad. Även August Brunius recension var kritisk och efterlyste en konst som var grundad på realistisk naturalism med nationell prägel, något som De unga ville bryta upp ifrån. Isaac Grünewald skrev ett skarpt inlägg där han kritiserade såväl presskritikernas åsikter, främst riktat mot Brunius, och deras brist på fackkunskaper. Sammantaget är det möjligt att slå fast att De ungas tre utställningar förde in dem centralt på det svenska konstfältet och att deras nyskapande var omtumlande för såväl konstpubliken som kritikerkåren.[38]

Efter den tredje utställningen bröts gruppen upp och i stället bildades De åtta med Bjurström, Dardel, Engström, Grünewald, Hjertén, Jolin, Sandels och Simonsson. Under olympiadåret 1912 genomförde gruppen sin enda gemensamma utställning i konkurrens med Svenska Konstnärernas Förenings och Konstnärsförbundets utställningar. Grünewald deltog med trettio målningar bland annat ett *Självporträtt* (1912), som poängterar ett stort mått av självtillit och är utfört i expressiva färgtoner. I Köln hade en internationell expressionistutställning vernissage pingsten 1912. Huvudnumren var här skapade av konstnärer

som Cézanne, van Gogh, Gauguin och Munch. Det svenska bidraget till utställningen inskränkte sig till två målningar, en av Sandels och en av Grünewald, *Det stora stenbrottet, Cassis*. Utställningen sågs bland många andra av Ludvig Looström, Richard Bergh, Georg Pauli och August Brunius. Lilja skriver: ”Med Kölnutställningen hade expressionismen fått ett närmast officiellt erkännande. Utställningens retrospektiva avdelning hade visat att den ägde en egen historia som förklarade dagens omstridda modernism.”[39]

Grünewald, Hjertén, Dardel, Jolin och Engström deltog även på den Baltiska utställningen i Malmö 1914. Året därpå öppnade galleriet Der Sturm utställningen *Schwedische Expressionisten* 1915, där även Gösta Adrian Nilsson och Edward Hald deltog. Under de här åren utvecklades Grünewalds konstnärskap i en riktning med stark kolorit, kraftfull rörelse och koncentration kring vad han upplevde essentiellt i bilden, vilket exempelvis kom till uttryck i *Det sjungande trädet* (1915) *Tjurfäktning* (1917) och *Den röda och den vita hästen* (1918). Under de här åren är han inte enbart kreativ och produktiv utan arbetar ständigt med nya utställningar, i vars centrum han alltid anser sig självskriven. En inställning som inte enbart skapar grund för framgång utan även mer eller mindre ständiga konflikter med andra konstnärer.[40]

Utöver porträttet av Ulla Bjerne köpte Nationalmuseum inte in några verk av Grünewald under de här åren. Författaren Ulla Bjerne föddes 1890 i Söderhamn och var dotter till handlaren Wilgot Ohlson och Margareta Fors. Hon inledde sina studier vid Söderhamns sjuklassiga läroverk för flickor och lånade pengar av sin framgångsrike farbror grosshandlaren Carl Alfred Ohlsson till en kurs på Påhlmans Handelsinstitut i Stockholm. Därefter arbetade hon som kontorist under fem år hos olika företag i Malmö, Trelleborg och Köpenhamn för att sedan resa till Paris där hon bosatte sig i Montparnasse under åren 1911–1915 och lärde känna bland annat Nils Dardel, Tor Bjurström, Isaac Grünewald och Gösta Adrian Nilson. Hon debuterade som författare 1916 med arbetet *Mitt andra jag* varefter ett stort antal böcker kom att följa, av vilka flera präglades av hennes kritik av fördomar som hindrade kvinnor att själva skapa sig ett innehållsrikt liv.[41]

Ovanstående korta beskrivning av Ulla Bjerne ger visst stöd i tolkningen av Isaac Grünewalds målning *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* (NM 2057) från 1916. Bilden av Bjerne är tydligt androgyn där hon står stadigt, bredbent, med händerna i byxfickorna och ser stabilt på oss betraktare med sina ljusblå ögon. Samtidigt öppnar den ljuslila kostymens breda och korta ben upp mot de nätta högklackade skorna lite likt en klänning. Den öppna kavajen betonar den djupt skurna ljusgröna västen Bjernes midja. Den ljusa blusen pryds av knappar och en mjuk rosett. Hennes ljusa ansikte, välmodulerade ögonbryn, stora ljusblå ögon, lätt rodnande kinder, smala näsa och leende mun ramas in av det välansade lockiga håret. Sammantaget bildar kroppsställning, klädval och det mjukt leende ansiktet en både självständig och feminin gestalt.

Isaac Grünewald, *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* (NM 2057).
Foto: Moderna museet.

Uppenbarligen föll porträttet även Richard Bergh i smaken då han såg det på Gummesons konstgalleri eftersom det togs upp på nämndsammanträdet den 8 mars 1917. Då formulerades museets önskan att köpa in de vid tiden levande svenska konstnärers arbeten av överintendent Richard Bergh och intendenterna Axel Gauffin och Gregor Paulsson, däribland oljemålningarna av Aron Gerle *Porträtt av Björn Ahlgrensson* (NM 2056, 2 000 kr), Isaac Grünewald *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* (NM 2057, 2 500 kr) och Carl Wilhelmson *Resignation* (NM 2058, 4 000 kr).[42]

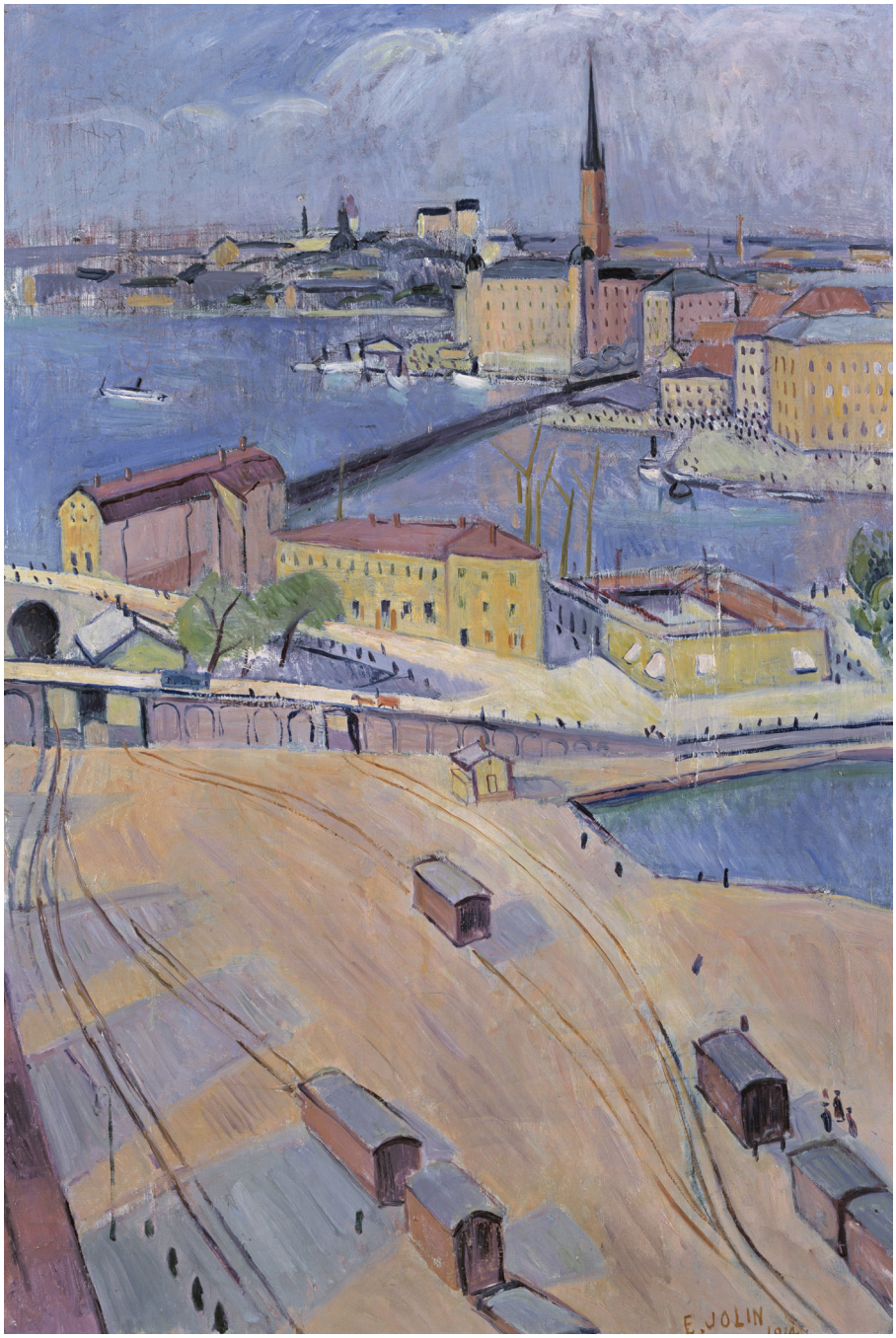
Isaac Grünewald och Sigrid Hjertén gifte sig 1911. 1916 bodde paret Grünewald på Stadsgården 22 och 1920 års adresskalender berättar att Isaac Grünewald har bostad på Katarinavägen 13A och ateljé på Katarinavägen 19[VIII]. Med utsikt över Stockholms ström och slussbron över till Karl Johans torg och Gamla Stan. Efter första världskrigets slut reste Grünewalds i Europa och under åren 1920–1931 bodde de huvudsakligen i Paris. 1926 blev han ledamot av Konstakademien, utnämndes till professor 1932 och var verksam där 1932–1942, varefter han öppnade *Grünewalds målarskola*. På 30-talet bosatte han sig i Saltsjöbaden och efter skilsmässan från Sigrid Hjertén 1937 levde han där med sin andra hustru Märta Grundell.[43]

Einar Jolin

Einar Jolin föddes i Stockholm augusti 1890 och var son till kemiprofessor Severin Jolin, som även var sekreterare i Kungl. Patriotiska sällskapet. Einar växte upp i det Jolinska huset vid Kammargatan 45, i stadsdelen Norrmalm, ett palatsliknande trevåningshus med trädgård som uppförts av hans farfar Johan Jolin. Hösten 1906 inledde han sina konstnärliga studier vid Tekniska skolan i Stockholm och hösten därefter gick vägen vidare till Konstnärsförbundets tredje målarskola. Skolans bärande pedagogiska tanke utgick ifrån att stödja elevernas egna anlag och ambitioner under största möjliga frihet. Richard Bergh formulerade tanken på följande vis 1905:

> Undervisningen i konst bör af varmhjärtade konstnärer meddelas – så vidt möjligt – utan någon tanke på pekuniär lön för mödan och utan ringaste känsla af ämbetsskyldighet, uteslutande af brinnande hänförelse för saken och kallet. Så, och endast så, blir konstundervisningen hvad den helt bör vara: ett frivilligt, personligt, väckande och tändande kärleksverk, och ej längre pliktskyldig, reglementerad ämbetsutöfning af löntagande ”professorer”.[44]

Den tredje skolan bars också upp av erkända förbundskonstnärer, vilket framgått tidigare i texten, som arbetade gratis och vars relation till eleverna präglades mer av kamratlighet än vad som gällde inom Akademiens utbildningar. Undervisningen var kostnadsfri, men de som hade möjlighet fick betala en mindre avgift



Einar Jolin, *Utsikt över Riddarholmen* (NM 2160). Foto: Moderna museet.

för att täcka kostnader för ateljén och modellerna.[45] Under skoltiden upplevde flera av eleverna att de ville utvecklas konstnärligt bortom de stämningsfyllda landskapen och blåmåleriet som låg lärarna nära. De unga elevernas opposition ledde bland annat till att Jolin reste till Paris och Académie Matisse. Här utvecklades Jolins konstnärliga inriktning under åren 1908–1914.[46] I ett brev till Gösta Lilja skriver Einar Jolin:

> Om jag skall tala om vad jag i Paris mest kände mig dragen till var det inte så mycket Matisse som många har velat göra gällande utan Cézanne och Gauguin och Seurat. /---/ Den konst som stått mitt hjärta närmast redan då var den kinesiska konsten och den indiska och persiska samt de primitiva italienarna.[47]

Jolin deltog inte i De unga men väl i konstnärsgruppen De åtta då de bildades 1911 för att möta de svenska expressionisternas behov av en egen gruppbildning, enligt Gösta Lilja. Konstnärsförbundet planerade, som nämnts tidigare, en jubileumsutställning i samband med de olympiska spelen 1912 och tog därför kontakt med De åtta för att inkludera dem i utställningen. Gruppen krävde att få delta som grupp och i eget namn, med egen jury och utställa i egen sal eller salar. Konstnärsförbundet accepterade inte detta varför De åtta ställde ut i Salong Joël på Hamngatan. Utställningen tydliggjorde gruppens behov av självständighet och önskan att påverka det svenska konstfältet, en motsättning väl i linje med Bourdieus tankar. Jolin deltog med ett par landskapsbilder från Cassis-sur-Mer (bland annat *Motiv från Cassis* från 1911), en modellstudie samt några stilleben. Det bör sägas att Jolin, precis som andra konstnärer, reste en hel del i Europa, men även till exempelvis Palestina, Ceylon, Afrika och Västindien.[48]

I den Baltiska utställningen i Malmö 1914 ställde Jolin, Grünewald, Hjertén, Engström och Dardel ut som Expressionisterna. Herwarth Walden organiserade utställningen *Schwedische Expressionisten* på sitt Galleri Der Sturm i Berlin 1915, då deltog Einar Jolin, Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Leander Engström och Gösta Adrian Nilsson (GAN). Jolin presenterade sex målningar vid detta tillfälle. Flera av de här konstnärerna fanns även med i gruppen Falangen som deltog i en utställning på Liljevalchs konsthall hösten 1922 och Nordisk Konst på jubileumsutställningen 1923 i Göteborg. De ovan nämnda utställningarna är blott ett par exempel på alla de utställningar och separatutställningar Jolin deltog i under de år som studeras här.[49]

Våren 1914 bosatte sig Jolin på Söders höjder, varifrån han under åren 1914–1915 målade utsikter över staden, Strömmen och inloppet till Mälaren. 1917 bodde Jolin på Kungsholmsgatan 2 och hyrde ateljé vid Kungsbroplan, således inte långt från Norrmalm där han växte upp.[50] År 1919 köptes Einar Jolins verk *Utsikt över Riddarholmen* (NM 2160) som uppvisar en blond och sval färghållning.[51] Här

betraktas Slussen, Gamla Stan och Riddarholmen under dygnets ljusa timmar en dag då tunna vita sommarmoln fyllde Stockholmshimlen. Rakt nedanför Jolins utsiktspunkt och i verkets förgrund syns Stadsgårdskajens godsvagnar stående på sin räls, omgivna av kajens sandmark och blågrå skuggor. Mellan kajen, Mälaren och Stockholmsstadsdelarnas horisonter har Slussen med sin bebyggelse och bro en begränsad plats i tavlans mellanplan. Sammanbindningsbanans järnvägsbro sträcker sig från Södermalm över Mälarens ljusblå vatten och via gränsen mellan Gamla Stan och Riddarholmen. Riddarholmskyrkans tegelröda spira sträcker sig över de sjönära gula husen på Stockholms minsta stadsdel som vid tiden inkluderade bland annat P.A. Norstedt & Söners fastighet.

Jolins ljusa färgskala och lätt pålagda färger skiljer sig markant från Nils Kreugers tunga stämningsmåleri, som det exempelvis framstår i *Marsafton* (NM 1555). De valda konstverken representerar således två konstnärsgenerationer: Kreuger var lärare vid Konstnärsförbundets skola och Einar Jolin var där som elev. Med Matisse som grundsyn utforskade Jolin konstnärer som Cézanne och Seurat men i hög grad även japansk och kinesisk konst. Gösta Lilja skriver: ”Med sin äkta naivitet och sin eklektiska öppenhet kunde han utan hämmande spekulationer inrikta sig på en ny formgestaltning och en palett med klara och lysande färger. Matisses teori om konsten som en bekväm länstol för den av det moderna livets jäkt hetsade människan att vila ut i anammade han utan motsägelser.”[52]

När fokus finns på Matisse, fauvister och expressionister kan det vara lämpligt att avgränsa Jolin konstnärligt från exempelvis Leander Engströms och Isaac Grünewalds val av kraftfulla rena färger, exempelvis Grünewalds *Utsikt över Slussen* (GKM 2075), *Lyftkranen* (NM 3143) och *Det sjungande trädet* (1915) eller Leander Engström, *Höstvegetationsbild från Torne Träsk* och *Komposition med Ofotenmotiv*. Jolins tolkning av Stockholms stadsdelar och vatten återges i mjukare kolorit och med ett lugnt linjespel som inte enbart skiljer ut honom från sina två generationskamrater utan även ifrån stämningsmåleriet.

Gösta Sandels

Gösta Sandels föddes i Göteborg april 1887, men redan vid två års ålder flyttade familjen till Norge där fadern Carl Sandels öppnade en ny ateljé i Fredriksstad. Trots att verksamheten gick bra ville fadern lämna fotografyrket för att i stället bli lantbrukare. Det följande köpet av gården Roligheden (Lugnet) fungerade dock inte alls och ledde till försäljning med ekonomisk förlust.[53] Familjen lämnade Norge och flyttade till Stockholm 1901. Här öppnade han först en ateljé vid Vasabron på Fredsgatan 15 (1902–1906) och flyttade senare verksamheten till Biblioteksgatan 4[I] (1907–1922) i närheten av Östermalms torg. Företaget omnämns i Stockholms adresskalender som ”Gammal välkänd firma (stiftad 1878)”.[54]

Sandels konstnärliga studier inleddes med teckning vid Tekniska skolans kvällskurser, varefter följde Caleb Althins målarskola under 1904. Som 18-åring trädde

han in som en välklädd ung man i elegant livrock, hög bländvit krage och med en promenadkäpp av rottingpalm, spanskt rör, i Konstnärsförbundets tredje skola.[55] Birger Simonsson reste till Paris i början av 1906 och förespråkade Académie Matisse som en intressant fortsättning för sina skolkamrater. I slutet av året reste Sandels, men började inte på Matisseakademien utan drogs mer till konstnärer som Munch, van Gogh, Delacroix, Cézanne och 1600-talskonstnären El Greco.[56]

Under de följande sju åren blev hans konstnärliga produktion begränsad genom omfattande resor och studier. Under de här åren knöts även goda kontakter med konstnärskretsar i Oslo. Konstnärsvännerna Per Krogh och Henrik Sörensson gav honom även ett visst ekonomiskt stöd och erbjöd boende i sina hem. I Sverige ingick han i De unga och utställningarna på Hallins konsthandel på Norra Drottninggatan 22. Vid dessa utställningar bidrog Sandels med bland annat *Nature morte* från 1908, *Stadsbild, Paris* från 1907, *Gata i Sevilla* från 1908, *Flicka i chemise* från 1908 och *Liggande modell* (1910). Han var även med vid bildandet av konstnärsgruppen De åtta och deras utställning 1912 med exempelvis *Åskådare* (1911).[57] Vid den stora *Expressionistutställningen* i Köln 1912 låg tyngdpunkten på verk av van Gogh, Munch, Cézanne och Gauguin vilket skapade utställningens framgång hos konstpublik och kritikerkår. Från svensk sida deltog endast Gösta Sandels och Isaac Grünewald.[58]

Sandels, Simonssons och Sigfrid Ullman reste i början av 1913 till Provence och Vincent van Goghs Arles och den lilla kuststaden Saint Chamas. Sandels stannade längst av dem i kuststaden och skapade exempelvis *Krutverkets trädgård* och *Fikonträdet*. De tre hade en gemensam utställning våren 1913 i Valand, då Grünewalds och Simonssons konflikt var ett faktum.

Sommaren 1913 besökte Sandels Bohuslänska Fiskebäckskil, som redan vid den tiden var en populär badort med gott sällskapsliv. Genom Simonssons systrar lärde Sandels känna den 22-åriga köpmans- och skeppsredardottern Elaine (Elin) Hallberg, som blev föremål för hans enträgna uppvaktning och beundran. Hans inviter och många brev bemöttes avvaktande fram till vårkanten 1916 då de träffades i Borgholm. Våren 1914 bosatte sig Sandels och Simonsson i Kungälv, där de levde och var produktiva under de två första krigsåren. Sandels tecknar och målar en lång rad motiv från den lilla staden exempelvis *På bron – Motiv från Kungälv* (1916) en tid del av Conrad Pineus samling. Att Sandels inspirerades av havet utanför Fiskebäckskil och Gåsö under krigstiden märks i exempelvis *Strandfynd* (GKM 0515) från 1914 och *Skeppsbrott* (NM 2093) från 1916.[59]

I slutet av oktober 1916 bröt Sandels upp från Kungälv och flyttade till Stockholm och en lägenhet på Kungsgatan 50, helt nära Hötorget, och hans fars bostad låg på Biblioteksgatan 4[I].[60] Vid Liljevalchs första utställning maj–juni 1916 deltog Sandels med sjutton verk bland annat *Gosseporträtt* (1914), *Badande män och hästar* (1915), *Bron* (1916) och *Flicka med flygande hår* (1916). Utställningen renderade inte vare sig stärkande kritik eller försålda arbeten och var på så vis ett bakslag.

Gösta Sandels, *Badande kvinnor* (NM 2092). Foto: Moderna museet.

Gösta Sandels, *Skeppsbrott* (NM 2745). Foto: Moderna museet.

När dispaschören och affärsmannen Conrad Pineus köpte fem av Sandels målningar för 6 790 kronor den 30 april 1917 gav det ökad ekonomisk trygghet och öppnade för giftermål med Elaine den 22 september 1917. Sandels andra framstående mecenat var Charlotte Mannheimer, som bland mycket annat övertalade honom att ställa ut på Galleri Ny konst i Göteborg, som drevs av Mannheimer under åren 1918–1925.[61] Sandels förhållande till konstmuseerna i Göteborg och Stockholm beskriver Bengt Lagerkvist på följande vis:

> Men museerna var ganska så kallsinniga, utom Göteborgs konstmuseum, där han hade en supporter i chefen Axel Romdahl, som köpte både för museet och för egen räkning. […]
>
> Redan 1910 när Sandels vände sig till Richard Bergh för att få lite stöd och uppmuntran hade Bergh svarat kallsinnigt och uppmanat honom att ta ett vanligt arbete. Gösta Sandels ville ju vara konstnär och ingenting annat, kunde ingenting annat. Richard Bergh varken hade eller skulle komma att få någon förståelse för Sandels under sin betydelsefulla tid som chef för landets viktigaste museum.[62]

På Liljevalchs utställning hösten 1918 deltog Sandels med fyrtio oljemålningar, exempelvis *Motiv från Kungälv, Östra gatan* (1918), *Under häggen* (1918), *Stilleben med dam* (1918) (*Kvinna och nature morte* GKM 0724). Inte heller den här gången såldes några målningar.[63] Sandels hade således sitt starkaste stöd i sin födelsestad Göteborg hos mecenater som Pineus, Mannheimer och museichefen Romdahl. Den sistnämnda skrev exempelvis i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning efter Liljevalchsutställningen: ”Gösta Sandels är utan tvekan det rikast flödande geniet av dem alla, ojämn, sökande och icke utan svagheter, men benådad med ett temperament och en fantasi, en förmåga av visioner, till vilken jag knappast vet att nämna någon motsvarighet i levande målarkonst.” I en situation med dålig försäljning erbjöd sig Conrad Pineus köpa konstverk för 10 000 kronor under vart och ett av de närmaste tre åren, ett erbjudande som återigen stärkte Sandels begränsade ekonomi.[64]

Nationalmuseums nämnd köpte dock tre arbeten av Sandels under åren 1918 och 1919: *Badande kvinnor* (NM 2092), *Skeppsbrott* (NM 2093) och *Bryggan* (NM 2126).[65] Museet löste in de två första för 1 800 kronor och *Bryggan* för 1 500 kronor.[66] *Badande kvinnor* hade tillkommit redan 1912 och hade då köpts av August Brunius eftersom Sandels ekonomi krävde det, det visade sig dock att köparen sålde arbetet vidare till Nationalmuseum för att stärka sin ekonomi 1918. När konstnären skriver till Richard Bergh och klargör att han upplever det pinsamt att en så obetydlig målning köpts in, samtidigt som han är så dåligt representerad i museets samlingar. Han erbjuder sig att byta mot en bättre målning utan kostnad för Nationalmuseum. Berghs svar löd:

Käre Sandels!

Jag är övertygad om att Wilhelmsson, v. Hennigs, Acke och prins Eugen skola med samma lugna jämnmod som jag erfara att du inte anser dem värdiga att sitta i samma rum som Gösta Sandels – i rummet för det urspr. Konstnärsförbundets efterföljare och elever. Jag hoppas att du efter den utgjutelsen sjelf fått en liknande ro i din själ – Skriv nu inte mera utan måla istället. Vill du riktigt grundligt stuka mig tror jag du förr lyckas göra det med penseln i hand än med pennan. Små mamselliga näsvisheter ha i alla händelser en rakt motsatt verkan

Din R B[67]

Den naivistiskt präglade tavlan är nu del av Moderna Museets samlingar. Om de badande kvinnorna och den grönklädda kvinnan jämförs med kvinnorna i *Bohuslän (Molnet)* (1917), *Badande* (1917), *Susanna* (1918) och *La Dame Persane* (1919) framträder de sensuella kroppslinjerna och formerna tydligt medan *Badande kvinnor* (1912) saknar inlevelse och närhet. Skillnaden gentemot Zorns alla badande kvinnor är förstås påfallande.[68]

Under första världskriget skapades *Skeppsbrott* (1916) där ett antal män tagit sig iland från ett explosivt brinnande fartyg. Ett av krigets många fartygsförlisningar har återgivits expressivt och ångestfyllt. Det hotfulla mörka havet slutar i horisontens svarta rök och rödgula brandsken. I betraktarens absoluta närhet kämpar de utmattade männen för livet. Allt långt ifrån realism och naturalism, men expressiv och intensiv närhet till krigets fasor.

Målningen *Bryggan* köptes in 1919, efter sedvanligt godkännande av Kungl. Maj:t, av den nytillträdda museiledningen den 27 februari, som på mötet representerades av överintendent Erik Folcker och intendenterna Axel Gauffin, Gregor Paulsson och Erik Wettergren.[69] I målningen återkommer den djupblå färg som präglade de badande kvinnornas havsvatten i arbetet från 1912. På bryggan står en ensam pojke och ser ut över den oroliga himlen och havsvikens vatten, båda främst präglade av den blå tonen. Det främre planets två sidor utgörs av gröna träd som återkommer i bergskrevorna på vikens motsatta sida. Även den här målningen ger intryck av oro och utsatthet.

Första världskrigets slut den 11 november 1918 gjorde det möjligt för paret Sandels att genomföra sin uppskjutna bröllopsresa. Resan gick över London, till Paris och vidare till Barcelona, Palma de Mallorca och Granada. Konstnären lockades av det imponerande bergslandskapet vid foten av Sierra Nevada och Alhambra med dess arkitektur och Lejongård. Trots rykten om att stadens invånare drabbats av tyfus åkte paret dit i augusti 1919. Här sammanträffade de med konstnärsvännerna Hadar Jönzén och Gustaf Carlström och festade en sista gång

Gösta Sandels, *Bryggan* (NM 2126). Foto: Moderna museet.

tillsammans. Gösta Sandels vandrade runt i staden och smittades av sjukdomen. Han fick hög feber och en natt öppnade han yr av feber hotellrummets franska fönster, föll ned från tredje våningen på den stenlagda gården och avled några dagar senare, den 24 augusti 1919.[70]

Birger Simonsson

Birger Simonsson föddes i Uddevalla 1883, hans far var bokhållare i Jacobowskys grossistföretag och modern drev en modebutik. Studierna inleddes i Uddevalla lägre elementarläroverk och ett stipendium möjliggjorde en övergång till Högre Latinläroverket i Göteborg (Nuvarande Hvitfeldska gymnasiet) där en mogenhetsexamen erhölls 1902. Utifrån faderns råd tog han en tjänst som skrivare vid Statens Järnvägars godsexpedition i Alingsås, något som snart visade sig sakna den inspiration han sökte. I stället skrev han in sig vid Lunds naturvetenskapliga fakultet och studerade botanik och medicin under två terminer. Här lärde han känna poeten Vilhelm Ekelund och publicisten och professorn i botanik Bengt Lidforss.[71]

Utifrån lärostadens miljö sökte Simonsson sig vidare i riktning mot en konstnärlig framtid och hösten 1904 togs steget över till Köpenhamn och Tekniske selskabs skole, där bland annat Gösta Adrian Nilsson redan var elev. Därefter följde Kristian Zahrtmanns konstskola, där en livslång vänskap till den norske konstnären Henrik Sørensen grundlades. Efter att ha genomfört värnplikten sökte han under sensommaren till Konstnärsförbundets tredje skola. Den 22-årige konstnären upplevde emellertid snart att det stämningsmåleri som präglade lärarnas konst inte attraherade honom. Redan efter en termin lämnade han Stockholm och for till Académie Colarossi i Paris. Det nydanande konstnärskap som Cézanne, van Gogh, Gauguin och Matisse stod för påverkade honom i så hög grad att han sände sina erfarenheter vidare till övriga elever på Konstnärsförbundets skola. Gösta Sandels och Gabriel Burmeister hörde till de som reste ut först, efter dem följde som bekant så många elever att förbundets skola tvangs slå igen.[72]

Som nämnts tidigare bildades De unga hösten 1907 av elever från Konstnärsförbundets tredje skola, Zahrtmanns skola i Köpenhamn och Académie Colarossi i Paris med Birger Simonsson som ordförande och ledande kraft. Därefter profilerade och marknadsförde gruppen sig i samband med sina tre betydelsefulla konstutställningar på Hallins konsthandel. Den första utställningens femton konstnärer presenterade sig den 3 mars 1909 genom 97 konstverk, vilka i första hand bestod av porträtt och svenska landskapsmotiv som stod traditionerna inom Konstnärsförbundets tredje skola nära.[73] August Brunius delgav Svenska Dagbladets läsekrets sin uppfattning om den intressanta utställningens nya namn och inriktningar, exempelvis tilltalades han av självfulla och självständiga begåvningar som Birger Simonsson.[74] Även Georg Nordensvan ansåg att De

ungas utställning gav en intressant möjlighet att bekanta sig med nya konstnärsnamn och bland landskapsmålarna nämndes Simonsson. Samtidigt varnade han för inflytandet från Paris:

> Man finner försök att vara excentrisk och modern, att teckna i breda, ogenerade, summariska penseldrag, att öfverlägset strunta i valörer, detaljer, mellantoner och att på independentmaner klatscha fram en flott motsättning af starka färger och sedan anse konstverket vara färdigt. En teknik i den vägen är onekligen lättare att tillägna sig än djup i uppfattningen, säkerhet, känsla och personlig teckning och färgbehandling.[75]

Birger Simonsson skrev till sin blivande hustru Ingrid Gustafsson, ”Press och publik ha varit hyggliga och utställningen kan betecknas som en succès. Vi äro kända, och det är dit vi ville komma. […] Hittills har åtta målningar sålts dock ingen av mig. – Hjälpen kommer nog, det är gott så länge man har inträdesavgifterna att leva av.”[76]

Vid De ungas andra utställning i april 1910 i Hallins konsthandel kunde Simonsson inte närvara personligen då han var fullt upptagen med sitt konstnärskap i Paris. De sjutton konstnärernas 101 arbeten som trängdes på galleriets väggar var mer påverkade av erfarenheterna från Paris, Matisse och Cézanne. Härigenom skapades större uppmärksamhet samtidigt som publiken och kritikerkåren hade svårare att ta till sig konsten. Gösta Lilja skriver: ”Ingen bedömde längre ’De unga’ som konstnärsförbundarnas elever; det var kring deras Parisstudier diskussionen främst kom att röra sig.”[77] Vernissagen för De ungas tredje utställning var den 9 maj 1911 och arton konstnärers 108 verk fyllde Hallins konsthandels väggar. Här skapades också en konflikt kring användandet av galleriets väggyta eftersom Isaac Grünewald reserverat en hel vägg för sig själv och övriga fick trängas på återstående ytor.[78]

Om kritikerkårens invektiv lämnas därhän kvarstår en önskan att se konst som byggde på en strävan att realistiskt återge de valda motiven. De unga konstnärernas strävan att använda färg och form för att återge en upplevelse av motivet, inte realistiskt återskapa verkligheten på en plan yta. Troligen blev detta svårt att ta till sig för publiken och kritikerkåren och i stället skapades förvåning, häpenhet och ett avståndstagande. August Brunius recension av De ungas tredje utställning var, enligt Gösta Lilja, inte så positiv som konstnärerna hade väntat:

> I stället för att ta de unga utställarnas konstnärliga radikalism i försvar efterlyste han i deras konst både verklighetsavbildande naturalism och nationell särprägel, sådana stildrag som förknippas med gårdagens konst mot vilken de själva så frankt opponerat.[79]

Efter den tredje utställningen upplöstes De unga och i stället bildades De åtta, vars enda utställning på galleri Salon Noël 1912 dominerades av ett trettiotal arbeten av Isaac Grünewald.[80] Gösta Lilja skriver:

> *De åttas* utställning hade, trots sin enhetlighet och sin tvivelsutan avancerade och utmanande karaktär, långt ifrån väckt samma uppmärksamhet som *De ungas* tidigare utställningar. Tidpunkten var olämplig. De unga modernisterna kom i skuggan av de alltjämt verksamma genombrottsmännen från 80-talet. Det hade inte stort hjälpt dem att de avböjt Konstnärsförbundets inbjudan och att de, även om motsättningen inte alltid kändes så skarp, önskat markera att de stod i opposition till sina lyckosamma föregångare. Konstnärsförbundets olympiska utställning tilldrog sig huvudintresset. Den kommenterades, dess publikantal var rekordartat och dess försäljningssiffror översteg vida de från förbundets förra stora framträdande i Stockholm 1905.[81]

Härefter kom Birger Simonsson, Gösta Sandels, Tor Bjurström och Sigfrid Ullman att söka sig till Västsverige och Norge och de konstnärliga och relationella differenserna tydliggjordes i förhållande till Stockholmskollegorna. Simonsson gjorde en längre studieresa tillsammans med sin norske kollega Henrik Sørensen till Tyskland, Italien och Frankrike under hösten och vintern 1911–1912. Han valde därefter att återkomma till Göteborg och Kungälv och ställde ut tillsammans med Sigfrid Ullman och Gösta Sandels på Valands konstsalong.[82] Simonsson och Sandels bosatte sig i Kungälv under våren 1914 och levde och var produktiva där under de två första krigsåren. Simonsson gifte sig i juni 1915 med konstnären och författaren Ingrid Gustafsson, som även hon bosatte sig i Kungälv. Från den här tiden kommer en rad bilder av stadsmiljön i Kungälv som exempelvis *Hotellträdgården* (1914), *Östra gatan* (1915) och *Stadskällarens brygghus* (1915/16). Generellt präglas hans måleri av viss förenkling samtidigt som realismen och det kontinuerliga bilddjupet visar rötterna i Konstnärsförbundets utbildning, något som även gäller landskapsmåleriet från västkusten. Under tiden i Kungälv och Göteborg grundlades ett färgrikt västkustmåleri med ledande namn som Simonsson, Sandels, Ullman och Sørensen, vilka fick del av konstnären och mecenaten Charlotte Mannheimers helhjärtade stöd till den konstnärliga utvecklingen i Göteborg, bland annat genom hennes galleri Ny konst. [83]

Jeff Werner diskuterar göteborgskolorismens rötter i sin avhandling om Nils Nilsson. Han framhåller där att de konstnärer som kom att betecknas som göteborgskolorister själva inte uppfattade sig som delar av en gemensam grupp och kom aldrig att ställa ut som sådan. Werner nämner en rad faktorer som sammantaget påverkade deras intresse för att uttrycka sig genom färg, form och penselskrift, ett intresse de delade med sin Valandlärare Tor Bjurström. För att und-

vika ”ett mekaniskt orsak-verkanförlopp där äldre konstnärer påverkar yngre” betonas därför betydelsen av de blivande göteborgskoloristernas gemensamma diskussioner och kreativitet.[84] Kristoffer Arvidsson skriver om göteborgsmåleriets stildrag och gör följande reflektion: ”Göteborgskoloristernas uttryck skiljer sig åt konstnärerna sinsemellan men färgens stora betydelse och gestaltande funktion är gemensam. Färgen är hos dem rumsbildande och expressiv snarare än ytmässigt dekorativ och inte enbart harmonisk. Den används för att uttrycka en känsla.”[85]

När Axel Erdmann, som studerat vid Konstnärsförbundets första målarskola, hade valt att lämna föreståndar- och lärartjänsten vid Valands målarskola, ersattes han av Simonsson i maj 1916. Familjen Simonsson flyttade därför från Kungälv till lägenheten på Arsenalgatan i centrala Göteborg och fick utsikt över Feskekörka och Skansen Kronan. Krigsåren påverkade verksamheten på Valand exempelvis så att det höga kokspriset tvang skolans styrelse att dra ned på användandet av nakenmodeller för att minska uppvärmningskostnaden i den stora ateljén. Lärarlönen uppgick till etthundra kronor i månaden, men mot slutet av anställningen fick Simonsson drygt tvåtusen kronor om året eftersom han tidigare inte erhållit dyrtidstillägg. Vid krigsslutet våren 1919 genomfördes en utställning som berömdes i pressen och blev den sista som Simonsson arrangerade med Valandelever. Den påföljande hösten flyttade familjen till Paris, där de levde och arbetade i sju års tid med somrar i Normandie och vintertid i Cagnes vid Medelhavet. Simonsson arbetade, enligt Maria Görts, regelbundet och metodiskt där somrarna präglades av landskapsmåleri utomhus och vinterperioderna av porträtt och aktstudier. 1930 valdes han till ledamot i Konstakademien och tillträdde tjänsten som tillförordnad professor i landskapsmålning 1 januari 1931 och blev ordinarie professor från juni 1938, en karriärväg som han delade med Grünewald. Som professorer deltog de även i för Konstakademien viktiga kommittéer. En utgick från behovet av en omorganisation av Konstakademien och Konsthögskolan. Den andra rörde inrättande av en intendentbefattning för modernt måleri och skapandet av ett modernt museum vid sidan av existerande Nationalmuseum.[86]

Vid slutet av första världskriget skapade Simonsson *Porträtt av E. K. (Porträtt av ung dam)* (NM 2127). Målningen löstes in av inköpsnämnden 1919 för 2 000 kronor och hade som motiv den unga damen Kerstin Mathilde Gustava Platou (f. Ernberg). När porträttet utfördes 1917 var hon 24 år och hade endast sju år kvar att leva. Hon var gift med den norske affärsmannen Christian Fredrik Platou och var dotter till Ivar Ernberg som 1905 blev häradshövding i Askim, Västra och Östra Hisingen samt Sävedals domsaga. Kerstin Platou var enligt registret ursprungligen en svensk tjänstepiga, men bokfördes i 1920 års befolkningsregister som gift husmor. Parets son Ivar föddes 1923 och kort därefter dör Kerstin i juli 1924.[87] Simonssons porträtt av den unga kvinnan utstrålar inte

kraft och beslutsamhet utan snarare motsatsen. Kerstins mjuka ansikte, hals och hand är tavlans enda ljusa partier. Hennes mörka klänning pryds av två blekrosa små blomster och den rosa tonen återkommer i väggen bakom henne, en vägg som dock huvudsakligen är mörk. För att ge perspektiv på detta kvinnoporträtt nämns här ytterligare två som inte enbart lyfter fram rent måleriska skillnader utan även exempel på ljusare mer glädjefyllda målningar av unga kvinnor som Simonsson avbildat.

I porträttet *Lucette – Portvaktsdottern i Paris* (1907) framställs den unga flickans ansikte i mjuka toner, med lätt rodnande kinder och en lite nedslagen blick. Svärtan i hennes ögon, ögonbryn och välansade hår ger portvaktsdottern karaktär. Till detta adderas hennes pärlhalsband och mjukt rosa blus vars små ljusblå blommor skapar liv i motivet. Bakgrunden är här inte mörk utan ljusbrun och bidrar till hela porträttets värme. Flickans nedslagna blick kan tolkas som del av ett lämpligt beteende och vid en jämförelse med porträttet av Kerstin Platou saknas känslan av otrygghet. *Fröken Lundén* (1930) är skapad i ljusa pastellfärger. Hon bär en bredbrättad ljusgul sommarhatt som bildar bakgrund till hennes ljusa ansikte och blonda hår. Även den lätta sommarklänningen är ljusgul och pryds av ett antal röda knappar, vars färg går igen i hennes kavaj. Hon sitter lite sommarlojt på trädgårdsbordet, rakryggad med foten i en sandal, och ser förbi konstnären och betraktaren. De gröna färgerna i trädgårdsmöbeln, gräs och kringgärdande buskage bildar en rogivande kuliss. Här anas en frimodighet och ökad grad av självständighet hos den välsituerade kvinnan.

Simonssons tre unga kvinnor kan jämföras med de övriga kvinnobilder som finns i avhandlingen. Berghs dotter *Ellen* (NM 1763), Östermans *Fröken Carola Cederström* (NM 5217) och Grünewalds *Flickan i trädgårdssoffan, Arild*. (NM 6407) är bilder av vackra och presentabla unga kvinnor som är väl integrerade i tidens sociala könsroller och värderingar. Hennigs två kvinnor i *Karneval* (NM 1744) är maskerade unga damer, som glädjefyllt tänjer på gränserna för det tillåtna ute i stadens nöjesliv. Även Grünewalds *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* (NM 2057) och Hirsch-Paulis *Konstnären Venny Soldan-Brofeldt* (GKM 0444) visar kvinnor som i klädsel och stil tänjer tidens normer. Härutöver finns arbetande kvinnor som hembiträdet i Hirsch-Paulis *Frukostdags* (NM 1705) och de skötsamt arbetande pigorna i Björcks *Middagsfodring i en ladugård* (NM 1425). Konstnärligt finns det realistiska måleriet med romantiserande drag i Berghs, Östermans, Björcks och Hirsch-Paulis två motiv. Hennigs och Grünewalds motiv avviker från den tidigare gruppen genom sitt färgrika och dekorativt präglade måleri. Här kan även Sandels *Badande kvinnor* (NM 2092) nämnas med stora klara blå, gröna och gula färgfält, samtidigt som det naivistiska återgivandet av de badande nakna kvinnorna avviker från övrigas kvinnobilder. Det är tydligt att Simonssons tre kvinnomotiv ligger närmast den sist nämnda gruppens färger och gestaltningar, med en framträdande ömhet i *Porträtt av E. K. (Porträtt av*

Birger Simonsson, *Porträtt av E. K. (Porträtt av ung dam)* (NM 2127). Foto: Moderna museet.

ung dam) (NM 2127) och *Lucette – Portvaktsdottern i Paris* (1907) och en frisk frimodighet i den färgsprakande *Fröken Lundén* (1930), men alla väl inom tidens normer.

De fem konstnärer som beskrivits i detta kapitel föddes alla kring 1885 och blev på så vis inte delaktiga i den föregående generationens opposition mot Konstakademien och tog inte heller del av dess upplevelser i Paris. Leander Engström, Isaac Grünewald, Einar Jolin, Gösta Sandels och Birger Simonsson möttes på

Konstnärsförbundets tredje skola med början 1905 och fick sin grundläggande utbildning där och inte inom Konstakademien. I stället kom den här generationen att präglas av utbildningar som exempelvis Konstnärsförbundets tredje skola, Althins målarskola, Valands konstskola, Kristian Zahrtmanns målarskola samt Académie Colarossi och Académie Matisse i Paris. I kapitlets inledande del lyftes Isaac Grünewalds kritik av stämningsmåleriet fram, samtidigt bör sägas att det så kallade blåmåleriets främsta år bland förbundsskolans lärare egentligen var före 1905. Här är det dock inte möjligt att analysera i vilken omfattning den här typen av måleri präglade den tredje skolans utbildning. Gösta Sandels *Bryggan* från 1919 är väl den enda, i det här urvalet, som visar på en tydlig anknytning till stämningsmåleriet olika mörkblå toner. Pojkens ensamhet och utsatthet betonas av det öppna havets vågor, ett blåsvart berg och en orolig blå himmel med vita moln. Allt minner om den hotfulla värld som präglat första världskriget och pojkens uppväxt.

Generationsväxlingen märks även i den konst gruppen skapar och förändringen är inte enbart tydlig visavi 1800-talets akademiska konst utan även gentemot de lärare de mötte på förbundets skola: Bergh, Kreuger, Nordström och Jansson. Här finns inga drag av strävan till realistisk avbildning eller stämningsmåleri. Centralt för betraktarens upplevelse av den tredje skolans elevers konst är i stället deras val av färgskala och sätt att skapa ett mer dekorativt måleri, vilket tydliggörs i Isaac Grünewalds *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne*, Einar Jolins *Utsikt från Riddarholmen* och Gösta Sandels *Badande kvinnor*. För att etablera sig på det svenska konstfältet valde de att gruppera sig i De unga och De åtta och organisera konstutställningar under åren 1909–1912. Under åren 1913–1920 blev deras konst även del av Nationalmuseums samlingar.

Noter

1 Elever i Konstnärsförbundets tredje skola: Iva Adler-Arosenius, Einar Almgren, Gregori Aminoff, Ture Ander, Kristian Anderberg, Tor Bjurström, Henry Bonnevie, Arthur Carlson-Percy, Albert Eldh, Leander Engström, Elsa Giöbel-Oyler, Jane Gumpert-Ullman, Isaac Grünewald, Edward Hald, Albert Hoffsten, Eva Jahnke-Björk, Knut Jansson, Einar Jolin, Hadar Jönzén, Brita Lagerström-Hald, Brita Liljefors-Haquinius, Erik Lindwall, Ragnar Ljungman, August Lundberg, Gunnar Lundh, Einar Nerman, Arvid Nilsson, William Nording, Arvid Olson, Eric Rafael (Rådberg), Carl Ryd, Anna Sahlström, Arthur Salén, Gösta Sandels, Birger Simonsson, John Sten, Gabriel Strandberg, Ingrid Sjöberg-Günther, Berta Strömberg, Per Tellander, Sigfrid Ullman och Milly Tjäder-Slöör. Strömbom 1965, s. 379. Rapp 1978, s. 138.

2 De unga bestod vid bildandet 1907 av Birger Simonsson (ordf.), Ture Ander (v. ordf.), Gregori Aminoff (sekr.), Carl Ryd (skattmästare), Arvid Nilsson (styrelsemedlem), Tor Bjurström, Gabriel Burmeister, Arthur Carlsson-Percy, Isaac Grünewald, Knut Jansson, August Lundberg och Gösta Sandels. Lilja 1955, s. 99f. De ungas stadgar från 14 november 1907 står att läsa i Lilja s. 100ff.

De åtta bestod 1912 av Tor Bjurström, Nils von Dardel, Leander Engström, Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Einar Jolin, Gösta Sandels och Birger Simonsson.

3 Lidén 1974 diskuterar expressionistbegreppet och dess användning. Hon använder själv begreppet vid diskussion kring svenska konstnärer som träder fram efter 1920. Flera av den tredje skolans elever deltog även i konstnärsgruppen Falangen som framträdde första gången på Liljevalchs konsthall 1922, exempelvis: Leander Engström, Arvid Fougstedt, Nils Dardel, Einar Jolin, Otto Sköld, Birger Simonsson, Arthur Percy, Carl Ryd, Gideon Börje, Hilding Linnqvist, Vera Nilsson, Sigfrid Ullman, Torsten Palm, Gunnar Svensson, Axel Nilsson, Frithjof Schüldt, Eric Hallström och Nils Möllerberg.

4 Lilja 1955 s. 134 & 153ff. Lärkner 1984, s. 124f. Lidén 1974, s. 11ff, 18, 56f & 63f. Lidén redovisar utställningar med tysk expressionism i Sverige 1908 och framåt. Lidén, s. 49–53.

5 Grünewalds svenska kamrater vid Matisseakademien var: Carl Palme, Einar Jolin, Birger Simonsson, Arvid Fougstedt, Arthur Percy, Sigrid Hjertén, Molly Faustman, Leander Engström, Hadar Jönzén, Maj Bring, Carl Ryd, Edward Hald, Tor Bjurström, Sigrid Ullman med flera., Isaac Grünewald, *Matisse och Expressionismen*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1944, s. 120. Flera av de nämnda hade även deltagit i Konstnärsförbundets tredje skola.

6 Isaac Grünewald, *Matisse och Expressionismen*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1944, s. 103ff.

7 Elsner, Catharina, *Expressionismens framväxt. August Brunius skriver om konst 1904–1913*, Diss., Stockholms universitet, HLS Förlag, Stockholm 1993, s. 104. Lilja 1955, s. 104. Sex av konstnärerna hade Parisadresser: Tor Bjurström, Arthur Carlsson-Percy, Leander Engström, Isaac Grünewald, Gunnar Lundh och Carl Ryd. Därutöver deltog Gregori Aminoff, Ture Ander, Gabriel Burmeister, Knut Janson, Ivar Johanson, Arvid Nilsson, Gösta Sandels, Birger Simonsson och Sigfrid Ullman. Av de 15 kom verk av Leander Engström, Isaac Grünewald, Gösta Sandels och Birger Simonsson att köpas in av Nationalmuseum under åren 1913–1919. Även Matisseeleven Einar Jolin sålde ett verk 1919. Under de här åren sker inköpen utan att notera vare sig röstresultat vid det beslutande mötet eller vad som valts bort.

8 Elsner 1993, s. 106. Lilja 1955, s. 106.

9 Grünewald 1944, s. 103ff.

10 Bergh 1896/1908, s. 124f.

11 Grünewald 1944, s. 106. Se även Pauli, Georg, *Konstnärslif och om konst*. Bonniers förlag, Stockholm 1913, s. 20f för Paulis beundran av Jules Bastien-Lepage: ”Men förklaringen låg väl däri att han mer än någon annan personifierade i sin konst de sträfvanden att föra realism och friluftsmåleri till dess yttersta konsekvens, hvilket blifvit följden af konstens utveckling från romantism till naturalism.”

12 Pär Lagerkvist, *Ordkonst och Bildkonst, om modärn skönlitteraturs dekadans – om den modärna konstens vitalitet*. Raster Förlag, Stockholm 1991, s. 26f. Verket utkom först i november 1913 i Stockholm, Bröderna Lagerström, Boktryckare och förläggare. Även August Brunius intar en positiv syn på Matisse i sin bok *Färg och Form. Studier af den nya konsten*, Norstedt & söners förlag, Stockholm 1913. Se särskilt kapitlen *Det nya Måleriet* och *Svensk och norsk expressionism*.

13 Hedström 2002, s. 74.

14 Gynning 1999, s. 40ff.

15 Grünewald 1944, s. 192f.

16 Richard Bergh, *Efterlämnade skrifter om konst och annat*. Bonniers förlag, Stockholm 1921, s. 57f. Se även Gösta Liljas beskrivning av Berghs Parisresa 1913 och mötet med verk av Matisse, Cézanne, Monicelli med flera, en text som bidrar till förståelse av Berghs tämligen begränsade intresse av Matisses konst. Lilja 1955, s. 178ff.

17 Grünewald 1944, s. 176.

18 Bergh 1921, s. 62f.

19 Lagerkvist 1991, s. 27 & 44.

20 Torsten Schonbergs *Operamaskeraden*. (Gustaf III:s mord) (NM 2021)

21 Köpen genomfördes under åren 1916–1919.

22 Gösta Sandels *Skeppsbrott* har skapats och köpts in vid två tillfällen. Det första verket har tillkomstår 1914 (NM 2093) och köptes år 1918. Det andra har tillkomstår 1916 (NM 2745) och köptes 1929. Det är emellertid endast det senare som finns återgivet fotografiskt idag, varför det kommer att användas här.

23 Nils Palmgren, *Leander Engström*, Serien Svenska Målare, AB Svensk Litteratur, Malmö 1947, s. 10f & 19.

24 Palmgren 1947, s. 20 & 26. Helmer Osslund var elev vid Konstnärsförbundets andra skola 1899–1901.

25 Svenskt konstnärslexikon II. Palmgren 1947, s. 32f & 40ff.

26 Svenskt konstnärslexikon II.

27 Palmgren 1947, s. 51 & 55.

28 Palmgren 1947, s. 59. Leander Engström *Höstvegetationsbild från Torne träsk* (1910), Waldemarsudde, inventarienummer W 157.

29 Per I. Gedin, *Isaac Grünewald – Modernist och människa*, Bonniers förlag, Stockholm 2015, s. 93–107. Gedin diskuterar bildandet av De åtta. Lilja 1955, s. 154ff.

30 Lilja 1955, s. 161.

31 Gedin 2015, s. 94 & 112–120. Red. Cecilia Widenheim & Martin Sundberg, *Baltiska speglingar*, Malmö Konstmuseums samling, Tiden kring Baltiska utställningen 1914, Malmö 2014, s. 25 & 36 not 37. Ej med i Stockholms taxeringskalender 1910 & 1916.

32 *Meddelanden från Nationalmuseum* 1916 & 1918. Enligt uppgift från Moderna Museet finns *Vid Fjällbranten* idag på Svenska ambassaden i Budapest, Ungern.

33 Ofotenmotivet har återgivits i Hans-Olof Boström, Åke Fant & Dag Widman *Leander Engström*, Metafor förlag, Stockholm 1986, Bildkatalog. Här är återgivningen av koloriten betydligt ljusare och präglas därmed mindre av vädrets hot.

34 Gedin 2015, s. 15ff & 26.

35 Gedin 2015, s. 32f, 36 & 43. Simonsson 1970, s. 72f.

36 Lilja 1955, s. 100f.

37 Gedin 2015, s. 46f. I Gedin finns *Våren* återgiven på sid 60f. Lilja 1955, s. 104 & 111f. *Flickan i trädgårdssoffan, Arild* inkluderades i Moderna museets samlingar genom en donation av Iván Grünewald och Maud Comstedt-Grünewald 1972.

38 Lilja 1955, s. 126f, 143f. Lilja redovisar debatten.

39 Lilja 1955, s. 161–167. Gedin 2015, s. 93–107.

40 I Sturms utställning hade dock Engström och Dardel uteslutits av Grünewald. Gedin 2015, s. 154 & 185–192. Lärkner 1984, s. 124f. Lidén 1974, s. 56f.

41 Cecilia Gully (Ulla) Bjerne, www.skbl.se/sv/artikel/UllaBjerne, Svenskt kvinnobiografiskt lexikon (artikel av Boel Hackman), hämtad 2022-09-29.

42 Nämndprotokoll 1917-03-08 & 1917-05-19. I det första protokollet tydliggörs att Museinämnden föreslog Kungl. Maj:t ett inköp av bland annat Isaac Grünewalds, *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* till ett pris av 2 500 kronor. Det andra redovisar att man fått godkännande för köpet och priserna. Se även Gedin 2015, s. 163f för en historia kring köpet.

43 Stockholms adresskalender 1916 & 1920. Finns inte noterade i Stockholm stads taxeringskalender 1910 & 1916. Isaac Grünewald, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13258, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gertrud Serner), hämtad 2021-12-23.

44 Bergh 1905, 25f. Bergh ser Kristian Zahrtmann i Köpenhamn och Jean Paul Laurens i Paris som föredömen.

45 Lilja 1955, s. 50ff.

46 Svenskt konstnärslexikon III.

47 Lilja 1955, s. 159 & s. 210 not 11. Brev från Einar Jolin till Gösta Lilja 27/1 1954.

48 Lilja 1955, s. 153. Svenskt konstnärslexikon III.

49 Svenskt konstnärslexikon III.

50 Svenskt konstnärslexikon III. Stockholms adresskalender. Stockholms stads taxeringskalender år 1916 upplyser om att Severin Jolin hade en inkomst på cirka 12 000 kronor och Ellen Maria Jolin hade inkomst på 2 140 kronor och total inkomst på 4 600 kronor, vilket innebär att inkomster från aktier eller fastighet fördubblade hennes inkomst. Einar Jolin redovisas emellertid inte.

51 Verket köptes 1919 för 600 kronor. Efter 1912 protokollfördes inga omröstningar.

52 Svenskt konstnärslexikon III.

53 Bengt Lagerkvist, *Riddar Drömmare av sol och snö. En bok om Gösta Sandels*. Atlantis, Stockholm 1999, s. 44.

54 Sarpsborgs kommun ligger cirka 3 mil innanför gränsen mellan Norge och Sverige vid E6, som förbinder Göteborg med Oslo. Carl Sandels ateljéer fanns i Vänersborg (1876–1877), Göteborg (1881–1889), Stockholm vid Vasabron på Fredsgatan 15 (1902–1906) och i närheten av Östermalms torg på Biblioteksgatan 4 (1907–1922). https://sv.wikipedia.org/wiki/Carl_Sandels. I Stockholms adresskalender står: Sandels, Carl, Fotograf. Biblioteksgatan 4[1], C. Gammal välkänd firma (stiftad 1878).

55 Svenskt konstnärslexikon V. Gedin 2015, s. 26 återger Grünewalds minne av Sandels. Gertrud Serner, *Gösta Sandels*, Svenska målare, Svensk Litteratur, Stockholm 1941, s. 9. Här står att Göstas farbror Hjalmar Sandels var slottsarkitekt för Stockholms slott åren 1874–1910 med utbildning inom Kungliga Akademien 1863–1869 och gav den unga konstnärsämnet sitt stöd.

56 Svenskt konstnärslexikon V. Gösta Sandels, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6340, Svenskt biografiskt lexikon (art av Bengt Lagerkvist), hämtad 2022-10-08. Lagerkvist 1999, s. 26.

57 Lilja 1955, s. 108, 145 & 160. Serner 1941, s. 18. Svenskt konstnärslexikon V.

58 Gedin 2015, s. 104ff. Endast Edvard Munch levde för att ta del av framgången (1863–1944). De övriga levde inte vid tiden för utställningen: Vincent van Gogh (1853–1890), Paul Gauguin (1848–1903) och Paul Cézanne (1839–1906).

59 Lagerkvist 1999, s. 63–70 & 90. Simonsson 1970, s. 133ff. Serner 1941, s. 28. Carl Nordenfalk, *Konstnärer i Kungälv, Ett kapitel i Sandels och Simonssons historia*, Oscar Isacsons Boktryckeri, Göteborg 1946, s. 11ff & 45. Boken innehåller omfattande bildmaterial från Kungälvsåren.

60 Lagerkvist 1999, s. 40. Modern, Emma Augusta, dog 1908 varefter fadern gifte sig med Alexandra Emma Maria Lindström.

61 Charlotte Emma Mannheimer, www.skbl.se/sv/artikel/CharlotteManheimer, svenskt kvinnobiografiskt lexikon (artikel av Birgitta Flensburg), hämtad 2022-10-13. Lagerkvist 1999, s. 107 & 113f. Nordenfalk 1946, s. 45.

62 Lagerkvist 1999, s. 117. Bergh var ledande vid Konstnärsförbundets tredje skola, där Sandels var elev, vilket förklarar varför Sandels sökte upp Bergh 1910.

63 Lagerkvist 1999, s. 87f & 137f. Liljevalchs Konsthall, Stockholm, ”Konstnärsförbundet”, maj–juni 1916. kat nr 493 (under titeln ”Blond dam”).

64 Om Östra gatan i Kungälv se Nordenfalk 1946, s 61–73. Lagerkvist 1999, s. 128 & 138.

65 Som tidigare nämnts har Gösta Sandels *Skeppsbrott* skapats och köpts in vid två tillfällen. Det första verket har tillkomstår 1914 (NM 2093) och köptes år 1918. Det andra har tillkomstår 1916 (NM 2745) och köptes 1929. Det är emellertid endast det senare som finns återgivet fotografiskt idag, varför det kommer att användas här.

66 Protokoll från Nationalmusei nämnd 27 mars 1918 (även i bilaga) och 27 februari 1919. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1918. Såväl i nämndprotokollet som meddelandena 1918 står att *Badande kvinnor* och *Skeppsbrott* köptes till det sammantagna priset på 1 800 kr. I ovanstående brevutdrag nämns Brunius enbart i förhållande till *Badande kvinnor*, men noteringarna av köpet i protokollet indikerar att båda arbetena köptes samtidigt.

67 Lagerkvist 1999, s. 135f.

68 Simonsson 1970, s. 94ff. *La Dame Persane* (1919) se bild i Lagerkvist 1999, s. 142. Serner 1941, s. 71, 74, 86 & 87.

69 Richard Berg avled den 30 januari 1919. Sixten Strömbom utnämndes till intendent med ansvar för slottsamlingarna den 27 juni 1919.

70 Lagerkvist 1999, s. 12, 18 & 146ff.

71 Ingrid Simonsson, *Konstliv kring det unga seklet*, Albert Ekmans fond, Göteborg 1970, s. 29f. Bengt Lidforss, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/11338, Svenskt biografiskt lexikon (art av Nils Beyer), hämtad 2022-12-03. Svenskt konstnärslexikon V.

72 Birger Simonsson, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5951, Svenskt biografiskt lexikon (art av Maria Görts), hämtad 2022-10-08. Simonsson 1970, s. 32ff & 36f. Svenskt konstnärslexikon V.

73 De femton var Gregori Aminoff, Ture Ander, Tor Bjurström, Gabriel Burmeister, Arthur Carlsson-Percy, Leander Engström, Isaac Grünewald, Knut Jansson, Gunnar Lundh, Arvid Nilsson, Carl Ryd, Gösta Sandels, Birger Simonsson och Sigfrid Ullman. Lilja 1955, s. 104. Simonsson 1970, s. 67f. Svenskt konstnärslexikon V.

74 August Brunius, Utställningar, SvD 7 mars 1909. Lilja 1955, s. 105ff.

75 Georg Nordensvan, De ungas utställning, DN 12 mars 1909. Lilja 1955, s. 105ff.

76 Simonsson 1970, s. 68.

77 Den andra utställningens konstnärer var: Gregori Aminoff, Ture Ander, Arthur Carlson-Percy, Leander Engström, Isaac Grünewald, Knut Janson, Arvid Nilsson, Carl Ryd, Gösta Sandels, Birger Simonsson, Sigfrid Ullman, Edward Hald, Albert Hoffsten, Einar Nerman, Gadde Strandberg, Arthur Sahlén och Tor Bjurström. Lilja 1955, s. 120ff. Simonsson 1970, s. 77ff.

78 Den tredje utställningens konstnärer var: Gregori Aminoff, Ture Ander, Tor Bjurström Arthur Carlson-Percy, Leander Engström, Isaac Grünewald, Albert Hoffsten, Knut Janson, Hadar Jönzén, Gunnar Lund, Arvid Nilsson, Carl Ryd, Gösta Sandels, Birger Simonsson, Sigfrid Ullman, Edward Hald, Erik Gustaf Lindwall och Einar Nerman. Lilja 1955, s. 137. Simonsson 1970, s. 85ff.

79 Lilja 1955, s. 143.

80 Lilja 1955, s. 153. Simonsson 1970, s. 85ff.

81 Lilja 1955, s. 161. Se även sid. 154 för Konstnärsförbundets erbjudande och De åttas krav och beslut att inte delta.

82 Birger Simonsson, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5951, Svenskt biografiskt lexikon (art av Maria Görts), hämtad 2023-01-06. Motsättningar som ledde till en brytning mellan Birger Simonsson och Isaac Grünewald och en försoning kom att dröja till 1937 då de båda var professorer på Konstakademien och Simonsson höll tal på Grünewalds vernissagefest. Lilja 1955, s. 161 & 210 not 1.

83 Nordenfalk 1946, s. 117ff. Hjern 1972, s. 142ff. Nordenfalk 1946, s. 11ff, 45 och bildförteckningen över Simonssons och Sandels arbeten under Kungälvstiden, s. 117–122. Simonsson 1970, s. 133–144 & 170ff.

84 Jeff Werner, *Nils Nilsson*, Diss., Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 1997, s. 128ff.

85 Kristoffer Arvidsson, ”Sätta färg mot färg. Göteborgsmåleriets stildrag och konstnärliga metoder”, *Den underbara färgen. Göteborgskolorismen i nytt ljus*, Kristoffer Arvidsson (red.), Göteborgs konstmuseum, Appell Förlag, Göteborg, 2023, s. 95.

86 Simonsson 1970, s. 253ff. Hjern 1972, s. 148, 150 & 156.

Birger Simonsson, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5951, Svenskt biografiskt lexikon (art av Maria Görts), hämtad 2022-10-27.

87 https://lokalhistoriewiki.no/wiki/Christian_Fredrik_Platou_(1888%E2%80%931975) https://histreg.no/index.php/person/pf01063299003976

18. Avslutande diskussion

Avhandlingens fokus har varit Nationalmuseum som konsekrerande institution inom det svenska konstfältet under åren 1885–1920. Periodens historiska kontext präglades av genomgripande strukturella förändringar inom svensk ekonomi, politik och samhällsstruktur. Industrier etablerades och befolkningen i städerna ökade samtidigt som majoriteten fortsatte att vara knutna till landsbygdens traditionella näringar. Inflytandet över samhällets utveckling försköts från ståndssamhällets hierarki till ägareliten inom industrier, banker och handel. Karl Marx analyserade industrisamhällets klasstruktur utifrån den grundläggande och relationella motsättningen mellan kapitalägare och industriarbetare. Analysen av den konkreta samhällsformation som präglade det svenska samhället har här utgått ifrån den marxistiska idétraditionen. Samtidigt har inkluderandet av Pierre Bourdieus sociologiska studier och begreppsapparat öppnat upp för studiens analys av det relativt autonoma konstfältet.

Hans studier har visat hur ständiga motsättningar kring symboliska och materiella tillgångar av gemensamt intresse är viktiga för analysen – såväl för dem som dominerar ett fält som dess pretendenter. Här har detta använts för förståelsen av det konstfält Nationalmuseum var del av samt de individer och grupperingar som var centrala för museets årliga inköp av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar. Studien har visat att det under perioden 1885–1920 finns tydliga förändringar i vilka som ansvarade för urvalsprocessen och att dessa förändringar påverkade vilka konstverk som valdes, alternativt exkluderades.

Under den här perioden var Nationalmuseum den mest betydelsefulla konstsamlande institutionen i Sverige. De bemärkta museitjänstemän och ledamöter av musei- och inköpsnämnden som deltog i beslutsprocessen var utvalda att förvalta en central del av nationens konstsamling och kultur. Inköpsnämnden föreslog till Kungl. Maj:t varje år fram till nämndens avskaffande 1913 vilka oljemålningar som skulle inlemmas i museets samlingar. Härigenom bildades symboliska resurser, i viss mån även ekonomiska, för de konstnärer som skapat oljemålningarna. Konsekreringsbegreppet används i studien för att tydliggöra vad som sker socialt och symboliskt då institutioner, som akademier eller museer, upphöjer en konstnär genom valet av dennes konstverk. Processens betydelse gör att den blir föremål för de divergerande åsikter som förs fram av konstfältets konkurrerande grupperingar.

Förståelse av individernas och gruppernas sociala positioner har utgått ifrån mängden och kompositionen av de ekonomiska, kulturella och sociala resurser som dess innehavare besitter. Med hjälp av sociala strukturindikatorer har enskildas och de konstruerade gruppernas bakgrund och levnadsbanor på konstfältet beskrivits. För de museitjänstemän och ledamöter som ingått i studien har de valda strukturindikatorerna gott stöd i det empiriska materialet. Detta stöd är dock något mindre stabilt för de yngre konstnärerna. För den tredje skolans elever finns den sociala bakgrunden och konstnärliga utbildningen belagd, medan inkomst och boende under 1900–1920 i hög grad saknas, något som förklaras av att gruppens socioekonomiska utveckling och konstnärliga karriär endast var i en inledande fas.

Att det inom museets beslutande och verkställande ledning inte förekommer annat än män under den här perioden bör nämnas också här i avslutningen. Bland konstnärerna vars verk valdes eller exkluderades förekommer endast en begränsad grupp kvinnliga konstnärer. Sammantaget visar det att den här delen av det svenska konstfältet helt dominerades av män från medelklassen eller mer välsituerade samhällsgrupper. I föreliggande studie har genusperspektivet dock endast berörts i samband med behandlingen av vissa målningar och deras motiv, men inte varit föremål för en genomgående diskursanalys och diskussion.

Kungl. Maj:ts beslut 1886 och 1893 ställde krav på inköpsnämnden att besöka de konstutställningar som anordnades av Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening. Nationalmuseums stadgar ändrades 1900 och 1913 och påverkade därmed museets organisation och ledning. Studien nämner också Richard Berghs och Georg Paulis kritik av hur samhällets kulturella resurser i form av konstmuseer utelämnade större delen av Sverige. De här exemplen visar att ett bredare diskursivt perspektiv som inkluderat tidens kulturpolitiska och konstteoretiska debatter hade kunnat bidra till ökad förståelse för besluten inom Nationalmuseums inköpsnämnd.

Nationalmuseums ledning

Nationalmuseums museinämnd bestod av fem ordinarie ledamöter, varav museets intendent och konservator var självskrivna och hade ett övergripande ansvar för verksamheten fram till 1 april 1913. De fem var alltid del av inköpsnämnden och hade även ansvaret att välja hälften av inköpsnämndens ledamöter och suppleanter. Därmed var de centrala vid de årliga valen av vid tiden levande svenska konstnärers oljemålningar. Under perioden var följande fyra män ordförande i museinämnden och inköpsnämnden: kabinettskammarherre, överintendent Fritz von Dardel (1867–1893), gods- och bruksägare, friherre Johan Nordenfalk (1893–1899), gods- och tidningsägare, riksdagsman Wilhelm Walldén (1899–1906) och universitetskanslern, riksdagsman, greve Fredrik Wachtmeister (1906–1913). Under de här åren var preses i Konstakademien, Dardel, Nordenfalk och Wachtmeister, även ordförande i inköpsnämnden.

Museinämndens ledamöters och suppleanters fäder bar titlar som präglades av det hierarkiska ståndssamhällets strukturer såsom godsägare, friherre, greve, överste, boktryckare och kanalbyggare. Därutöver fanns flera ledamöter och suppleanter som bar den Konstakademiens professors- och direktörstitlar. Gruppen kan, utifrån Bourdieus terminologi, ses som del av den dominerande klassen med rötter i ett förkapitalistiskt Sverige och som baserade sin kapacitet inom konstfältet på ekonomiska, kulturella och sociala resurser. Banden mellan Konstakademien och Nationalmuseum var grundläggande och samtidigt visar studien hur de förkapitalistiska klasstrukturerna levde kvar inom Nationalmuseum fram till 1900. Majoriteten av de män som ingick som museinämndens externa ledamöter och suppleanter hade dock avlidit före 1925.

De ledande museitjänstemännens samhällsposition grundades på resurser inom utbildning, kultur och socialt nätverk, medan ekonomiska tillgångar inte var lika framträdande. Tjänstemännen kan med Bourdieu ses som del av den dominerande klassens kulturella fraktion med stark koppling till det svenska konstfältet. Utifrån Göran Therborns klassanalys inkluderas de i de speciella kategorier som var knutna till borgarklassen och den rådande ordningen, vilket korroberar Nationalmuseums ideologiska och symboliska funktion inom det svenska samhället. Museitjänstemännens fäders yrkestitulaturer bär vittne om 1800-talets konkreta skråstruktur och arbete inom skola, rättsväsende och kyrka, vilket skiljer sig tydligt från den bakgrund som karaktäriserade museinämndens ledamöter. Tjänstemännens utbildningar möter museistadgarnas utbildningskrav väl med universitetsstudier inom exempelvis estetik, litteraturhistoria och konsthistoria, studier som ofta hade lett fram till licentiat- eller doktorsexamina. Under perioden hade museet tre intendenter/överintendenter Gustaf Upmark (1880–1900), Ludwig Looström (1900–1915) och Richard Bergh (1915–1919).

En genomgripande reformering av Nationalmuseums organisation och stadgar trädde i kraft den 1 april 1913, en förändring som innebar att överintendenten och museets tre intendenter ansvarade för verksamheten. När Richard Bergh tillträdde som Nationalmuseums överintendent 1 april 1915 hade han vid sin sida tre intendenter, vilket var den ledningsstruktur han redan 1905 önskat skulle prägla Nationalmuseum. Övergången till ett välutbildat tjänstemannastyre ses i denna studie som slutpunkten på en utdragen reformprocess som inleddes med stadgereformen från 1880. Slutpunkten kan också ses som startpunkten för utvecklingen som inleddes under Berghs korta tid som överintendent med modernisering av museets byggnad och förbättringar av ljusförhållandena och presentationen av konstverken i de olika salarna.

Stadgeförändringarna och besluten från Kungl. Maj:t som införs under perioden 1885–1920 har här fungerat som ett strukturerande ramverk vid sidan av de sociala strukturer som blottlagts vid studien av de levnadsbanor som präglade männen med ansvar för Nationalmuseums konsekrerande process. Det är, till-

sammans med studien av ledamöterna i inköpsnämnden och de årliga valen av oljemålningar, grunden för analysen av museets interna verksamhet, en utveckling som i mångt och mycket följde samhällets utveckling i stort. Ståndsriksdagen övergick till tvåkammarriksdag och var på väg mot nya partiorganisationer med allmän rösträtt och en nyordning inom statliga departement och myndigheter. Skråsystemet löstes upp genom 1846 och 1864 års näringsförordningar vilka öppnade upp för privatägda företag och marknadsekonomin i stort.

Ledamöter i inköpsnämnden

Under åren 1858–1872 ansvarade den Kungliga Akademien för de fria konsterna för inlösen av vid tiden levande svenska konstnärers verk, varefter Nationalmuseum övertog ansvaret och Statens inköpsnämnd bildades. Inköpsnämnden existerade fram till 1 april 1913 och hade som uppgift att årligen ge Kungl. Maj:t ett beslutsunderlag för att stärka museets nationella konstsamling. För åren 1885–1900 redovisar protokollen hur nämndens omröstningar faller ut, dock utan att offentliggöra hur enskilda ledamöter röstar, vilket sker under perioden 1900–1912. Efter 1913 övertogs uppdraget av museets överintendent och tre intendenter och eran med invalda externa beslutsfattare avslutades. Under åren med tjänstemannastyre redovisas endast vilka som varit närvarande vid museinämndens inköpsmöten. De upprättade förslagen förefaller aldrig ha ifrågasatts av Kungl. Maj:t, något som kan tyda på att Kungl. Maj:t var mycket accepterande eller inte prioriterade frågan, alternativt att inköpsnämnden var väl medveten om dess uppdrags gränser. Frågan ligger utanför detta arbete och kräver grund i annat empiriskt källmaterial än vad som bearbetats här.

Fram till 1900 bestod inköpsnämnden av nationalmusei nämnds fem ordinarie ledamöter samt tre ”konstälskare” utsedda av museinämnden och tre ledamöter utsedda av Konstakademien. De sex sistnämnda ordinarie ledamöterna valdes årligen och bistods av lika många suppleanter. De ledamöter och suppleanter som valdes in av Konstakademien under perioden 1885–1900 dominerades av dess egna professorer och konstnärer som var ledamöter av Konstakademien. Bland museinämndens konstälskare överväger en rad adliga och militära titlar, därutöver titlar som statsråd, kansliråd, häradshövding, hovintendent, direktör, grosshandlare, godsägare och slutligen även fyra konstnärer. Sammantaget ger detta en bild av kvarvarande inflytande från ståndssamhällets elit och en stark koppling till Konstakademien fram till 1900.

Stadgereformen av år 1900 innebar att inköpsnämnden därefter skulle bestå av museinämndens fem ordinarie ledamöter, två ordinarie ledamöter som valdes av Konstakademien och två som museinämnden valde ur gruppen konstnärer vilka fanns representerade i Nationalmuseums samlingar. Förändringen kom att betyda en tydlig förändring i inköpsnämndens sociala sammansättning genom att de så kallade konstälskarna exkluderades, vilket kan ses som att

det svenska ståndssamhällets representanter till god del fasades ut. De 35 ledamöter och suppleanter som förekom i inköpsnämnden under åren 1901–1912, bortsett från museitjänstemännen, var antingen konstnär, skriftställare, gravör, skulptör eller arkitekt. 23 var även ledamöter i Konstakademien och tretton var professorer där, vilket innebar att bandet till Konstakademien fortsatte att vara starkt. Professor Gottfrid Kallstenius var ordinarie ledamot under fem år, professor Gustaf Cederström under tre år och professor Oscar Björck, konstnär Axel Kulle, professor Adolf Lindberg, skulptören Carl Milles och professor Emil Österman under två år. Utifrån Bourdieus sociala analys kan gruppen som helhet bedömas som del av den dominerande klassens kulturella fraktion. Inom ramen för valet av dem till Nationalmuseums inköpsnämnd under åren 1901–1912 framstår flera av männen som centrala i dess årligt återkommande val av målningar och konsekrerande process. Flera fanns redan representerade, som nämnts ovan, i museets samlingar.

Konstnärsförbundet ansåg att 1900 års stadgerevision innebar en alltför begränsad förändring av Nationalmuseums organisation och val till inköpsnämnden och fortsatte därför att bojkotta verksamheten. Föreliggande studie stödjer å ena sidan bilden av en begränsad reform. Samtidigt sker en tydlig förändring av vilka som faktiskt deltar i inköpsnämndens verksamhet. Reformen kan ses som en del av en utdragen process som även påverkade vilken konst som valdes efter 1901. Utifrån den ståndpunkten är det möjligt att hävda att kritiken Richard Bergh för fram i sin stridsskrift från 1905 *Hvad vår kamp gällt* var tydligt färgad av de förhållanden som gällde före 1900 års stadgereform och mindre av åren som följde. Samtidigt var det förstås viktigt för Konstnärsförbundet att upprätthålla omvandlingstrycket på det svenska konstfältet. Bergh kom ju i allt högre grad även att integreras i Nationalmuseums interna diskussioner, vilket ju ledde fram till att han valdes till överintendent 1915.

Berghs chefskap inleddes i en tid då första världskriget skapade kraftfulla störningar i internationell handel, varubrist och inflation, vilket sammantaget bidrog till utbredd fattigdom samtidigt som ett framgångsrikt fåtal skapade sig stora förmögenheter. Det senare kom att stärka intresset för konstköp och viljan att stödja konstnärer och konstmuseer, exempelvis skänkte AB Bukowski del av sin vinst till museet under ett par år. Samlingarna utökades 1915 genom en omfattande gåva bestående av svensk ”genombrottskonst” från 1880- och 1890-talet och under 1917 och 1918 genomfördes tre ”konsortieresor”, vilka initierats av grosshandlare Axel Beskow. Bergh ledde de framgångsrika inköpsresorna och konst för sammanlagt 2 350 000 kronor kunde förvärvas, varav 10 procent av totalsumman användes för Nationalmuseums räkning. Redan 1911 hade också Nationalmusei Vänner bildats. Sammantaget är det möjligt att se hur ett nytt nätverk av konstälskare byggs upp kring Nationalmuseum och att dess verksamhet blir del av en förskjutning av konstfältets beslutsstrukturer och smaknormer.

Inköpsnämndens årliga förslag

Då Opponenterna sände in sina reformskrivelser till Konstakademien och Nationalmuseum 1885 avvisades dessa högst bestämt på formella grunder. Som del av reformivrarnas krav ingick att inköpsnämnden skulle inkludera konst från Opponenternas utställningar. Museiledamöterna var inte intresserade av detta och påpekade endast att man inte hade rätt att ändra stadgarna. Redan i september 1886 fattade Kungl. Maj:t dock beslutet att även offentliga utställningar som organiserats av Konstnärsförbundet skulle beaktas av inköpsnämnden och 1893 inkluderades även Svenska Konstnärernas Förenings utställningar. Under åren 1885–1890 tas oljemålningar från Konstnärsförbundets utställningar upp till omröstning samtidigt som de ofta avvisades tydligt av inköpsnämndens ledamöter.

Genom Kungl. Maj:ts beslut den 16 juni 1906 förenklades reglerna för inköpsnämndens årliga konstinköp. Tidigare godkändes endast offentliga utställningar, som anordnats av staten, Konstakademien eller en förening för svenska konstnärer. Utställningarna skulle varit utlysta under januari månad, bjudit in svenska konstnärer att delta genom annons och slutligen öppnats före utgången av maj månad. De nya stadgarna föreskrev endast att ett sammanträde för att upprätta inköpsförslag skulle hållas i samband med offentliga konstutställningar när ordförande eller två ledamöter fann det lämpligt. Ett uppdrag att upprätta ett inköpsförslag på andra orter än Stockholm, även utanför Sveriges gränser, kunde ges till tre personer. Här ses Kungl. Maj:ts beslut kring inköpsnämndens årliga inköpsaktivitet på det svenska konstfältet under åren 1886, 1893 och 1906 som en utdragen reformprocess, som inkluderade stadgereformerna 1900 och 1913.

Utifrån protokollens uppgifter om vilka oljemålningar som väljs ut är det möjligt att verifiera en successiv förskjutning av ledamöternas normer till ett accepterande av konsten från de två konstnärsorganisationernas utställningar. Bilden av skarpa och utdragna motsättningar inom det svenska konstfältet är därför som helhet inte möjlig att belägga i inköpsnämndens inköpsprotokoll. Det rör sig snarare om motsättningar som successivt övergår i konstutställningarnas tävlan om utrymme och framgång. Förändringen måste ses mot bakgrund att konstutställningar anordnades av enskilda och grupper av konstnärer på ett sätt som lämnat 1800-talets regelstyrda skrå- och ståndssamhälle bakom sig och mer anammat de privata initiativen inom marknadsekonomin.

Föreliggande studie bygger på konstruerandet av i första hand tre konstnärsgenerationer: professorerna, reformvännerna och den tredje skolans elever. Därutöver har två grupper av ytterligare konstnärskap skapats för att tydliggöra att skarp polarisering och konflikter inte utmärker det svenska konstfältet under större delen av den studerade perioden på grund av rörligheten och flerpoligheten inom det svenska konstfältet. De av avhandlingens tabeller som redovisar den konst som valdes respektive exkluderades under åren 1885–1920 innehåller även empiri som ger en bild av enskilda konstnärers rörlighet mellan det svenska

konstfältets organisationer och utanför dessa. Särskilt tydligt blir det i flödet till Konstnärsförbundet 1886 och därefter från förbundet till Svenska Konstnärernas Förening cirka fem år senare. Fokus flyttas därefter från kritiken av Konstakademiens verksamhet till skapandet av utställningsalternativ.

Inköpsnämndens årliga budget för inlösen av vid tiden levande svenska konstnärers verk uppgick till 6 000 kronor åren 1885–1898, varefter inköpsanslaget ökades till 15 000 kronor. Av de drygt 150 målningar som köptes in under perioden 1885–1920 betalades 5 000 kronor eller däröver för endast 13 målningar. I den gruppen ingick arbeten av konstnärerna J.A.G. Acke, Richard Bergh, Eugène Jansson, Anders Kallenberg, Bruno Liljefors, Hanna Hirsch-Pauli, Edvard Rosenberg, Carl Wilhelmson och Anders Zorn. För 42 procent av målningarna betalades 1 000 kronor eller lägre, vilket innebär att merparten av de svenska konstnärerna inte kan ha förväntat sig stora intäkter vid dessa transaktioner. Inköpsnämndens påverkan på den svenska konstmarknaden var således relativt begränsad rent ekonomiskt, men dess konsekrerande urval hade, utifrån Bourdieus terminologi, större symbolisk betydelse.

Konstnärernas socioekonomiska levnadsbanor

Som tidigare nämnts utgår beskrivningen av enskilda konstnärer och konstnärsgrupperingar ifrån Bourdieus tankar kring tecknandet av levnadsbanor som förflyttningar på konstfältet. De konstnärer som är del av studien föddes inom ett tidsspann mellan 1829 och 1890, där August Malmström är äldst och Einar Jolin yngst. Utifrån fädernas titlar är det möjligt att sluta sig till att majoriteten av konstnärerna växte upp under socioekonomiskt trygga eller mycket goda förhållanden. Skarpa undantag finns dock. De äldre konstnärernas, professorsgruppens, fäders titulaturer bär tydliga drag av stånd- och skråsamhällets hierarki, något som därefter ersätts med titlar som professor, fabrikör, musikförläggare, konstnär och fotograf. Långt ifrån alla föddes i Stockholm, men det finns en tydlig förflyttning till huvudstaden. Här bedrev majoriteten sina inledande konstnärliga studier vid Konstakademien och de fem yngsta vid Konstnärsförbundets tredje skola. I huvudstaden kom professorsgruppen att arbeta vid Konstakademien och delta som ledamöter och suppleanter vid Nationalmuseum. Deras ställning var här stark såväl inom Konstakademiens utbildningsverksamhet som Nationalmuseums konsekrerande process fram till 1913. För samtliga erbjöd stadens välbeställda elit, konstmuseer, statliga verk och privata företag en marknad för försäljning av konstverk och porträttuppdrag.

Konstnärernas bostäder fanns i hög grad i stadsdelen Östermalm eller andra centrala adresser och en del av dem kom att leva i egna villor på Djurgården eller Storängen i Nacka. På de centrala adresserna bodde även museitjänstemännen och museets ledamöter och suppleanter. Bostädernas storlek har inte kunnat studeras här, men dessa varierade förstås och inkluderade ibland en ateljé. Eko-

nomiskt sett var Oscar Björck, Gottfrid Kallstenius, Emil Österman, Richard Bergh, Nils Kreuger, Karl Nordström, Georg Pauli, Hanna Hirsch-Pauli och Carl Wilhelmson mest framgångsrika. 1916 års taxering tyder på att flera av dem hade intäkter från fastigheter och/eller aktier.

Konstnärsgruppen har, generellt sett, högre inkomster än museitjänstemännen och endast vissa ledamöter inom musei- och inköpsnämnden kan mäta sig med dem ekonomiskt. Högst inkomst år 1916 av samtliga män i studien har John Böttiger med 43 700 kronor i samlad inkomst, varav cirka 35 000 kronor var intäkter ifrån fastigheter och/eller aktier. Tillsammans med Nationalmuseums tjänstemän, ledamöter och suppleanter blev de framgångsrika konstnärerna del av den dominerande klassens kulturella fraktion, såsom den framstod i huvudstaden. Det gäller även de konstnärer som inledningsvis var Opponenter och djupt kritiska mot de organisationer och processer som utgjorde det svenska konstfältets fundament 1885. Kring år 1915 hade exempelvis Richard Bergh, Nils Kreuger, Karl Nordström, J.A.G. Acke Andersson, Hanna Hirsch-Pauli och Georg Pauli etablerat sig i huvudstaden med god ekonomi och gott boende.

Reformrörelsens ledande gestalter hade dock passerat sina glansår. Ernst Josephson avled 1906, Eva Bonnier 1909, Eugène Jansson 1915, Richard Bergh, Robert Thegerström och Carl Larsson 1919, Anders Zorn 1920, Karl Nordström 1923, J.A.G. Acke Andersson 1924 och Nils Kreuger 1930. Konstnärsförbundet upplöstes 1920. I Göteborg avled två betydelsefulla mecenater och konstsamlare redan under 1900-talets första två år: Göthilda Fürstenberg 1901 och Pontus Fürstenberg 1902. Deflationskrisen slog hårt mot Ernst Thiels förmögenhet 1920–1922 och 1924 tvangs han att sälja Thielska galleriet till svenska staten. Även Carl Robert Lamms företag och ekonomi drabbades hårt av deflationskrisen, vilket tvang honom att bland annat sälja en stor del av sina konstsamlingar. När epoken som inleddes i mitten av 1880-talet på det här viset rent faktiskt gick i graven levde generationen som var samtida med den tredje skolans elever kvar och bildade startpunkten för nya konstnärsgenerationer.

De valda målningarnas motiv

Inköpsnämndens budgetram omöjliggjorde köp av det dyrare monumentala historiemåleriet, vilket därför inte behandlats i föreliggande avhandling. Dessa konstverk införlivades emellertid i Nationalmuseums samlingar genom enskildas och konsortiers gåvor. Under perioden har landskapsmåleriet med svenska motivbilder en tydligt framträdande ställning. Landskapsmotivens djupverkan byggdes upp med hjälp av ett kontinuerligt samband mellan bildens olika plan och berättelserna färdigställdes ofta med hjälp av adderade staffager i form av byggnader, människor och djur. Genremotiv från enkla hem och ladugårdar var framgångsrikt främst under studiens första år och frånvaron av innerstadens välbeställdas eller arbetarklassens hem är tydlig. Stockholms innerstad har emeller-

tid återskapats under studiens sista sju år, detta såväl i ljusa pastelltoner och vida vyer som i form av mörka stämningstunga och folktomma gator.

Intresset för det tydligt klass- och genuspräglade porträttmåleriet var närvarande under hela perioden med fokus på kungligheter och framgångsrika konstnärer, musiker och forskningsresande. Enskilda kvinnor har som motiv förekommit med tydlig koppling till Stockholms överklass eller kulturpersonligheter. Under 1900-talets början tillkommer modellmotiv där gränsen gentemot genrekonsten inte är helt entydig. Stilleben, slutligen, var aldrig en framträdande motivkategori vid inköpsnämndens årliga förslag; under åren 1885–1920 löstes 5 stilleben in.

Professorerna och den första gruppen ytterligare konstnärskap

Genom att vara professorer inom Kungl. Akademien för de fria konsterna, vara aktiva inom Nationalmuseums museinämnd och inköpsnämnd och få en del av sina konstverk inlemmade i museets samlingar utgjorde gruppen under åren 1885–1900 en elit inom den dominerande klassens kulturella fraktion på det svenska konstfältet. I början av 1900-talet avtar gruppens framträdande ställning, för att under studiens sista sju år helt försvinna från museets nämnder och nästan helt från inköpslistorna. 1900-talets konsthistorieskrivning kom att betrakta dem och deras konst som passé, ett ställningstagande som föreliggande avhandling förhoppningsvis kan moderera genom att lyfta fram deras konstnärskap och ställning inom konstfältet.

Nationalmuseums inköpsnämnd föredrog den akademiska konsten tydligt under åren 1885–1900, då 52 procent av oljemålningarna hade skapats av professorerna och andra akademiledamöter och 28 procent under åren 1901–1912. Under de sista sju åren valdes endast ett arbete av professor Oscar Björck, vilket sammantaget markerar en kraftig nedgång av den akademiska traditionens betydelse. Därför ska det betonas att reformen år 1900 innebar att de så kallade konstälskarna exkluderades och därmed förändrade inköpsnämndens sammansättning. Under perioden 1900–1912 bestod nämnden nästan enbart av konstnärer av olika slag och därefter gjordes ju inköpen av de ledande museitjänstemännen. De museitjänstemän som ingick i Ludwig Looströms och Richard Berghs ledningsgrupper efter 1913 hade, som nämnts tidigare, universitetsstudier och examina inom ämnen som estetik, litteraturhistoria och konsthistoria. De ledamöter som träder in i verksamheten år 1901 har inte enbart en socioekonomisk bakgrund och ställning som avviker markant från ledamöterna som föregick dem utan representerar även en annan kompetens i kraft av sina yrkesroller och konstnärskap. Liknande förändring kan konstateras inom den nya generationen tjänstemän som leder verksamheten efter 1913. Det innebär att, trots avsaknaden av empiri som belägger enskilda ledamöters konstsyn, det är möjligt att säga att de dominerande normer som upprätthölls inom inköpsnämnden förändras

genom 1900 och 1912 års reformer. Samtidigt förändras den mer kontextuella utvecklingen inom det vidare europeiska konstfältet. Exakt hur dessa interna och externa förändringar påverkade Nationalmuseums inköp av svensk konst är inte möjligt att belägga, men att dessa normerande krafter finns kan betonas här.

Utifrån inköpsnämndens val var professorernas motivkategorier främst landskap, genre och porträtt. Landskapsmåleriet präglas i detta urval av tolkningar av det svenska landskapets skogar, sjöar och vidsträckta vyer. Det är ett justemilieu-präglat och lätt romantiserat måleri där skisserna gjorts ute i landskapet och oljemålningarna tillkommit senare i konstnärernas ateljéer. Inte sällan har olika former av staffager lagts till för att ge liv åt berättelsen. Ett gott exempel på det dominerande landskapsmåleriet är professor Olof Arborelius *Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland* (NM 1472), den så kallade *Sverigetavlan*, med sina sommarljusa moln, björkar, roddbåt och spegelblanka insjö. Reinhold Norstedts *I hagen* (NM 1526) uppvisar också ett måleri som betonar en romantisk bild av det svenska landskapet och dess björkskogar. Det präglar även den Kgl. målaren Gustaf Rydbergs omfattande utomhusmåleri, med särskild förkärlek för det skånska landskapet, vilket här har visats i form av *Strand vid Ringsjön II* (NM 1829). Johan Tiréns tydliga intresse för norrländska och samiska motiv framträder i *Efter snöstormen, motiv från Lappland* (NM 1367) och *Samer tillvaratar skjutna renar* (NM 1437), ett fokus som återfinns även i Leander Engströms konstnärskap.

Periodens tidiga genrekonst utmärktes av en koppling till Düsseldorf, vilket Ferdinand Fagerlins *Hemkomsten* (NM1364) från 1885 är ett tydligt exempel på. Professor Oscar Björcks *Middagsfodring i en ladugård* (NM 1425) år 1890 har en ljusare kolorit. Motivets uttryck utgår ifrån tre unga kvinnors arbete i en solbelyst ladugård och uppvisar ett nostalgiskt innehåll som möjliggjorde för stadsbon att kärleksfullt drömma om det förgångna. Professor August Malmströms *Skvallerbyttan* (NM 1440) har ett innehåll som inte är helt lättolkat. Oavsett detta är Malmströms otaliga verk med barn som huvudsakligt motiv alltid placerade i sammanhang och miljöer som vittnar om landsbygden och det förgångna. Här skiljer sig professor Axel Jungstedts *I stenbrottet. Motiv från Schweiz.* (NM 1380) och Wilhelm Smiths *Osteria* (NM 1578) genom målningarnas proletära motiv.

Porträttmåleriets marknad var hovet, offentlig förvaltning, företag och förmögna medborgare, inte Nationalmuseum. De realistiskt präglade porträtten i Nationalmuseums porträttgalleri bär ofta tecken på att syftet varit att presentera en betydelsefull person offentligt. Det gäller även professor Oscar Björcks *Porträtt af prins Eugen* (NM 1482). Samtidigt bär bilden av den målande prinsen drag av en vardaglig närhet som fångats i stunden. Det offentliga draget finns emellertid kvar i det att prins Eugen är välklädd och publikt högst presentabel. Professor Emil Östermans *Damporträtt* (NM 1540) har en cirka 30 centimeter bred svart ram och den äldre damen är som helhet mycket respektingivande framställd.

Hon är klädd i ett svart plagg och dito huvudbonad varför hennes bleka ansikte blivit framträdande. Vid samma tid skapades *Fröken Carola Cederström i vit sidenklänning* (NM 5217). Österman har porträtterat den 22-åriga kvinnan i lång sidenklänning, sidenhandskar och tillhörande vitglänsande solfjäder. Det glittrande halsbandet och klänningens tämligen låga skärning över axlar och byst förstärker bilden av att Carola är på väg till en betydelsefull debutantbal inom societeten och ett möjligt möte med en framtida partner. Dessa två kvinnor i olika skeden av livet men tillhör samma sociala samhällskategori.

Reformvännerna

Bland Opponenterna och inom Konstnärsförbundet var kritiken gentemot dem som styrde verksamheten inom Konstakademien och Nationalmuseum inledningsvis mycket kraftfull och reformkraven uttryckliga. I takt med att de offentliga konstutställningar som anordnades av Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening erhöll samma formella status som Konstakademien förefaller intresset för dess interna organisation och verksamhet att ha minskat bland reformvännerna. I stället slog man vakt om sina rättigheter och möjligheter som konstutställare. När sedan Konstnärsförbundet organiserade en egen utbildningsverksamhet, samtidigt som även andra konstutbildningar utanför Konstakademien växte fram, minskade betydelsen av att sträva efter en reformering av Konstakademien ytterligare.

Konstnärsförbundets medlemsantal uppgick till 29 medlemmar vid årsskiftet 1900–1901 och antalet fortsatte att minska fram till dess organisationen avvecklades. Samtidigt är det viktigt att betona det betydelsefulla nätverk som vuxit fram på det svenska konstfältet utöver Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening. Det rör sig om mecenater och vänner som exempelvis prins Eugen, Pontus och Göthilda Fürstenberg, Ernst Thiel, Klas Fåhræus, Carl Robert Lamm, Karl Otto och Lisen Bonnier, Eva Bonnier, Georg Pauli, Hanna Hirsch-Pauli och Ellen Key. När sedan Richard Bergh utnämndes till Ludvig Looströms efterträdare 1915 var det ytterligare en positionsförstärkning för reformvännerna inom det svenska konstfältet. Här ses Kungl. Majt:s beslut 1886, att acceptera att inköpsnämndens ledamöter inte enbart skulle utgå ifrån Konstakademiens konstutställningar utan även beakta vad som ställdes ut på Konstnärsförbundets offentliga konstutställningar, som ett första steg i en längre periods stadge- och organisationsreformer. En period som slutar 1913, varefter Nationalmuseum kommer att ledas av en välutbildad tjänstemannakår.

Under de första fem ”kampåren” 1885–1890 var Opponenterna och Konstnärsförbundets medlemmar missgynnade av systemet. Genomgången av reformvännernas inlösta respektive exkluderade oljemålningar visar att 32 verk exkluderades och av dessa röstade inköpsnämndens 11 ledamöter bort 23 av oljemålningarna med 10 eller 11 nejröster, däribland verk av Ernst Josephson, Bruno Liljefors, Georg

Pauli, Hanna Hirsch-Pauli och Hildegard Thorell. Endast fyra konstnärsförbundares arbeten löstes in av Nationalmuseum dessa år: 1886 August Hagborg *En morgon i Cayeux, Normandie* (NM 1379), 1887 Johan Krouthén *Vattenvegetation. Motiv från Östergötland* (NM 1397), 1888 Robert Lundberg *Vid högvakten* (NM 1403) och 1890 Per Ekström *Solglitter på havet. Motiv från Öland* (NM 1426). Inom de exkluderades skara kan näppeligen detta, trots Kungl. Majt:s positiva beslut 1886, ha setts som ett tillmötesgående av kraven på ett rättvist hanterande av konstnärer utanför gruppen av Konstakademiens ledamöter och professorer.

Den begränsade grupp reformvänner som valdes ut här är: Richard Bergh, Nils Krüger, Karl Nordström, och Eugène Jansson. Dessa utgjorde del av Konstnärsförbundets drivande kärna fram tills organisationen upplöstes, alternativt avgick med döden dessförinnan. De var också delar av förbundets lärarkår i de tre målarskolor som blev ett tydligt alternativ till Konstakademien för den nya generationen konstnärsämnen. Precis som professorsgruppen utgjorde studier inom Konstakademien i Stockholm grunden för dessa reformvänners initiala konstnärliga utveckling, vilket även kan sägas gälla för den generationen generellt. För dessa fyra inkluderades även lite friare studier vid Edvard Perséus målarskola. Varefter de tre förstnämnda sökte sig, precis som professorsgruppen, till studier utanför Sveriges gränser, exempelvis till Parisateljéer som Académie Colarossi, Académie Julian och Jean-Paul Laurens. Därutöver blev deltagande i konstnärskolonier, som den i Grez-sur-Loing, del av ett välkänt utvecklingsmönster. Janssons ekonomiska förhållanden möjliggjorde vid den här tiden inte resor långt från hemmet i Stockholm. Så här långt är mycket i det strukturella mönstret som präglade de två första konstnärsgenerationerna likartat, men vid återkomsten till det svenska konstfältet tydliggörs skillnaderna. Professorsgruppen blev en framgångsrik del av det etablerade konstfältets struktur, alltmedan reformvännerna valde andra vägar utanför rådande ordning, tills Richard Bergh började att integreras i Nationalmuseums arbete och kom att väljas till dess överintendent 1915.

Arbeten av de tre konstnärsförbundarna Richard Bergh, Nils Kreuger och Karl Nordström togs upp till omröstning i inköpsnämnden från och med 1894 och är förstås del av reformvännernas konstnärliga framgångar på det svenska konstfältet. Berghs målningar *Porträtt av Eva Bonnier* (NM 1507) och *Ellen. Konstnärens dotter* (NM 1763) inlemmades i Nationalmuseums samlingar. Richard Berghs *Konstnärsförbundets styrelse* (NM 1602) löstes in för 8 000 kronor 1903 med röstsiffrorna 8 ja mot 1 nej. Röstsiffrorna och prissättningen för hans arbete kan ses som en indikator på inköpsnämndens något förändrade samlarpreferenser då museinämndens konstälskare försvunnit. Att den målningen valdes av inköpsnämnden bör av Konstnärsförbundet ha uppfattats som en positiv markering och en tydlig konsekrering.

Eugène Janssons Stockholmsmåleri är inte enbart personligt utifrån valet av stämningsfärgade blå himlar och mörka gator utan kanske främst för ödslig-

heten, frånvaron av människor. Det gäller för *Motiv från Timmermansgatan* (NM 1701) men även *Stadens utkant* (NM 2134). Vid 1905 började ett helt annat konstnärskap ta form där närvaron av naken hud och unga muskulösa manliga kroppar exponerades, som exempelvis *Atleter* (NM 2133). De två väldigt olika sidorna av hans konstnärskap finns även representerat bland de sju målningar som blev exkluderade av inköpsnämnden under åren 1894–1910.

Nils Kreugers stämningsmåleri som det framträder i Stockholmsmotivet *Marsafton* (NM 1550) löstes in för blott 1 000 kronor efter två omröstningar med tydlig majoritet av positiva ledamöter. Även hans *Vår i Halland* (NM 1483) utförd i ljusare färgskala föll ledamöterna i smaken, men priset blev endast 800 kronor. Ytterligare två målningar löstes in, men sju av hans arbeten kom emellertid att exkluderas av ledamöterna. Karl Nordströms upplevelse av det karga livet vid västkusten tydliggörs i *Hoga dal på Tjörn* (NM 1529) och *Vid havet* (NM 1627) och valdes av en stabil positiv majoritet. Det är målningar som kan ses sprungna ur Varbergskolonins stämningsmåleri och långt ifrån det ljusa måleriet i 1880-talets Grez-sur-Loing. I samband med 1915 års konstnärsvänners gåva genom Richard Bergh tillkom exempelvis *Ovädersmoln* (NM 1893) och *Grangårdarna* (NM 1894). Nationalmuseums samlingar inkluderar idag även en rad kustbilder skapade i akvarell och kol, vilka samtliga visar Nordströms känsla och respekt för västkustens vind, hav och befolkningens hårda liv.

Ska en kort sammanfattande jämförelse göras gentemot professorerna och de presenterade akademiska konstnärskapen förefaller det här tydligt att reformvännernas arbeten, trots olikheter i stämningsmåleriets koloritval, skapat verk liknande det franska juste-milieu-måleriet och Jules Bastien-Lepage. Det är också viktigt att säga, vid beaktande av hela den studerade perioden, att konstnärliga förändringar sker på individnivå inom såväl professorersgruppen som bland reformvännerna, ett fokus som dock legat utanför den här studien. Eugène Janssons personligt drivna måleri, med sina öde stadsmiljöer och nakna unga män, är dock svårt att etikettera i ett juste-milieu-måleri och en dåtida marknadsanpassning.

Andra gruppen av ytterligare konstnärskap

De konstnärer som ingick i den andra gruppen av ytterligare konstnärskap var samtliga del av den breda grupp reformvänner som växte fram kring 1880-talets mitt. Hanna Hirsch-Pauli, Georg Pauli och J.A.G. Acke Andersson är exempel på konstnärer med stabil ekonomisk och social bakgrund vars fäder var musikförläggare, företagare respektive universitetsprofessor. De tre inledde sina konstnärliga studier vid Konstakademien. Carl Wilhelmson och Gösta von Hennigs kom från betydligt enklare förhållanden och blev tidigt faderlösa i samband med skeppsbrott. Wilhelmson studerade vid Göteborgs Musei Rit- och Målarskola, Valand, med Carl Larsson som lärare och Hennigs deltog i Konstnärsförbun-

dets första skola med bland annat Richard Bergh och Anders Zorn som lärare. Grovt sett delar ekonomisk bakgrund och studieval gruppen i två delar. Hanna Hirsch-Pauli och Georg Pauli arbetade enbart som fria konstnärer. De två förefaller ha haft ordnade ekonomier med intäkter även från aktier och/eller fastigheter. Acke Andersson hade bostad i Vaxholm och sommarbostad på östra Torö. Han hade något lägre inkomst 1916 än de två tidigare nämnda, men väl i nivå med exempelvis museitjänstemännen. Gösta von Hennigs inkomst var dock klart lägre än de övrigas och han hade ett något enklare Stockholmsboende. Wilhelmson kom senare i karriären att bli föreståndare och lärare vid Valands målarskola 1897–1910 och drev egen konstskola 1911–1928.

J.A.G. Acke Andersson var medlem i Konstnärsförbundet under hela dess existens. Gösta von Hennigs var medlem under åren 1896–1920 och Carl Wilhelmsson 1898–1920. Georg Pauli spelade en betydelsefull roll vid förbundets bildande men övergick till Svenska Konstnärernas Förening, precis som Hanna Hirsch-Pauli, år 1892. Pauli intog därefter en fristående position på konstfältet med en stor produktion av konst, böcker, artiklar och tidskriften *flamman*. Likt Bergh förde han fram sina konstpolitiska åsikter för att bidra till bland annat en grundläggande förändring av konstens tillgänglighet för Sveriges befolkning.

Gösta von Hennigs öppnade för en genrekonst med motiv hämtade från cirkus, kapplöpningar och nöjesliv, här i form av de unga kvinnorna i *Karneval* (NM 1744) och den androgyna clownen i *Fiolspelande clown* (NM 1915). Hennigs genremotiv är långt ifrån Björcks romantiserade bild av de arbetande flickorna i ladugården och Wilhelm Smiths luggslitna män på den enkla italienska osteriakrogen. Hanna Hirsch-Paulis *Frukostdags* ger betraktaren en inblick i en medelklassfamiljs sommarfrukost i trädgården. Hennes *Vänner* skildrar de lyssnande och bildade vännernas samvaro i oljelampans mjuka sken. När konstverket lösts in för 8 000 kronor kom Nationalmuseums tydliga konsekrering att understryka gruppens sociala och intellektuella betydelse, en samvaro och miljö som helt avviker från vad von Hennigs lyfte fram.

Den glädje som strålar i J.A.G. Acke Anderssons *Morgonluft* med sonen Fausto som hälsar den uppgående solen och det vidsträckta havets vågor är uppenbar. Tillsammans med närstudien av Östersjöns friska vågor i *Huvudskär* utgör målningarna goda exempel på Acke Anderssons närhet till havet. Carl Wilhelmson skildrade Västkusten och dess innevånare, ofta i uppdrivna färgskalor. Motivens innehåll skildrar en social gemenskap utifrån kyrklighet, arbete, ålderdom och sorg i små soldränkta bohuslänska samhällen, långt ifrån Nordströms dystra, hårda och ödsliga landskap. Den hårt arbetande och religiösa kustbefolkningen skildras i starka färger i *Kyrkfolk* i båt och i *Trött* är det hans tungt vilande äldre mor som utgör målningens centrum. Georg Paulis *Spinnerska* är symbolisk och mytisk och hans *Badande ynglingar* utgörs av muskulösa unga män som är fångade i en mjuk kubism och ett ljust färgspel.

I sin helhet utgör de valda målningarna bilder från radikalt olika delar av det svenska samhället och det konstnärliga uttrycket uppvisar tydliga skillnader och personliga val. Efter det att reformen från och med 1901 exkluderat 1800-talets konstälskare från inköpsnämnden och att de ledande museitjänstemännen från 1913 ansvarade för de årliga inköpsförslagen kan det individuella konstnärskap som J.A.G. Acke Andersson, Gösta von Hennigs, Hanna Hirsch-Pauli, Georg Pauli och Carl Wilhelmsson visar ses som del av en gränsdragning gentemot 1800-talets akademikonst och 1890-talets stämningskonst.

Den tredje skolans elever

Nationalmuseums tjänstemannalednings köp av konst från den tredje skolans elever under perioden 1913–1920 inskränkte sig till följande åtta oljemålningar: Leander Engströms *Vid fjällkanten* (NM 1997) år 1916 och *Komposition med Ofotenmotiv* (NM 2102) år 1918, Isaac Grünewalds *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* (NM 2057) år 1916, Gösta Sandels *Badande kvinnor* (NM 2092) år 1912, *Skeppsbrott* (NM 2093) år 1914 och *Bryggan* (NM 2116) år 1917, Birger Simonssons *Porträtt av E. K. (Porträtt av ung dam)* (NM 2127) år 1917 och Einar Jolins *Utsikt från Riddarholmen* (NM 2160) år 1914. Dessa förvärv ligger till grund för avhandlingens fokusering på just de här konstnärerna.

Engström, Grünewald, Jolin, Sandels var inte födda då Opponenterna formerade sig 1885 och Simonsson föddes 1883, vilket betonar en generationsväxling redan här. Gruppens sociala bakgrund varierade alltifrån Jolins ekonomiskt trygga uppväxt i professorshemmet till de betydligt svårare uppväxtförhållanden Engström, Grünewald och Sandels fick förlika sig med. De möttes på Konstnärsförbundets tredje skola med början 1905 och fick sin grundläggande utbildning där och inte inom Konstakademien. I stället kom den här generationen att präglas av utbildningar som exempelvis Konstnärsförbundets tredje skola, Althins målarskola, Valands konstskola, Kristian Zahrtmanns målarskola samt Académie Colarossi och Académie Matisse i Paris. Dessa utbildningar bidrog säkerligen till uppbrottet ifrån den akademiska traditionens realistiska återgivning med obrutna djupverkande bildrum. Konstnärerna kom att representera nya kompositionsval, diskontinuerliga bildrum, motivens subjektiva förenkling, kraftfulla färgsättning, dekorativa syftningar och personliga uttryck. De fem deltog i De ungas tre utställningar 1909, 1910 och 1911 och i De åttas utställning 1912. De totalt 50 oljemålningar som inlöstes under åren 1913–1920 fördelades inom motivkategorierna: Landskap 23 (46 %), Porträtt/modell 20 (40 %), Genre 5 (10 %), och Övriga 2 (4 %). En jämförelse med motivkategoriernas storlek under perioden 1885–1900 visar således att landskap behöll sin ledande ställning men att intresset för porträtt- och modellmotiv ökat markant. Genremotivens minskning hade fortsatt och försvunnit helt bland de unga konstnärerna. Åtta målningar från de här sju åren hade skapats

av de fem eleverna från den tredje skolan, fördelade till lika delar på motivkategorierna landskap och porträtt/modell.

Generationsväxlingen märks även i den konst gruppen skapar och förändringen är inte enbart tydlig visavi 1800-talets akademiska konst utan även gentemot förbundsskolans lärare: Bergh, Kreuger, Nordström och Jansson. Här finns inga drag av strävan till realistisk avbildning eller stämningsmåleri. Isaac Grünewalds kritik av stämningsmåleriet presenterades i kapitlet om den tredje skolans elever. Samtidigt bör sägas att det så kallade blåmåleriets främsta år bland förbundsskolans lärare egentligen var före 1905. Här har det inte varit möjligt att analysera i vilken omfattning den här typen av måleri präglade skolans utbildning.

Centralt för de konstnärer som möttes på den tredje skolan och därefter åkte vidare till Académie Matisse i Paris är deras val av färgskala och sätt att skapa ett dekorativt måleri. För att etablera sig på det svenska konstfältet valde de att gruppera sig i De unga och De åtta och presentera sitt konstnärskap på egna offentliga konstutställningar under åren 1909–1912. Under åren 1913–1920 blev deras målningar även del av Nationalmuseums samlingar. Vid en jämförelse med de två tidigare konstnärsgenerationerna framstår dessa åtta målningar som goda exempel på ett tydligt uppbrott i förhållande till den akademiska traditionens konstnärskap. En tradition som reformvännerna, generellt sett, distanserade sig ifrån mer marginellt, vilket lett till diskussioner om juste-milieu-måleri. Ett vägval som också bör ses som en framgångsrik anpassning visavi konstmarknaden under den period som studerats här. Den tredje skolans elever och övriga inom den unga konstnärsgenerationen fick sin framgång under tiden efter 1920 och deltog då på en konstmarknad präglad av marknadsekonomin, med en flora av privata gallerier, mecenater och konstsamlare.

Grünewald blev 1926 ledamot av Konstakademien och var verksam som dess professor åren 1932–1942, varefter *Grünewalds målarskola* öppnades. Simonsson flyttade från Kungälv till Göteborg då han utnämndes till ledare för Valands målarskola maj 1916, varvid han tillförsäkrades en regelbunden inkomst. 1930 valdes han till ledamot i Konstakademien, tillträdde som tillförordnad professor i landskapsmålning 1 januari 1931 och blev ordinarie professor från juni 1938, en karriärväg som han således delade med Grünewald. Jolin bodde 1917 på Kungsholmsgatan 2, invid Klara sjö och hyrde ateljé vid Kungsbroplan, inte långt ifrån där han växte upp. Engströms bostad 1915 låg på Mäster Samuelsgatan 59, i närheten av Stockholms centralstation. Sandels blev smittad av tyfus under en resa i Spanien och avled i Granada 1919. För åren 1910 och 1916 finns inga inkomstuppgifter för gruppen i Stockholms taxeringskalender, vilket kan förstås av att gruppens karriärer vid tiden före 1920 ännu var i en inledande fas.

På så vis går det att konstatera att när 1880-talets reformvänner gick i graven trädde nya konstnärer och beslutsfattare fram på det svenska konstfältet. Det är tydligt hur 1800-talets akademiska konstutbildning inom Konstakademien har

ersatts av 1900-talets friare utbildningar och större valmöjligheter såväl inom som utanför det svenska konstfältet. Strävan efter ett realistiskt återskapande av motivet har ersatts av en önskan att skapa subjektiv förenkling, diskontinuerliga bildrum, kraftfull färgsättning och dekorativa syftningar. En utveckling som i sin mångfald utvecklas vidare inte enbart av den tredje skolans elever utan även av exempelvis Göteborgskoloristerna, Gösta Adrian Nilsson, Halmstadgruppen och de Nio unga.

19. Summary

This dissertation considers the Swedish National Museum of Fine Arts [Nationalmuseum] as a consecrating institution of fine art, between 1885 and 1920. These years were characterised by significant structural changes in Swedish society as well as the economy. Notwithstanding the rapid growth of industrialisation and cities, most of the population continued to live in rural areas, working in traditional sectors. Given the historical context, the dissertation is largely grounded in Pierre Bourdieu's analysis of modern social structures as autonomous fields. This theoretical framework captures the continual conflicts surrounding social position as well as symbolic and material assets, of equal interest to those who dominated and those who aspired to dominate a social field. According to Bourdieu, any analysis of the terms surrounding the production of culture requires three interconnected conditions. To start with, the field of art must be understood relative to the field of social power and its development. In addition, the field's internal structure, functioning and evolution must be studied, including individuals' and groups' positions and competition for legitimacy. Finally, the analysis should include the evolving nature of the fields' social circumstances and positions as a product of social change. While all three factors are associated with societal development, no single condition determines the relatively autonomous art field.

Bourdieu's view of society's dominant class and its four groups has been used as theoretical framework throughout the dissertation's study of decision makers and decision-making processes. At the same time, Therborn's analysis of social class in Sweden between 1930 and 1980, together with the official social group classifications coined in the 1910s, have been valuable in the discussion of social class and the operationalisation of the study's structural indicators. Using these indicators, the background and social mobility of individuals and constructed groups has been described, in the context of society and in the fine arts. Against this background, Bourdieu's idea of the 'life course' and his criticism of biographical descriptions come to the fore. While empirical material supports the structural indicators for the museum officials and board members, it is more tentative for the later artists (1900–1920). As a group, students from the Third School were at the beginning of their artistic careers and subsequent socioeconomic development. Although knowledge concerning their social background

and artistic education is available, there is little information about income and place of residence.

The Nationalmuseum was the most distinguished art-collecting institution in Sweden. Every year its Acquisitions Committee chose which oil paintings to procure for the museum's collections, thus creating symbolic as well as financial capital for the artists who painted the selected works. It was a process that was part of a much older field of art production, known for its diverging opinions. The consecration construct is used here to show the social effects of when institutions such as academies and museums raise artists and their art to the canon of artistic works. Officials and members of the Museum Board as well as Acquisitions Committee who took part in and thus were able to influence this process had been chosen to manage a central part of the nation's art collection, and by extension its self-image. The association between the study's social groupings and the Nationalmuseum's art collection is analysed using the structural indicators.

Bourdieu highlights how historically defined economic-, social-, and cultural conditions are integral to the evolving lifestyles of unique individuals, groups, and classes, termed 'habitus'. Broadly defined by the dominant social class or group in the field, most people nevertheless perceive these habitus groupings as self-evident and unproblematic. As demonstrated in this study, the groupings' hierarchy established in the struggle between dominant and dominated, is eventually called into question, and replaced.

The Nationalmuseum's management

The Museum Board had overall responsibility for the museum's operations until 1913. Comprising five men of which the Director and Curator were obvious members, the board played a key role in the appointment of half the members of the Acquisitions Committee and had a say in the annual selection of oil paintings by then living Swedish artists. Between 1885 and 1920, the Museum Board and Acquisitions Committee were chaired by four men: cabinet chamberlain Fritz von Dardel (1867–1893), Baron Johan Nordenfalk (1893–1899), landowner and Member of Parliament Wilhelm Walldén (1899–1906), and university chancellor Count Fredrik Wachtmeister (1906–1913). In addition to chairing the Acquisitions Committee, Dardel, Nordenfalk, and Wachtmeister were all presidents of the Royal Swedish Academy of Fine Arts [Kungliga Akademien för de fria konsterna], also known as the Royal Academy.

The fathers of all the board members as well as substitute members had titles such as landowner, Baron, Count, Colonel, and in one case canal builder, corresponding to the top of Sweden's four-estate hierarchy. To use Bourdieu's terminology, as a group they were part of a dominant class, with roots in pre-capitalist Sweden, who held positions in the field of art due to their economic and social assets. Their participation in the museum's management is showing that while

pre-capitalist class structures were subsiding in much of society, they were still lingering within the Nationalmuseum.

The social standing of senior museum officials reflected their resources within education, culture, and social networking, while their financial assets were not as prominent. However, from Bourdieu's perspective, officials should be viewed as part of the dominant class's cultural group, closely associated with the Swedish art field. In terms of the standard social group classification and its threefold division, officials would fall into social group 1, based on their education, occupation, income and place of residence. Applying Therborn's class analysis, the same men fall into the special categories linked to the bourgeoisie and the prevailing order, thus emphasizing the ideological and symbolic role of the Nationalmuseum in Swedish society.

The titles and professions of the museum officials' fathers confirm the continued importance of the nineteenth century guilds and small-scale entrepreneurship, as well as positions of trust in schools, the judiciary and church which many then held; unlike their sons who sat on the board of the Nationalmuseum. An analysis of senior museum officials' backgrounds showed they had studied aesthetics, literature or art history at university, often holding licentiate or doctoral degrees, thus meeting the educational requirements set by the museum's rules and regulations. In addition to university degrees within the arts, all four curators had further education within the field of conservation. During the studied period, the museum had three directors: Gustaf Upmark (1880–1900), Ludvig Looström (1900–1915) and Richard Bergh (1915–1919).

A comprehensive reformation of the Nationalmuseum's organisation and statutes came into effect on April 1st, 1913, at which time full operational responsibility was given to the director and the museum's three curators. The leadership structure Richard Bergh had been calling for since 1905 was eventually realised when he took office as director on April 1st, 1915, together with three curators, Georg Göthe, Olof Granberg and Erik Gustaf Folcker. His leadership role began at a time when the First World War had led to significant disturbances in international trade, shortage of commodities and inflation which fuelled widespread poverty while at the same time enabling a successful few to create wealth. It was the wealthy who were instrumental in supporting artists and art museums and strengthening the will to buy art. In 1915, for example, the Nationalmuseum's collections increased by means of a considerable donation comprising Swedish 'groundbreaking art' from the 1880s and 1890s.

Members of the Acquisitions Committee

From 1858 to 1872, the Royal Swedish Academy of Fine Arts [Kungliga Akademien för de fria konsterna] was responsible for the acquisition of works by then living Swedish artists. After 1872, this responsibility was taken over by the

Nationalmuseum through the institution of a national Acquisitions Committee [Statens inköpsnämnd] which operated until April 1st, 1913. Its role was to provide his Majesty the King (Kungl. Maj:t] with an annual selection of art which could be chosen to enhance the Nationalmuseum's national art collection. In 1913, this undertaking was passed on to the museum's director and three curators, thereby ending the era of elected, external decision-makers.

Until 1900, the Acquisitions Committee comprised the five members of the Museum Board together with three men chosen by the Royal Academy and an additional three members who were appointed by the Museum Board based on their appreciation of art. These six members and an equal number of substitute members were chosen annually.

Changes to the Nationalmuseum's statutes in 1900 entailed that the future Acquisitions Committee would comprise the existing board members, two members chosen each year by the Royal Academy, and two members chosen by the Museum Board, from artists represented in the Nationalmuseum's collections.

Of the 27 members of the board between 1885 and 1900 who participated in the Acquisitions Committee for more than one year, as many as 22 were already, or were to become, members or honorary members of the Royal Academy, while 10 became Royal Academy professors. While possessing considerable cultural and social resources, they were part of the cultural group in the dominant class. However, their incomes were lower than the group comprising board members of the Nationalmuseum and those appointed to the Acquisitions Committee by them.

The revised statutes of 1900 brought only limited change to the composition of the Acquisitions Committee and the Nationalmuseum's organisation which failed to satisfy the demands of the Artists' Association [Konstnärsförbundet], who therefore continued to boycott the museum. Even after the statutes were changed, all members of the Nationalmuseum Board were also members of the Acquisitions Committee. Wilhelm Walldén (1899–1906) and Fredrik Wachtmeister (1906–1913) served as chairmen until 1913. Other board members were Georg von Rosen (1893–1913), Carl David af Wirsén (1898–1912), director Ludvig Looström, and curator Carl Wilhelm Jaensson. Twenty-three of the 35 men who sat on the Acquisitions Committee between 1901 and 1912 were also members of the Royal Academy and 13 were professors there. Professor Gottfrid Kallstenius was a full member for five years, Professor Gustaf Cederström for three years, and the artist Axel Kulle, the sculptor Carl Milles, and the professors Oscar Björck, Adolf Lindberg, and Emil Österman for two years. To put it in Bourdieu's terms, the group was part of the dominant class. Given their appointment to the Nationalmuseum's Acquisitions Committee from 1901 to 1913, several of these men were central in its consecrating process.

Members of the Nationalmuseum's Board lived in castles, manors and other stately homes at fashionable addresses, such as Östermalm, in central Stockholm,

confirming their strong social standing and ties to the 19th century nobility. Museum officials and committee members also lived in central Stockholm, with a particular preference for Östermalm and neighbouring areas. In the early twentieth century, several of them built houses in districts such as Djurgården, Djursholm, and Storängen. The group's personal finances ranged from the relatively limited means of civil servants to the rich upper classes, often with roots in the nineteenth-century four-estate class system. Stockholm's field of art was affiliated with a social network, a gallery of characters with different backgrounds, education, places of residence, personal finances and all the contradictions Bourdieu sees as typical of a social field.

The Acquisitions Committee's work

In 1885, when artists belonging to the Opponent Movement petitioned the Royal Academy and the Nationalmuseum they were decidedly dismissed. One of their demands had been that the Acquisitions Committee include art from the Opponents' exhibitions which had thus far been ignored by members of the board. However, in September 1886 the King ordered the Acquisitions Committee to take public exhibitions organised by the Artists' Association into consideration. A decision which was extended in 1893 to include exhibitions organised by the Swedish Artists' Association [Svenska Konstnärernas Förening], thereby eliminating one of the main areas of dispute. Nevertheless, between 1885 and 1890, oil paintings presented from exhibitions other than the Royal Academy were often voted down by the Acquisitions Committee. This display of conflict behaviour decreased after 1890.

From 1885 to 1898, the annual budget for works by then living Swedish artists was SEK 6,000, at which time it increased to SEK 15,000. Of the roughly 150 paintings acquired between 1885 and 1920, only 13 were procured for an amount of SEK 5,000 or more. These included works by J.A.G Acke, Richard Bergh, Eugène Jansson, Anders Kallenberg, Bruno Liljefors, Hanna Hirsch-Pauli, Edward Rosenberg, Carl Wilhelmson, and Anders Zorn. An amount of SEK 1,000 or less was paid for 42 per cent of the paintings, which meant that the majority of Swedish artists at the time cannot have expected to earn much from selling their works to the state. The Acquisitions Committee's grip on the Swedish art market was limited financially, but in Bourdieu's terminology, its consecrating influence had greater symbolic significance.

The limited budget did not allow procurement of the more expensive enduring historic paintings, which is why these were excluded in the present study. Such works of art were incorporated into the Nationalmuseums' collections through the generosity of individual patrons. These included landscapes with Swedish motifs which occupied a prominent status; a realistic style of painting containing elements of romanticising nationalism, regardless of whether the

motif was of a bright summer's day by a lakeside surrounded by birch trees or the characteristic emotional painting of the 1890s. Genre motifs of simple cottages and barns were popular, particularly between 1885 and 1890. There was sustained interest in portraits of famous artists, musicians, and explorers throughout the period which continued in to the early twentieth century where the distinction between tronies and genre paintings is not entirely clear-cut. Still life motifs was never a large category, amounting to only five works procured during the entire period between 1885 and 1920.

Contradictions within the art field as expressed at the Nationalmuseum centred around who was thought suitable to be senior official or member of the board and/or committee. The men who were chosen were given power to impact the annual purchase of oil paintings by Swedish artists and as such the ability to influence how the collection would reflect the content and development of national art. It was within these structures and social contradictions that the Artists' Association found grounds for their criticism of the prevailing order and subsequently based their decision to boycott the museum.

The present study is based on a nexus of three generations of artists: Professors, Reformists, and the group of Third School Artists. In addition, two other groups of artists were formed, emphasising that the frame of reference was not limited to opposites. Tables listing the art which was either selected or rejected between 1885 and 1920, also present empirical evidence of the mobility of individual artists, moving between and beyond organisations in the Swedish field of art. It has not been possible to construct precise, stable groupings based on organisational affiliation, once again pointing to the absence of a long-standing conflict in the Swedish field of art during the period in question.

The professors

The professors began their careers as artists in the Royal Academy's educational hierarchy, winning prizes and scholarships that made it possible to study abroad, for example in Düsseldorf or Paris. Those who were voted in to the Royal Academy and became its professors included Olof Arborelius, Alfred Bergström, Oscar Björck, Axel Jungstedt, Gottfrid Kallstenius, August Malmström, and Emil Österman. The group's members were born between 1829 and 1870, the oldest being August Malmström and the youngest Emil Österman. Their fathers' titles and positions in society testified to Sweden's nineteenth-century professional hierarchies, figuring in the city guilds or in the service of the church or government. In terms of social status alone, only Gottfrid Kallstenius' father, Gustaf Samuel Kallstenius, director of the telegraph company in Västervik, ranked in Bourdieu's dominant class. Two of the seven professors were born in Stockholm. The Royal Academy's courses, professorships, and the capital's private art market were solid reasons for settling there later in life. So was the opportunity to

serve as member or substitute member of the Acquisitions Committee. August Malmström was an obvious choice before 1900, together with Olof Arborelius, Oscar Björck, and Axel Jungstedt. The presence of Gottfrid Kallstenius and Emil Österman was more notable after 1900.

In addition to their own artistic careers, professorships and seats on the Acquisitions Committee, all of the professors spent varying lengths of time as members of the Swedish Artists' Association. Gottfrid Kallstenius helped establish the association in 1890 and having served as secretary between 1899 and 1910, was made honorary member in 1910. August Malmström was its first chairman (1890–1901) followed later by Alfred Bergström (1911–1914). Olof Arborelius, who was a signatory of the Opponents' reform letter in 1885, was chosen as the first chairman of the Stockholm section of the Artists' Association between 1886 and 1890) but transferred to the Swedish Artists' Association in 1891.

Between 1885 and 1900, the Acquisitions Committee showed a preference for the professors' works of art, an interest which significantly decreased so that during the third and final period (1913–1920) only one painting, by the artist Oscar Björck, was chosen. The same decline was evident even amongst the members of the Royal Academy. During the first period (1885–1900), 43 percent of oil paintings were by Academy members which decreased to 28 percent between 1901 and 1912 and only 15 percent in the final period up to 1920, altogether showing a significant decline in the importance of the academic tradition.

Landscape painting and portraiture of the time sought to depict realistic images. Depth in landscapes was achieved by building connections between different levels in the picture and stories were often completed with the help of additional layers comprising buildings, people, animals and other natural elements. The study charts developments in academic painting concerning the professors as well as the first, wider group of artists.

A prime example of the all-important landscape painting is Professor Olof Arborelius' *Utsikt över sjö vid Engelsberg i Västmanland* (NM 1472), once voted the 'most Swedish' painting for its summer-bright clouds, birches, and mirror-like lake. Reinhold Norstedt's *I hagen* (NM 1526) was another painting that played on a romantic image of the Swedish landscape and its birch forests. The same was true of the Court painter Gustaf Rydberg's vast number of plein air paintings, especially in landscapes depicting his beloved Skåne, included here as *Strand vid Ringsjön II* (NM 1829). Johan Tirén's enthusiasm for Northern Swedish and Sami motifs, for example, *Efter snöstormen, motiv från Lappland* (NM 1367) and *Samer tillvaratar skjutna renar* (NM 1437) can also be found in paintings by Helmer Osslund and Leander Engström.

Early genre art was often characterised by its association with Düsseldorf, of which Ferdinand Fagerlin's *Hemkomsten* (NM 1364) from 1885 was a clear example. Professor Oscar Björck's *Middagsfodring i en ladugård* (NM 1425) from 1890

has a brighter palette. The motif centres around three young women working in a sunlit barn and has an air of nostalgia that would have chimed with townspeople dreaming fondly of the countryside and the past. Professor August Malmström *Skvallerbyttan* (NM 1440) is less open to interpretation. Nevertheless, it is Malmström's multitude of paintings featuring children, always placed in meaningful contexts and settings, that evoke images of rural Sweden in the past. It is all a far cry from Professor Axel Jungstedt's *I stenbrottet. Motiv från Schweiz* (NM 1380) and Wilhelm Smith *Osteria* (NM 1578), which are proletarian in expression and content. Unlike the landscapes and genre paintings, these two were not destined for the walls of an Östermalm living room.

The main market for portraits was not the Nationalmuseum but rather the Court, public service, the business world and the wealthy. The mostly realistic portraits in the Nationalmuseum's portrait gallery often presented figures of some importance. This was true of Professor Oscar Björck's *Porträtt av prins Eugen* (NM 1482). While the prince is portrayed as engrossed in his painting, captured in an ordinary moment, he is still formally dressed and highly presentable, projecting a public image. Professor Emil Österman's *Damporträtt* (NM 1540) has an approximately 30 cm wide black frame. The elderly lady is presented in an imposing manner, dressed in black and with a black widow's hat, causing her pale face to become prominent. Around the same time, the same artist painted *Fröken Carola Cederström i vit sidenklänning* (NM 5217) depicting a 22-year-old woman in a long silk dress, silk gloves, and a bright white fan. Her glittering necklace and seemingly low-cut décolletage emphasises the impression that she is on her way to an important debutante ball, with its promise of meeting a future husband. In contrast to Miss Carola Cederström, the portraits of the artists Venny Soldan-Brofeldt by Hanna Pauli and Eva Bonnier by Richard Bergh, mark the beginnings of change and growing independence for women. However, the portrait of Soldan-Brofeldt was not to the liking of board members at Nationalmuseum and was instead procured Gothenburg Museum of Art in 1911.

Meanwhile, still life never featured in a large capacity in the Acquisitions Committee's annual suggestions. Between 1885 and 1920, only five still life paintings were acquired. Three were works by Anna Munthe-Norstedt, including *Nyponrosor* (NM 1692) with its beautiful bouquet of summer flowers.

The reformists

During the first five years of struggle (1885–1890), the Opponents and members of the Artists' Association were disadvantaged by the prevailing system. A review of the reformists' works, either bought or rejected during the first five years, shows that 32 works were excluded. Of these, the eleven members of the Acquisitions Committee voted to reject 23 oil paintings, including works by Ernst Josephson, Bruno Liljefors, Georg Pauli, Hanna Hirsch-Pauli, and Hildegard

Thorell, either unanimously or by 10 votes to 1. Only four works by members of the Artists' Association were purchased by the Nationalmuseum: August Hagborg's *En morgon i Cayeux, Normandie* (NM 1379) in 1886, Johan Krouthén's *Vattenvegetation, Motiv från Östergötland* (NM 1397) in 1887, Robert Lundberg's *Vid högvakten* (NM 1403) in 1888 and Per Ekström's *Solglitter på havet. Motiv från Öland* (NM 1426) in 1890. Although the Acquisitions Committee were forced to go to exhibitions held by the Artists' Association, following his Majesty the King's decision in 1886, the committee members invariably rejected the works they saw there. The excluded artists would likely not have considered such action as fulfilling the requirement for fair treatment of those who were not Royal Academy members and professors.

However, the pattern during the first five years deviates from subsequent years until 1900. During the first period (1885–1900), 60 oil paintings were consecrated, of which 26 were by artists associated with the Royal Academy and 26 by artists who were more reform-minded. Despite the initial slow start, renewal of the regulations eventually affected the way in which oil paintings were selected for purchase. The 60 oil paintings included 35 landscapes (58 %), 9 genre paintings (15 %), 10 portraits (17 %), 4 still life (7 %), and 2 others (3 %). Similar proportions were found for the 26 works chosen from exhibitions not supported by the Royal Academy. During the second period (1901–1912), the same pattern emerged, including 33 landscapes (66 %), 6 genre paintings (12 %), 7 portraits (14 %), 1 still life (2 %), and 3 others (6 %). During the final seven years (1913–1920) the distribution was 16 landscapes (39 %), 18 portraits or tronies (45 %), 5 genre paintings (12 %), and 2 others (5 %) while 14 of the 41 works were by members of the Artists' Association and the Swedish Artists' Association. In other words, as many as the works by Academy members.

A limited group of four reformists were chosen in the present study: Richard Bergh, Nils Kreuger, Karl Nordström and Eugène Jansson. Three of them constituted the driving force behind the Artists' Association up until its dissolution. They also taught at the Artists' Association's three art schools, which for the new generation of artists and subjects were the obvious alternative to the Royal Academy's courses.

Similar to the group of professors, it was studies at the Royal Academy in Stockholm that lay the ground for friends of the reformists' initial artistic development, alongside somewhat freer studies at Edvard Perséus' art school. Again, like the professors, they continued their studies abroad. Bergh, Kreuger, and Nordström attended studios in Paris such as the Académie Colarossi, Académie Julian, and Jean-Paul Laurens. Attending artist colonies such as Grez-sur-Loing was also part of a well-established approach to learning. Oscar Björck, Johan Tirén, Georg Pauli and Hanna Hirsch-Pauli all attended the colony in Grez. So far, much of the structural pattern that had influenced the first two generation

of artists remained intact. However, it was on their return to the Swedish field of art that differences emerged. The group of professors had successfully broken into the established structure and habitus order of the field of art, whereas the reformists chose other paths that avoided the ruling order. It continued in this fashion until Bergh was integrated into the work at the Nationalmuseum and appointed its director in 1915.

In 1888, Robert Lundberg's *Vid högvakten* (NM 1403) was procured by the Acquisitions Committee, one of four oil paintings chosen between 1885 and 1890. Three were landscapes and Lundberg's motif a cityscape of Stockholm from the Royal Palace, where the sense of depth begins with the rain-soaked flagstones of the Royal Guard Terrace. The painting is precisely rendered in its realism and is unmistakably in the academic tradition.

From 1894, the Acquisitions Committee considered work by Bergh, Kreuger, and Nordström, which was a significant step for the reformists in the Swedish field of art. Bergh's paintings *Porträtt av Eva Bonnier* (NM 1507), *Konstnärsförbundets styrelse* (NM 1602), and *Ellen, Konstnärens dotter* (NM 1763) were added to the Nationalmuseum's collections, though two of his works were rejected. The painting, *Konstnärsförbundets styrelse* (NM 1602) was bought for SEK 8,000 in 1903 after it was selected by 8 votes to 1. Hanna Hirsch-Pauli's *Frukostdags* (NM 1705) was acquired in 1910 for a mere SEK 880, while her *Vänner* (NM 1723) was bought the following year by a unanimous committee for SEK 8,000. The votes and prices of Konstnärsförbundets styrelse and Vänner are an indication of the Acquisitions Committee's preferences, which at the same time, did little to upset the existing academic habitus order.

Nils Kreuger's emotional painting as depicted in the Stockholm motif, *Marsafton* (NM 1555), was purchased for a mere SEK 1,000, following two rounds of voting with a clear majority in favour. Even his *Vår i Halland* (NM 1483), painted in a lighter colour palette appealed to the committee members, though the price was only SEK 800. Two more of his paintings were selected for acquisition, whereas seven were rejected. Karl Nordström's experience of the harsh life on the west coast is evident in *Höga dal på Tjörn* (NM 1529) and *Vid havet* (NM 1627), which were chosen by the Acquisitions Committee with an emphatic majority. The paintings owed much to the emotional scenes favoured by the Varberg Group artists' colony, far from his bright paintings in the 1880s Grez-sur-Loing. The paining *Ovädersmoln* (NM 1893) and *Granngårdarna* (NM 1894) were added to the Nationalmuseum collection in 1915 in conjunction with the 'friends of art' gift engineered by Richard Bergh. Its collections now boasted seascapes in watercolour and charcoal that bear evidence of Nordström's respect for the west coast and its wind, sea and rigours of life.

Eugène Jansson's Stockholm paintings are intensely personal, not only for their looming blue skies and dark streets, but perhaps mainly for the desola-

tion, the utter absence of people. This is true of *Motiv från Timmermansgatan* (NM 1701) and indeed *The Outskirts of the Town* (NM 2134). By 1905, his art took an entirely new direction, dwelling on bare skin and young, muscular, male bodies, as in *Atleterna* (NM 2133). These two very different sides to his work were represented among the seven paintings rejected by the Acquisitions Committee between 1894 and 1910.

Additional artists

Within the group of additional artists, the study includes J.A.G. Acke Andersson, Gösta von Hennigs, Hanna Hirsch-Pauli, Georg Pauli and Carl Wilhelmson. The Nationalmuseum bought works by all five and although they were active within the reform movement, none was as prominent as the reformists studied here. The men were members of the Society of Artists [Konstnärsförbundet] until 1920, while Hirsch-Pauli left the society to join the Swedish Artists' Association in 1892. Georg Pauli was preeminent in the first five years but left the Artists' Association for the Swedish Artists' Association 1892. Pauli then took a leading position in the field of art with his considerable production of art, books, and articles as well as the magazine Flamman. Like Bergh, he articulated his views on art politics to hasten fundamental change affecting public accessibility of art.

Family means and choice of studies roughly divide the artists into two groups. Hanna Hirsch-Pauli and J.A.G. Acke are both examples of artists with stable economic- and social backgrounds, whose fathers were music publisher and university professor respectively. They both studied at the Royal Academy and then moved to Paris. Hennigs and Wilhelmson came from humbler backgrounds, and both lost their fathers at sea early in life. Wilhelmson studied at the Valand School of Fine Art in Gothenburg under Carl Larsson, while Hennigs went to the first of the Society of Artists' three art schools, where he was taught by Richard Bergh and Anders Zorn. Wilhelmson would return to Valand as a teacher and director (1897–1910) and would later run his own art school (1911–1928). Hirsch-Pauli was only ever a freelance artist but lived comfortably in the family residence in Nacka. The two seem to have been well off, with income from shares or property. J.A.G Acke lived in Vaxholm and had a holiday home on Torö in the Stockholm Archipelago. He earned slightly less in 1916 than Hirsch-Pauli and Wilhelmson, but on par with the income of officials at Nationalmuseum. Hennig's income was considerably lower, however, and he lived in more modest accommodation in the capital.

From an artistic perspective there was an even clearer distinction between the academic art of the nineteenth century and the emotional paintings of the three Varberg School artists. J.A.G Acke's works from the Stockholm Archipelago, for example, *Huvudskär* (NM 1742), *Morgonluft* (NM 4115), and, in the Gothenburg Museum of Art, *Östrasalt* (GKM 0398) were examples of his appreciation of

sailing and the healthy naturalism found in the archipelago. It was very different to Karl Nordström's account of the harshness of life on the west coast, a grim existence where survival seemed only marginally more attainable than leisure. Carl Wilhelmson also painted the west coast and its inhabitants, often in an exaggerated colour palette. His were sociable communities that revolved around piety, work, old age, and grief in small, sun-drenched Bohuslän villages, miles away from Nordström's gloomy, desolate landscapes.

Gösta von Hennigs moved into new areas of genre art with motifs from horse racing, circuses and entertainment, for example the young women in *Karneval* (NM 1744) and the androgynous clown in *Fiolspelande clown* (NM 1915). His genre motifs had little in common with Björck's romanticised images of working girls in a barn or Wilhelm Smith's shabby men in an Italian inn. Similarly, the realism and bright summery ideals of Hanna Hirsch-Pauli's *Frukostdags* (NM 1705) are distinct from Hennig's decorative party settings. Georg Pauli elaborated on the 1916 *Spinnerskan* (NM 1945) to *Spinnerskan från Capri* (NM 2385), which was acquired in 1922. The fresco, now hanging in his old secondary school in Jönköping together with *Badande ynglingar* (NM 2215), shows he was distancing himself from the established norms and experimenting with cubism, which is found in several other works.

In the careers and paintings of J.A.G. Acke, Hennigs, Hirsch-Pauli and Wilhelmson, it was possible to see the annual consecrating choices made by the Acquisitions Committee from 1913. Works by these artists display the split with nineteenth-century academic art as well as the emotional art of the 1890s. Georg Pauli's gentle form of cubism should also be included in the artistic break outlined here, a distinction which is even more evident when looking at the Third School students.

The Third School Artists

Of the students who attended the Artists' Association's Third School between 1905 and 1908, five artists were included in this study: Leander Engström, Isaac Grünewald, Einar Jolin, Gösta Sandels, and Birger Simonsson. The generational shift in age was immediately apparent. Only Simonsson was born, barely 2 years old at the time the Opponents were formed in 1885. Grünewald and Jolin were born in Stockholm, Sandels and Simonsson on the west coast, and Engström in the northern province of Hälsingland. They also came from different backgrounds. Jolin's comfortable upbringing in an academic family in central Stockholm was very different from the childhood circumstances of Engström, Grünewald and Sandels.

Grünewald had a successful career as an artist and became a member of the Royal Academy in 1926 where he was professor from 1932 to 1942, at which time he opened Grünewald School of Art. In the 1930s he moved to the affluent sub-

urb of Saltsjöbaden, which remained his home until his death in a plane crash near Oslo in 1946. Simonsson moved from the country town of Kungälv to the nearest city Gothenburg, where he was appointed director of Valand School of Fine Art in 1916; a position that provided the security of a modest but regular income. In 1930, he was elected member of the Royal Academy, taking office as Acting Professor of Landscape Painting on January 1st, 1931, becoming Professor in June 1938, and thus having a career path similar to Grünewald.

In 1917, Jolin was living in Stockholm at Kungsholmsgatan 2, next to the Klara lake inlet, with a rented studio in Kungsbroplan, not far from where he grew up. Engström's address in 1915 was Mäster Samuelsgatan 59, close to Stockholm's central station. Sandels caught typhus during a visit to Spain and died after falling from his hotel window in Granada on August 24th, 1919. There is no information about any of the Third School group's earnings between 1910 and 1916, the same years studied for the other artists; even by 1920 they were still in the early stages of their careers.

This generation of artists did not progress through the Royal Academy's educational hierarchy, and instead studied at the Society of Artists' Third School, Althin's School of Art, Valand School of Fine Art, Kunstnernes Frie Studieskoler, also known as Kristian Zahrtmann's School, and the Académie Colarossi as well as the Académie Matisse in Paris. These schools no doubt contributed to the departure from the academic tradition, with its realism and unbroken depth of pictorial space. As artists they stood for new compositional choices, discontinuous pictorial spaces, subjective simplifications, forceful colours, decorative flourishes, and personal expression. The five artists were core members of the groups known as The Young and The Eight respectively. The former had three exhibitions in 1909, 1910, and 1911 and the latter, one exhibition in 1912. During the third period (1913–1920), a total of 41 of their oil paintings were bought for the Nationalmuseum, of which 16 were landscapes (39 %), 18 portraits or tronies (45 %), 5 genre paintings (12 %), and two others (5 %). Of the 41 paintings, 17 (41 %), 10 landscapes, 6 portraits or tronies, and 1 other, were by artists who had attended one of the Artists' Associations' three schools. A comparison with the first period (1885–1900) shows that landscapes continued to dominate. There was a growing interest in portraits and tronies with decreasing interest in genre paintings, which the younger generation had abandoned altogether.

During the third period (1913–1920), the Nationalmuseum bought only 8 oil paintings by artists from the Third School; all painted between 1912 and 1918. Leander Engström's *Vid fjällkanten* (NM 1997) in 1916 and *Komposition med Ofotenmotiv* (NM 2102) in 1918; Isaac Grünewald's *Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne* (NM 2057) in 1916; Gösta Sandels's *Badande kvinnor* (NM 2092) in 1912 and *Skeppsbrott* (NM 2093) in 1914, and *Bryggan* (NM 2126) in 1917; Birger Simonsson's *Porträtt av ung dam* (NM 2127) in 1917; and Einar Jolin's *Utsikt från*

Riddarholmen (NM 2160) in 1914. The dissertation examines why so few paintings were acquired.

Compared to the two previous generations of artists, these eight oil paintings appear to be typical examples of the paradigm shift that occurred as artists left the academic tradition. A tradition which the reformists on the whole hade not distanced themselves from and which had led to discourse about juste-milieu painting. It was a choice that can be seen as a successful adaptation to the art market's habitus order. The students of the Third School, like others of the younger generation, enjoyed successful careers in Sweden after 1920, at a time when landscape painting favoured by the leading artists of the nineteenth century had lost its appeal.

Källor och litteratur

Internetadresser

Alfabetisk lista över på Riddarhuset introducerade svenska adelsätter. https://sv.wikipedia.org/wiki/Alfabetisk_lista_%C3%B6ver_p%C3%A5_Riddarhuset_introducerade_svenska_adels%C3%A4tter

Bidrag till Sveriges Officiella statistik 1881. Aflönings- och pensionsstatistik. Kungliga Boktryckeriet, PA Norstedt & Söner Stockholm 1882.

Göteborgs konstmuseum, https://goteborgskonstmuseum.se/

http://share.scb.se/ov9993/data/historisk%20statistik//BISOS%201851-1917/BISOS%20X%20Avl%C3%B6nings-%20och%20pensionsstatistik%201881-1915/Avlonings-och-pensionsstatistik-X-1881.pdf

Historisk statistik för Sverige, Del 1. Befolkning, 1720–1967, andra upplagan, Statistiska centralbyrån, AB Allmänna förlaget, Stockholm 1969. www.share.scb.se. Del 1, Befolkning 1760–1967.

Konstnärslexikonett Amanda, www.lexikonttamanda.se

Kulturanalys.se/statistik/museer
Tabeller och figurer: Besöksutvecklingen för de centrala museerna 2017.
Tabeller och figurer: Besöksutvecklingen för de centrala museerna 2018.

Lista över ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna. https://sv.wikipedia.org/wiki/Lista_%C3%B6ver_ledam%C3%B6ter_av_Konstakademien

Myndigheten för kulturanalys, *Besöksutveckling för de centrala museerna 2017*, redovisat regeringsuppdrag 2018–04–24. https://kulturanalys.se/publikationer/

Nationalmuseum, https://www.nationalmuseum.se/

Prisnivå i Sverige 1830–2019, Statistiska centralbyrån. www.scb.se/hitta-statistik/statistik-efter-amne/priser-och-konsumtion/konsumtionsprisindex/konsumtionsprisindex-kpi/

Stockholms adresskalender. Utgiven av Seelig & Co, 1890. https://stockholmskallan.stockholm.se/post/9139

Stockholms adresskalender, Utgiven av A. L. Normans Boktryckeri-Aktiebolag, 1900. https://stockholmskallan.stockholm.se/post/10079

Stockholms adresskalender, Utgiven av Aktiebolaget Centraltryckeriet i Stockholm, 1916.

https://stockholmskallan.stockholm.se/post/7752

Svenskt biografiskt lexikon, https://sok.riksarkivet.se

Svensk författningssamling, Donationsförordningen, SFS 1998:140. https://riksdagen.se

Svenskt kvinnobiografiskt lexikon, skbl.se/sv

Svenska milionärer: Minnen och anteckningar. Åttonde samlingen, Aktiebolag Varias Boktryckeri, Stockholm 1903. (Project Runeberg, elektronisk utgåva) http://runeberg.org/milionar/8/

Svenska män och kvinnor, Albert Bonniers förlag, Stockholm1942–1948. Digitaliserat i Projekt Runeberg, www.runeberg.org.smok.

Så påverkade utvandringen till Amerika Sveriges befolkning. https://scb.se/hitta-statistik/artiklar/2013/sa-paverkade-utvandringen-till-amerika-sveriges-befolkning

Vem är vem? Stor-Stockholm. Digitaliserat i Projekt Runeberg, www.runeberg.org/vemarvem/sthlm62.

Tryckta källor

Dagens Nyheter 29 november 1884 och 11 december 1884.

Dagens Nyheter 12 mars 1909.

flamman: tidskrift för modern konst 1917–1921.

Från Seinens strand, Svenska Artisterna i Paris, Illustrerad katalog, Central-Tryckeriet Stockholm, Looström & komp., Stockholm 1885.

Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 1.

Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmusei konstafdelning gifna Stockholms slott den 10 december 1880. Stadgar m.m. rörande Nationalmuseum N:r 2.

Kongl. Maj:ts nådiga stadga angående inlösen för Statens räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 30 november 1893.

Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar angående inlösen för staten räkning af lefvande svenska konstnärers arbeten; gifven Stockholms slott den 23 november 1900. SFS 1900:83.

Kongl. Maj:ts förnyade nådiga stadgar för Nationalmuseum; givna Stockholms slott den 31 december 1912. SFS 1912:421.

Kungl. Maj:ts nådiga proposition till Riksdagen angående lönereglering för Nationalmuseum m.m.; gifven Stockholms slott den 22 mars 1912, nr. 141.

Kungl. Maj:ts nådiga stadgar för Nationalmuseum; givna Stockholms slott den 31 december 1912.

Meddelanden från Nationalmuseum, Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning, 1885–1920 & 1931.

Nationalmuseums nämndprotokoll 1885–1920.

Nationalmuseums inköpsnämnd, mötesprotokoll 1885–1920.

Nationalmuseum. Stockholm. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri. Stockholm 1995.

Statens offentliga utredningar 1936:50, Betänkande och förslag angående: Beredande av vidgade arbetsuppgifter för svenska konstnärer, Ecklesiastikdepartementet.

Stockholms taxeringskalender 1910. Aktiebolaget Fahlcrantz Boktryckeri, Stockholm 1910.

Stockholms villastäders och Läns Taxeringskalender 1910. Aktiebolaget Fahlcrantz Boktryckeri, Stockholm 1910.

Stockholms stads och Stockholms villastäders och läns Taxeringskalender 1916. AB Fahlcrantz boktryckeri, Stockholm 1916.

Svenska Dagbladet 12 mars 1909.

Svenskt konstnärslexikon I–V, Allhems förlag, Malmö 1952–1967.

Utdrag av protokollet öfver ecklesiastikärenden, hållet inför Hans Maj:t Konungen i stadsrådet å Stockholms slott den 22 mars 1912.

Litteratur

Ahlberg, Gösta, *Stockholms befolkningsutveckling efter 1850*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1958.

Allgårdh, Sophie, ”Privatpalatset blir museum – en presshistoria”, Red. Steorn, Patrik, *Thielska Galleriet, Konsten – Huset – Tiden*, Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm 2020.

Almqvist, Carl Jonas Love *Det går an* (1839), Modernista, Stockholm 2018.

Amenius, Ragnar, *Tor Hedberg*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12695, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2022-05-13.

Anderberg, Adolf, *Gustaf Rydberg. Några reflexioner i anledning av 90-årsdagen och museets senaste förvärv.* Malmö konstmuseums årsbok 1925.

Arvidsson, Kristoffer, ”Sätta färg mot färg. Göteborgsmåleriets stildrag och konstnärliga metoder”, *Den underbara färgen. Göteborgskolorismen i nytt ljus*, Kristoffer Arvidsson (red.), Göteborgs konstmuseum, Appell Förlag, Göteborg, 2023.

Asplund, Karl, *Bukowskis. Ett konsthandelshus i Stockholm*. Norstedt & Söner, Stockholm 1945.

Asplund, Karl, *Konst, kännare, köpmän.* Bonniers förlag, Stockholm 1962.

Barthes, Roland, *Bildens retorik*, Bokförlaget Faethon, Stockholm 2019.

Bedoire, Fredric, *Villastan. En sluten värld för Stockholms ekonomiska och kulturella elit.* Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm 2017.

Bengtsson, Eva-Lena, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*. Acta Universitatis Upsaliensis, Diss., Uppsala 2000.

Benjamin, Walter, ”Konstverket i reproduktionsåldern”, *Bild och dialektik: essäer i urval*, Bokförlaget Daidalos, Göteborg 2014.

Beyer, Nils, *Bengt Lidforss*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/11338, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2022-12-03.

Bergh, Richard, *Hvad vår kamp gällt. Stämningsbilder från "Opponenternas" 20-åriga verksamhet.* Bonniers förlag, Stockholm 1905.

Bergh, Richard, "Anteckningar om porträttmåleri, jämte recept för porträttmålare" (1889) *Om konst och annat,* Bonniers förlag, Stockholm 1908.

Bergh, Richard, "Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet." (1896), *Om konst och annat,* Bonniers förlag, Stockholm 1908.

Bergh, Richard, *Randanteckningar och noter till katalogen över den samling av svensk konst från 80- och 90-talet, som av konstvänner skänkts till Nationalmuseum 1915. Meddelanden från Nationalmuseum* år 1915, bilaga 1.

Bergh, Richard, "Konstmuseet som skönhetsvärld", *Ord&Bild*, Fjärde häftet, Tjugofjärde årgången 1915.

Bergh, Richard, *Efterlämnade skrifter om konst och annat*. Bonniers förlag, Stockholm 1921.

Bergström, Eva-Lena, *Nationalmuseum i Offentlighetens ljus. Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966*. Diss., Institutionen för kultur-och medievetenskap, Umeå universitet 2018.

Bjurström, Per, *Nationalmuseum 1792–1992*, Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1992.

Björk, Tomas, *August Malmström, Grindslantens målare och 1800-talets bildvärld*. Diss., Nordiska museets förlag, Stockholm 1997.

Björk, Tomas, "Djur och politik i Kreugers måleri.", *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005.

Björk, Tomas, "Blå färg, prickar och experiment. Nils Kreuger och måleriets medel." *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005.

Björk, Tomas, "Två Folkskoleutsmyckningar av Nils Kreuger." *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005.

Björk, Tomas, "1800-talet", *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, Signum, Stockholm 2013.

Björk, Tomas, *Julius Kronberg – Måleriets triumfator*. Atlantis, Stockholm 2016.

Boström, Kjell, *Nils Kreuger*, Bonniers förlag, Stockholm 1948.

Boström, Hans-Olof, Fant, Åke & Widman Dag, *Leander Engström*, Metafor förlag, Stockholm 1986.

Bourdieu, Pierre, "Några egenskaper hos fälten", *Texter om de intellektuella*, Östlings bokförlag Symposion, Stehaga 1992.

Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain, *The Love of Art. European Art Museums and their public*. Polity Press, Cambridge 1997.

Bourdieu, Pierre, *Science of science and reflexivity.* The University of Chicago Press, Chicago 2004.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Routledge, Abingdon, Oxon 2010.

Bourdieu, Pierre, *Praktiskt förnuft. Bidrag till en handlingsteori*. Daidalos, Tredje tryckningen, Göteborg 2014.

Bourdieu, Pierre, *Manet. A symbolic revolution*. Polity Press, Cambridge 2017.

Bourdieu, Pierre, ”The field of culture production, or: The economic world reversed.” *The field of cultural production. Essays on art and literature.* Polity Press, Cambridge 2018a.

Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art. Genesis and structure of the literary field.* Polity Press, Cambridge 2018b.

Bourdieu, Pierre, *On the state*, Lectures at the Collège de France 1989–1992, Polity Press, Cambridge 2020.

Brummer, Hans Henrik, ”Nils Kreuger och Konstnärsförbundet. Hästar, kor och ödeslinjer.” *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlssons Bokförlag, Stockholm 2005.

Brummer, Hans Henrik, *Fredrik Sander*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6343, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-03-11.

Broady, Donald, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin.* Andra korrigerade upplagan. HLS förlag, Stockholm 2012.

Brunius, August, *Färg och Form. Studier af den nya konsten*, Norstedt & söners förlag, Stockholm 1913.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Böhn-Jullander, Ingrid, *Georg Pauli: Konstnär, författare, debattör.* Bokförlaget Arena, Stockholm 1994.

Carlsson, Sten, *Svensk Historia 2*, tredje upplagan, Bonniers förlag, Stockholm 1970.

Cavalli-Björkman, Görel, *Eva Bonnier – ett konstnärsliv*, Bonniers förlag, Stockholm 2013

Ekström, Anders, *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar.* Nordiska museets förlag, Stockholm 1994.

Elsner, Catharina, *Expressionismens framväxt. August Brunius skriver om konst 1904–1913*, Diss., Stockholms universitet, HLS Förlag, Stockholm 1993.

Engwall, Gustaf, *Ragnar Hoppe*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13797, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-21.

Eriksson, Eva, *Den moderna stadens födelse. Svensk arkitektur 1890–1920.* Ordfront förlag, Stockholm 1990.

Fare, Stella, *Svenska Konstnärernas Förening 100 år*, Höjerings Bokförlag, Stockholm 1990.

Flensburg, Birgitta, *Charlotte Emma Mannheimer*, www.skbl.se/sv/artikel/Charlotte-Mannheimer, svenskt kvinnobiografiskt lexikon, hämtad 2022-10-13.

Fredlund, Björn, ”Carl Wilhelmson som lärare”, *Carl Wilhelmson (1866–1928). Ljusmålaren från Bohuslän*, Red. Göran Söderlund, Prins Eugens Waldemarsudde 2010.

Frosterud Jägerhorn, Åsa, *Gottfrid Kallstenius – I tusen tallars skugga.* Tjustgalleriets förlag, Västervik 2010.

Gavel, Jonas, *Per Daniel Holm*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13710, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-08.

Gedin, Per I., *Isaac Grünewald – Modernist och människa*, Bonniers förlag, Stockholm 2015.

Glete, Jan, *Ägande och industriell omvandling. Ägargrupper, skogsindustri, verkstadsindustri 1850–1950*, SNS Förlag, Stockholm 1987.

Gram, Magdalena, ”Nils Kreuger: tecknare, grafiker och formgivare”, *Nils Kreuger*, Red. Hans Henrik Brummer, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2005.

Gramsci, Antonio, *Selection from the prison notebooks*, ed. Quintin Hoare och Geoffrey Nowell Smith, Lawrence and Wishart, London 2003.

Griinberger, Tulla, *Reinhold Norstedt*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8413, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-12.

Grünewald, Isaac, *Matisse och Expressionismen*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1944.

Gunnarsson, Torsten, ”Karl Nordström i Grez-sur-Loing.” *Karl Nordström. Konstnärernas konstnär*, red Anna Meister och Karin Sidén. Prins Eugens Waldemarsudde, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014.

Gustafson, Uno, *Industrialismens storstad. Studier rörande Stockholms sociala, ekonomiska och demografiska struktur 1860–1910.* Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning, nummer 37, Stockholm 1976.

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

Gustavsson, Martin, ”Pengar, politik och public. Moderna Museet och staten”, s. 35–64 i Red. Anna Tellgren, Martin Sundberg & Johan Rosell, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, Moderna Museet, Stockholm 2008.

Gustavsson, Martin, ”Det gäller att ha klass. Möbelkonsumenter hos Svensk Tenn och Carl Malmsten, 1935–1955.” *Senmoderna reflektioner. Festskrift till Johan Fornäs*. Red. Erling Bjurström et al., Linköping University Electronic Press 2012. http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-74864

Gynning, Margareta, ”Hanna Pauli, 1864–1940”, *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1880-talet*. Liljevalchs, Stockholm 1988.

Gynning, Margareta, ”Hanna Pauli”, *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Carlsson Bokförlag, Stockholm 1997.

Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1800-talets konstliv.* Diss., Bonniers förlag, Stockholm 1999.

Gynning, Margareta, *De franska juste-milieu-konstnärernas betydelse för nordiskt 1880-tal.* Konsthistorisk tidskrift 1987. Publicerad online 1 september 2008. http://dx.doi.org/10.1080/00233608708604140

Görts, Maria, *Det sköna i verklighetens värld*. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet. Diss., Stockholms universitet 1999.

Görts, Maria, ”Richard Bergh som radikal förebild”, *Richard Bergh – Ett Konstnärskall*, Red. Hans Henrik Brummer, Pins Eugens Waldemarsudde och Carlsson bokförlag, Stockholm 2002.

Görts, Maria, *Birger Simonsson*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5951, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2022-10-08.

Hackman, Boel, *Cecilia Gully (Ulla) Bjerne*, www.skbl.se/sv/artikel/UllaBjerne, Svenskt kvinnobiografiskt lexikon, hämtad 2022-09-29.

Haldorson, Leif ”Sociala grupperingar för nationellt och internationellt bruk.”, *Fokus på näringsliv och arbetsmarknad*, Statistiska centralbyrån 2008. SCB.se.

Hammargren, Henning, ”Torsvi”, Red. Henning Hammargren, *J.A.G. Acke*, Gebers, Stockholm 1960.

Hammarström, Ingrid, *Stockholm i svensk ekonomi 1850–1914*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1970.

Hanner Nordstrand, Charlotta, *Konstliv i Göteborg: Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren.* Diss. Göteborgs universitet 2000.

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

Hedberg, Tor, *Oscar Björck*, Bonniers förlag, Stockholm 1930.

Hedberg, Tor, *Eva Bonnier*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/17956, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2022-11-07.

Hedström, Per, ”Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets franska avantgardekonst” i Gunnarsson, Torsten & Hedström, Per, *Impressionismen och Norden: det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870–1920*. Nationalmuseum, Atlantis, Stockholm 2002.

Hedström, Per, ”Carl Wilhelmsons offentliga utsmyckningar.” *Carl Wilhelmson (1866–1928) Ljusmålaren från Bohuslän,* Red. Göran Söderlund, Prins Eugens Waldemarsudde 2010.

Hedström, Per, ”Konstscenen i Sverige”, *Swedish grace, Konst och design i 1920-talets Sverige,* Nationalmuseum, Stockholm 2023.

Herlitz, Alexandra, *Grez-sur-Loing revisited. The international artists' colony in different light.* Diss., Makadam förlag, Stockholm 2013.

Hessler, Carl Arvid, *Staten och konsten i Sverige.* Norstedt & Söner, Stockholm 1942.

Hjern, Kjell, *Valands konstskola*, Rundqvists Bokförlag, Göteborg 1972.

Hobsbawm, Eric J., *Revolutionens tidsålder*. Tidens förlag, Stockholm 1979.

Hobsbawm, Eric J., *Kapitalets tidsålder*. Tidens förlag, Stockholm 1981.

Hofrén, Manne, *Per Ekström. Människan och målaren*, Norstedts, Stockholm 1947.

Jameson, Fredric, *A singular Modernity*, Verso, London 2012.

Josephson, Ragnar, *Gustaf Clason*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14867, Svenskt biografiskt lexikon (art av Ragnar Josephson.), hämtad 2020-12-07.

Kallstenius, Gottfrid, *Handbok i oljemålning*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1915.

Kjellin, Helge, *Gustaf Rydberg. Skånes målare*. Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1925.

Lagerkvist, Bengt, *Riddar Drömmare av sol och snö. En bok om Gösta Sandels.* Atlantis, Stockholm 1999.

Lagerkvist, Bengt, *Gösta Sandels*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6340, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2022-10-08.

Lagerkvist, Pär, *Ordkonst och Bildkonst, om modärn skönlitteraturs dekadans – om den modärna konstens vitalitet*. Raster Förlag, Stockholm 1991.

Lagerlöf, Erland, ”Ackes konst i kritikernas ljus”, Red. Henning Hammargren, *J.A.G. Acke*, Gebers, Stockholm 1960.

Laurin, Carl G., *Minnen 1908–1918*, Norstedt & Söner, Stockholm 1932.

Leeuwen, Theo, ”Semiotics and Iconography”, *Handbook of visual analysis*, ed. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt, Sage, London 2008.

Lidén, Elisabeth, *Expressionismen och Sverige: expressionistiska drag i svenskt måleri från 1910-talet till 40-talet*. Diss., Rabén & Sjögren, Stockholm, 1974.

Liepe, Lena, *A case for the Middle Ages. The public display of medieval church art in Sweden 1847–1943.* Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, Antikvariska serien 55, Stockholm 2018.

Lilja, Gösta, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*. Diss., Lunds universitet, Allhems förlag, Malmö 1955.

Lindberg, Anna Lena, *Konstpedagogikens dilemma. Historiska rötter och moderna strategier.* Studentlitteratur, Lund 1991.

Lindwall, Bo, ”Oppositionen”, *De sköna konsternas akademi. Konstakademien 250 år.* Red. Karin Lindegren, Allmänna förlaget, Stockholm 1986.

Lindwall, Bo, *Anna Munthe-Norstedt*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8567, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2022-08-31.

Loos, Viggo, *Gösta von Hennigs, Cirkusmålaren,* Östgöta Konstförenings Publikation, Allhems förlag, Malmö 1958.

Looström, Ludvig, *Kungl. Akademiens för de fria konsternas samlingar af målning och skulpturer*. Cederquists Grafiska Aktiebolag, Stockholm 1913.

Lundin, Claës, *Anna Norstedt*, Idun 1895, nr 22.

Lundström, Gösta, *Carl Rupert Nyblom*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8443, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2021-04-28.

Lärkner, Bengt, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*. Frank Stenvalls Förlag, Malmö, 1984.

Malmborg, Boo, *Georg Göthe*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13460, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-08.

Malmborg, Boo, *Axel A. H. Jungstedt*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12255, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-12.

Malmborg, Boo, *Gottfrid Kallstenius*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12332, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-12.

Malmborg, Boo, *Carl Robert Lamm*, urn:sbl:10956, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2022-04-03.

Marx, Karl, *Grundrisse: Ett urval.* Med förord av Sven-Eric Liedman, Tankekraft Förlag, Hägersten 2010.

Marx, Karl, *Kapitalet. Kritik av den politiska ekonomin*. Första boken. Kapitalets produktionsprocess. Arkiv förlag, Lund 2018a.

Marx, Karl & Engels, Friedrich*, Kommunistiska manifestet,* Modernista, Stockholm 2018b.

Mayer, Arno, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War.* Verso, London 2010.

Meister, Anna, ”Kronologi”, *Karl Nordström. Konstnärernas konstnär*, Red. Anna Meister och Karin Sidén. Prins Eugens Waldemarsudde, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014.

Meyerson, Åke, *Ludvig Looström*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9664, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-08.

Moser, Claes, *JAG Acke*, *Visionär och drömmare i konstens spegel*, Stockholm 2020.

Nordenfalk, Carl, *Konstnärer i Kungälv, Ett kapitel i Sandels och Simonssons historia*, Oscar Isacsons Boktryckeri, Göteborg 1946.

Nordensvan, Georg, *Svensk konst och svenska konstnärer*. Bonniers förlag, Stockholm 1892.

Nordensvan, Georg, *Svensk Konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, Från Karl XV till sekelslutet*, Bonniers förlag, Stockholm 1928.

Nordensvan, Georg, *Sveriges Allmänna Konstförening 1832–1932, En historik och jubileumsskrift*, Kungl. boktryckeriet, Norstedt & Söner, Stockholm 1932.

Nordström, Charlotta, *Up the stylish staircase: situating the Fürstenberg gallery and art collection in a late nineteenth-century Swedish art world*, Diss. 2015

Norrby, Göran, *Adel i förvandling. Adliga strategier och identiteter i 1800-talets borgerliga samhälle*, Diss., Uppsala universitet, Stockholm 2005.

Nyberg, Paul, ”Acke i Finland”, *J.A.G. Acke*, Red. Henning Hammargren, Gebers, Stockholm 1960.

Olofsson, Gunnar, *Klass, rörelse, socialdemokrati. Essäer om arbetarrörelsens sociologi.* Arkiv förlag, Lund 1995.

Osterman, Gunhild, *Richard Bergh och Nationalmuseum*, Nationalmusei Skriftserie nr 14, Berglingska boktryckeriet, Lund 1958.

Palmgren, Nils, *Leander Engström*, Serien Svenska Målare, AB Svensk Litteratur, Malmö 1947

Pauli, Georg, *Konstnärslif och om konst.* Bonniers förlag, Stockholm 1913.

Pauli, Georg, ”Estetisk ekonomi”, *Ord&Bild*, Tredje häftet, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1915a.

Pauli, Georg, *Konstens socialisering: ett program*. Bonniers förlag, Stockholm 1915b.

Pauli, Georg, ”Demokratisk konstpolitik”, *flamman* nr 4 1917. Lunds Universitetsbibliotek, Handskrifter och specialsamlingar.

Pauli, Georg, ”Konst för folket”, *flamman* 1918. Lunds universitetsbibliotek, Handskrifter och specialsamlingar.

Pauli, Georg, ”Om jag vore minister för de sköna konsterna”, *flamman* 1918. Lunds universitetsbibliotek, Handskrifter och specialsamlingar.

Pauli, Georg, *Pariserpojkarna.* Bonniers Boktryckeri, Stockholm 1926.

Pauli, Georg, *Statlig konstpolitik*, Bonniers förlag, Stockholm 1926.

Pauli, Georg, *Opponenterna*, Bonniers förlag, Stockholm 1927.

Pauli, Hanna, *Eva Bonnier, Några minnesord*. *Dagny*, Tidning för svenska kvinnorörelsen, Stockholm 4 februari 1909.

Rapp, Birgitta, *Richard Bergh. Konstnär och kulturpolitiker 1890–1915.* Diss. Stockholms universitet, Rabén & Sjögren (distr.), Stockholm 1978.

Rissler, Gerd, ”Acke och skärgården”, Red. Henning Hammargren, *J.A.G. Acke*, Gebers, Stockholm 1960.

Romdahl, Axel L., *Carl Wilhelmson*, Sveriges Allmänna Konstförenings publikationer, Stockholm 1938.

Schapiro, Meyer, *Style*. Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory, 1953.

Schön, Lennart, *En modern svensk ekonomisk historia. Tillväxt och omvandling under två sekel.* SNS förlag, Stockholm 2000.

Serner, Gertrud, *Gösta Sandels*, Svenska målare, Svensk Litteratur, Stockholm 1941.

Sidén, Karin, ”Till det yttersta. Om Karl Nordströms liv och verk.” *Karl Nordström. Konstnärernas konstnär*. Red. Anna Meister & Karin Sidén. Prins Eugens Waldemarsudde, Carlsson Bokförlag, Stockholm 2014.

Silfverstolpe, Gunnar Mascoll, *John Böttiger*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16307, Svenskt biografiskt lexikon (art av Gunnar Mascoll Silfverstolpe.), hämtad 2021-04-27.

Simonsson, Ingrid, *Konstliv kring det unga seklet*, Albert Ekmans fond, Göteborg 1970.

Sjölin, Jan-Gunnar, *Att tolka bilder*, Studentlitteratur, Lund 1998.

SOU 2009:16, Betänkande av Kulturutredningen, Grundanalys. Fritzes förlag, Stockholm 2009.

Steorn, Patrik, ”Ernest Thiel – ett biografiskt porträtt”, Red. Steorn, Patrik, *Thielska Galleriet, Konsten – Huset – Tiden*, Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm 2020.

Sterner, Gertrud, Isaac Grünewald, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13258, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2021-12-23.

Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia fram till och med 1890.* Bonniers förlag, Stockholm 1945.

Strömbom, Sixten, *Nationalromantik och radikalism. Konstnärsförbundets historia 1891–1920.* Bonniers förlag, Stockholm 1965.

Sundgren, Per, *Kulturen och arbetarrörelsen. Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander.*, Diss., Carlsson bokförlag, Stockholm 2007.

Svenskt konstnärslexikon I–V, Allhems förlag, Malmö 1952–1967.

Solfrid Söderlind, Porträttbruk i Sverige, 1840–1865. En funktions- och interaktionsstudie. Diss., Carlsson Bokförlag, Stockholm 1993.

Söderlind, Solfrid, ”Konsthistoria på museerna”, *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Red. Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson, Stockholm 2000.

Söderlund, Göran, ”Karl Nordström”, *Karl Nordström, En vandringsutställning,* Red. Göran Söderlund, Stockholm 1992.

Söderlund, Göran, ”Ljusmålaren från Bohuslän”, *Carl Wilhelmson (1866–1928). Ljusmålaren från Bohuslän*, Red. Göran Söderlund, Prins Eugens Waldemarsudde 2010.

Thavenius, Robert, *Nationalmuseum som konsekrerande institution 1890–1920*, Lic., Avdelningen för konsthistoria och visuella studier, Lunds universitet 2021.

Therborn, Göran, *Klasstrukturen i Sverige 1930–80. Arbete, kapital och patriarkat.* Arkiv förlag, Lund 2018.

Therborn, Göran, *Kapitalet, överheten och alla vi andra, Klassamhället i Sverige. Det rådande och det kommande*. Arkiv förlag, Lund (1981) 2018.

Törmä, Minna, *Osvald Sirén*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5955, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-08.

Vallquist, Gunnel, *Helene (Helena) A Nyblom*, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8447, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2021-04-28.

Weber, Max, *Economy and Society*, edited and translated by Keith Tribe, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2019.

Weininger, Elliot B., ”Foundations of Pierre Bourdieu’s class analysis”, *Approaches to Class Analysis,* ed. Erik Olin Wright, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Werner, Jeff, *Nils Nilsson*, Diss., Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 1997.

Wettergren, Erik, *Reinhold Norstedt*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1914.

Widén, Per, *Från Kungligt galleri till nationellt museum. Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845*. Diss., Gidlunds Förlag, Hedemora 2009.

Wright, Erik Olin, *Classes*, Verso Classics, London 1997 (1985).

Wright, Erik Olin, ”Foundations of a neo-Marxist class analysis”, *Approaches to Class Analysis,* ed. Erik Olin Wright, Cambridge University Press, Cambridge 2005a.

Wright, Erik Olin, ”Conclusion: If ”class” is the answer, what is the question?”, *Approaches to Class Analysis,* ed. Erik Olin Wright, Cambridge University Press, Cambridge 2005b.

Wåhlin, Karl, *Ernst Josephson 1851–1906, En Minnesteckning*, Kungl. Hofboktryckeriet Iduns tryckeri AB, Stockholm 1912.

Wåhlin, Karl, Richard Bergh, https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/18610, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-18.

Wängdahl, Lars, *”En natur för män att grubbla i.” Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri.* Diss., Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborgs universitet, 2000.

Ångström Grandien, Inga Lena, *Sixten Georg Mauritz Strömbom,* https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/34598, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2020-12-08.

Bilaga 1. Ordinarie ledamöter och suppleanter i inköpsnämnden 1885–1913

	Ledamot i Akademien	Ordinarie	Suppleant
Prins Eugen		1890, 1893, 1905, 1906, 1907, 1908	
Olof Arborelius	1892	1903	1893, 1894, 1897, 1898, 1899
Oscar Björck	1889	1903,1909	1890, 1892, 1895
John Börjeson	1877	1886, 1887, 1892, 1894, 1895, 1897, 1899, 1900,1901	1889, 1891, 1893
John Fredrik Böttiger	1923	1892, 1898, 1890	1885
Edward Cederlund	1907*	1887, 1895	1886
Gustaf Cederström	1878	1894, 1897, 1899, 1902, 1904, 1905	1893
Carl Curman	1884*	1886, 1900	1906
Charles Friberg		1908	1906, 1907
Albert Theodor Gellerstedt	1877	1885, 1894, 1896	1887
Olof Granberg		1894	1891, 1893, 1898, 1900
Georg Göthe	1908	1891, 1895, 1898, 1906, 1907, 1908, 1909, 1911	1889
Axel Jungstedt	1889	1892	1890, 1891, 1898, 1899, 1900, 1906, 1908
Gottfrid Kallstenius	1900	1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1912	1900, 1902, 1904, 1911
Julius Kronberg	1881	1890, 1892, 1893, 1897, 1900	1901, 1896
Axel Kulle	1887	1902, 1904	1889, 1892, 1895
Carl Larsson		1895, 1901, 1906	1897, 1898, 1899
Adolf Lindberg	1885	1903, 1904	1890, 1892, 1893, 1894, 1895, 1902
Erik Lindberg	1904	1911	1904, 1905, 1907, 1908, 1909
Axel Lindman	1897	1895, 1898	
Theodor Lundberg	1889	1890, 1891, 1902	1897, 1898, 1899, 1900, 1907
August Malmström	1864	1885, 1886, 1887, 1894, 1897	1891
Carl Milles	1906	1907, 1909	1911, 1912
Carl Rupert Nyblom	1881*	1885, 1893, 1894	
Georg von Rosen	1872	1885, 1887, 1891	1888
Gustaf Rydberg	1871	1896	
Emerik Stenberg	1906	1905	1903, 1909
Johan Tirén	1900	1904	1901, 1902
Gunnar Wennerberg	1871*	1887°, 1892, 1893, 1897, 1899	1886
Henrik Åkerman		1896, 1899	
Emil Österman	1900	1911, 1912	1903, 1908, 1910

*Hedersledamöter

° Ej närvarande

Anm: Dessa 28 beslutsfattare har deltagit i inköpsnämnden som ordinarie ledamot respektive suppleant vid fler än enskilda tillfällen andra med mer begränsad närvaro kan sökas i Thavenius, *Nationalmuseum som konsekrerande institution 1890–1920*, bilaga 2.

Källa: *Meddelanden från Nationalmuseum* 1890–1912.

Bilaga 2. Ordförande och sekreterare i Konstnärsklubben 1882–1920

	Ordförande	Sekreterare
Gustaf Carleman	1882–1886	
Adolf Lindberg	1886–1889	
Gustaf Cederström	1889–1890	
Olof Arborelius	1891–1893	
Carl Larsson	1895–1898, 1899–1901	
Adolf Lindberg	1886–1889, 1890–1891, 1893–1895, 1898–1899, 1901–1904	
Agi Lindegren	1904–1908	
Erik Lindberg	1908–1910, 1911–1912	1904–1908, 1918–1921
Wilhelm Jaensson	1910–1911	
Rudolf S. Engblom	1912–1913	
August Hagborg	1913–1921	
Hugo Hörlin		1882–1886
Carl Möller		1886–1892
Aron Johansson		1892–1904
Victor Lagerström		1908–1910
Edvard Berggren		1914–1917
Tore Strindberg		1917–1918

Källa: Dag Widman, *Konstnärernas hus. En mötesplats i svenskt konstliv under 100 år*, Byggförlaget Kultur, Stockholm 1999, s. 119.

Bilaga 3. Ordförande och sekreterare i Svenska Konstnärernas Förening 1890–1920

	Ordförande	Sekreterare
August Malmström	1890–1901	
Gustaf Cederström	1901–1902	
Julius Kronberg	1902	
Axel Lindman	1902–1911	
Alfred Bergström	1911–1914	
Robert Haglund	1914–1915	
Magnus Dahlander	1915–1918	
Anshelm Schultzberg	1918–1912	
Carl Möller		1890–1899
Gottfrid Kallstenius		1899–1910
Herman Neujd		1910–1912
Albin Roosvall		1912–1913
Ludvig Peterson		1913–1914
Carl Printzensköld		1914–1926

Källa: Widman 1999, s. 120.

Bilaga 4. Inlösta oljemålningar från konstnärer med närvaro i Grez-sur-Loing

Richard Bergh				
Grez-sur-Loing	1882, 1883, 1884			
Varbergskolonin	1893–1895			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1919)			
Inköpt år	1897	1903	1913	
Skapad	1889	1903	1903	
Motiv	Porträtt	Grupporträtt	Porträtt	
Oscar Björck				
Grez-sur-Loing	1884, 1886			
Inköpt år	1888	1890	1895	1915
Skapad	1887	1890		
Motiv	Venetiansk Saluhall	Middagsfodring i en ladugård	Porträtt	Porträtt
August Hagborg				
Grez-sur-Loing	1884			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1901?)			
Inköpt år	1886			
Skapad	1886			
Motiv	Landskap			
Hanna Hirsch Pauli				
Grez-sur-Loing	1883			
Medl. i KF	(KF 1886–1890)			
Inköpt år	1910	1911		
Skapad	1887	1900–1907		
Motiv	Frukostdags	Grupporträtt		
Carl Wilhelm Jaensson				
Grez-sur-Loing	1883, 1884			
Inköpt år	1897			
Skapad	1897			
Motiv	Landskap			

Nils Kreuger				
Grez-sur-Loing	1882, 1883,1884, 1885, 1886			
Varbergskolonin	1893–1895			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1920)			
Inköpt år	1895	1900	1908	1908
Skapad	1894	1900	1903	1907
Motiv	Landskap	Marsafton	Landskap	Landskap
Carl Larsson				
Grez-sur-Loing	1882, 1883,1884, 1885, 1886			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1892)			
Inköpt år	1915			
Skapad	1888			
Motiv	Porträtt			
Bruno Liljefors				
Grez-sur-Loing	1884			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1912)			
Inköpt år	1897	1905	1907	
Skapad	1897	1904	1907	
Motiv	Havsörnar	Tjäderhöna	Storspov	
Karl Nordström				
Grez-sur-Loing	1882, 1884, 1885			
Varbergskolonin	1893–1895			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1920)			
Inköpt år	1895	1905		
Skapad	1894	1895		
Motiv	Landskap	Landskap		
Ivar Nyberg				
Grez-sur-Loing	1883, 1884			
Inköpt år	1885			
Skapad	1884			
Motiv	Porträtt			
Georg Pauli				
Grez-sur-Loing	1883, 1885			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1892)			
Inköpt år	1916	1920		
Skapad	1901	1914		
Motiv	Porträtt	Grupporträtt		

Robert Thegerström				
Grez-sur-Loing	1883, 1884, 1885, 1886			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1896–1910)			
Inköpt år	1894	1900		
Skapad	1894	1900		
Motiv	Kristus i Örtagården	Porträtt		
Hildegard Thorell				
Grez-sur-Loing	1882			
Opponent & medl. i KF	Ja (KF 1886–1891)			
Inköpt år	1891	1894		
Skapad	1891	1894		
Motiv	Porträtt	Porträtt		
Alfred Thörne				
Grez-sur-Loing	1883, 1884			
Inköpt år	1888			
Skapad	1888			
Motiv	Landskap			
Johan Tirén				
Grez-sur-Loing	1882, 1883			
Inköpt år	1885			
Skapad	1885			
Motiv	Porträtt			

Anm: 15 av de 42 svenska konstnärer som Alexandra Herlitz redovisar som närvarande i Grez-sur-Loing under åren 1882–1886 sålde målningar till Nationalmuseum under perioden 1885–1920.

Anm: Richard Bergh, Nils Kreuger och Karl Nordström var även verksamma i Varbergskolonin åren 1893–1895.

Källa: Alexandra Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited. The international artists' colony in different light*. Makadam förlag, Stockholm 2013, Appendix: The international artists' colony in Grez-sur-Loing (1875–1886), s. 386. Strömbom 1945, s. 197.
Strömbom 1965, s. 499. Lars Wängdahl, *"En natur för män att grubbla i." Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*. Diss., Göteborgs universitet, 2000.

Bilaga 5. Inlösta oljemålningar1885–1900

År	Konstnär	Verkets titel	NM	Pris	Ja	Nej	
1885	Thure Cederström	Färska nyheter	1366	800	8	3	SKF, LK 1878
1885	Ferdinand Fagerlin	Hemkomsten	1364	4 500	9	2	OP, LK 1865
1885	Victor Forsell	Vårlandskap	1365	2 000	10	1	SKF, LK 1887
1885	Ivar Nyberg	En tecknare. Victor Andrén	1368	450	6	5	SKF, LK 1891
1885	Johan Tirén	Efter snöstormen, motiv från Lappland	1367	4 000	9	2	SKF, LK 1890
1886	Anders Hagborg	En morgon i Cayeux, Normandie	1379	3 000	6	5	OP, KF 1886–1901
1886	Axel Jungstedt	I stenbrottet. Motiv från Schweiz	1380	1 800	8	3	LK 1889, professor
1887	Johan Fredrik Krouthén	Vattenvegetation. Motiv från Östergötland	1397	1 500	8	3	OP, KF 1886–1890
1888	Oscar Björck	Venetiansk saluhall	1405	2 500	9	2	LK 1889, professor
1888	Richard Hall	Interiör från Bretagne	1404	1 000	10	1	KA skola, agré
1888	Robert Lundberg	Vid högvakten	1403	2 500	11	0	KF 1886–1892, SKF
1888	Alfred Thörne	Vårlandskap	1406	750	8	3	KA skola
1889	Edward Rosenberg	Höstdag efter dimma	1417	3 000	7	4	LK 1901
1889	Johan Tirén	Älgskytte för ledhund	1416	900	7	4	LK 1900
1890	Oscar Björck	Middagsfodring i en ladugård	1425	1 800	7 + 6	4 + 5	LK 1889, professor
1890	Per Ekström	Solglitter på havet. Motiv från Öland	1426	650	6 + 8	5 + 3	OP, KF 1886–1916
1891	Hildegard Thorell	Damporträtt	1432	800	7 + 6	4 + 5	KA skola, OP, KF 1886–1891, SKF
1892	Olof Arborelius	Getter föras i vall	1438	475	7	2	KA skola, OP, KF 1886–1892, LK 1892, professor
1892	Johan Ericson	Strandparti vid Vettern	1439	800	7	2	KA Skola
1892	August Malmström	Skvallerbyttan	1440	2 000	7	2	KA skola, LK 1864, professor
1892	John Kindborg	Utsikt över Stockholm från Söder	1441	2 000	5	4	OP, KF 1886–1890, SKF
1892	Reinhold Norstedt	Höstlandskap. Motiv från Djurgården	1442	650	5	4	LK 1894
1893	Wilhelm von Gegerfelt	Strand vid Hallands Väderö	1451	1 600	11	0	KA Skola, Kbh. & Sthlm, OP, KF 1886–1892, SKF?

1893	Anshelm Schultzberg	Vintermorgon efter snöfall. Dalarna	1452	3 000	8	3	E. Perséus, KA skola, LK 1900
1893	Axel Borg	Älgfamilj	1453	500	7	4	KA skola, KF 1886–1891, SKF
1894	Hildegard Thorell	Modersglädje	1471	2 000	7 + 7	4 + 2	KA skola, OP, KF 1886–1891, SKF
1894	Olof Arborelius	Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland	1472	500	7 + 6	4 + 3	KA skola, OP, KF 1886–1892, LK 1892, professor
1894	Theodor Lundh	Kramsfåglar	1473	125	7	4	KA skola
1894	Robert Thegerström	Kristus i Örtagården	1474	1 500	5	4	E. Perséus, KA skola, OP, KF 1896–1910
1895	Oscar Björck	Porträtt af prins Eugen	1482	3 000 (2 500)	4 + 10 + 11	7 + 1	E. Perséus, KA Skola, LK 1889, professor
1895	Nils Kreuger	Vår i Halland	1483	800	7 + 8	4 + 3	E. Perséus, KA Skola, OP, KF 1886–1920
1895	Karl Nordström	Skymning. Motiv i Varberg	1484	1 500	7 + 8	4 + 3	E. Perséus, KA Skola, OP, KF 1886–1920
1895	Anna Munthe-Norstedt	Stilleben	1485	600	6 + 7	5 + 4	KA skola
1896	Olof Hermelin	Vår i Dalarna	1491	200	9 + 10	2 + 1	KA skola, OP, KF 1886–1893
1896	Gottfrid Kallstenius	Förvildad trädgård	1492	1 000	7 + 9	4 + 2	E. Perséus, KA Skola, LK 1900, professor
1896	Alfred Bergström	Lågvatten	1493	400	8 + 8	3 + 3	KA skola, LK 1900, professor
1897	Anshelm Schultzberg	Valborgsmässoafton i Bergslagen. Grangärde i Dalarna	1504	2 000	9 + 10	2 + 1	E. Perséus, KA Skola, LK 1900
1897	Bruno Liljefors	Havsörnar	1505	5 000	8 + 8	3 + 3	KA skola, OP, KF 1886–1912, LK 1920
1897	Wilhelm Jaensson	Aftonstämning vid havet	1506	750	5 + 5	4 + 4	KA skola
1897	Richard Bergh	Porträtt af Eva Bonnier	1507	2 500	8 + 7	3 + 4	E. Perséus, KA Skola, OP, KF 1886–1919
1897	Per Ekström	Bland bergen	1508	1 500	6 + 9	5 + 2	KA skola, OP, KF 1886–1916
1897	Carl Skånberg	Hamnbild från Venedig	1509	700	6 + 7	5 + 4	KA skola
1897	Anders Zorn	Sjelfporträtt	1510	4 500	7 + 6	4 + 5	KA skola, OP, KF 1886–1903
1898	Reinhold Norstedt	I hagen	1526	1 700	8 + 9	3 + 2	LK 1894

1898	Karl Nordström	Hoga dal på Tjörn	1529	1 500	7 + 7	2 + 2	E. Perséus, KA Skola, OP, KF 1886–1920
1898	Axel Fahlcrantz	Stillhet	1527	1 500	6 + 6	5 + 5	E. Perséus, KA Skola, OP, KF 1886–1890, LK 1907
1898	Wilhelm Smith	Italiensk smed	1528	600	5 + 6	6 + 5	KA skola, Académie Julian, LK 1910
1899	Emerik Stenberg	I skymningstimmen	1534	900	8 + 11	3 + 0	KA skola, KF skola, LK 1906
1899	Gustaf Ankarcrona	Fordomtima	1535	1 500	9 + 9	2 + 2	KF 1886–1896, SKF
1899	Pelle Swedlund	Sommarkväll, i Brügge	1536	800	7 + 9	4 + 2	KA skola
1899	Gottfrid Kallstenius	Skogsjön	1537	1 000	7 + 8	4 + 3	E. Perséus, KA skola, LK 1900, professor
1899	Gunnar G:son Wennerberg	Pioner	1538	300	9 + 8	2 + 3	Bonnat & Gervex, LK 1871
1899	Wilhelm Smith	Vinterdag i Dalarna	1539	600	5 + 6	6 + 5	KA skola, Académie Julian, LK 1910
1899	Emil Österman	Damporträtt	1540	1 000	5 + 6	6 + 5	KA skola, LK 1900, professor
1900	Anna Munthe-Norstedt	Fruktstycke	1550	225	8 + 8	1 + 1	KA skola
1900	Gottfrid Kallstenius	Månskensnatt. Motiv från Klinte, Gotland	1551	2 000	9 + 7	2 + 4	E. Perséus, KA skola, LK 1900, professor
1900	Anders Kallenberg	Kor i skogen	1552	6 000	7 + 7	4 + 4	KA skola, LK 1886
1900	Wilhelm Behm	Vinterdag	1553	600	6 + 6	5 + 5	KA skola, LK 1910
1900	Robert Thegerström	Vilhelm Stenhammar	1554	3 000	10 + 10	1 + 1	E. Perséus, KA skola, OP, KF 1896–1910
1900	Nils Kreuger	Marsafton	1555	1 000	7 + 9	4 + 2	E. Perséus, KA skola, OP, KF 1886–1920

Anm: NM = Nationalmuseum, LK = Ledamot i Konstakademien, OP = Opponent 1885, KF = Konstnärsförbundet och SKF = Svenska Konstnärernas Förening. KA skola = Konstakademien och E. Perséus = Edvard Perséus målarskola.

Anm: 31 av 60 inköpta verk skapades av akademiledamöter (52 %).
25 av 60 inköpta verk skapades av var medlemmar i Opponenterna, Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening (42 %)
4 av 60 övriga (7 %)

Anm: Under perioden 1885–1900 fördelades konsten på: Landskap 37 (62 %), Genre 9 (15 %), Porträtt 10 (17 %),
Stilleben 4 (7 %).

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1885–1900. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1900. Lista över ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna. Strömbom 1945, s. 197. Strömbom 1965, s. 499.

Bilaga 6. Inlösta oljemålningar av medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening 1885–1900

År	Konstnär	Verkets titel	NM	Pris	Ja	Nej
1885	Ferdinand Fagerlin	Hemkomsten	1364	4 500	9	2
1886	August Hagborg	En morgon i Cayeux, Normandie	1379	3 500 (3 000)	6	5
1887	Johan Krouthén	Vattenvegetation. Motiv från Östergötland	1397	1 500	8	3
1888	Robert Lundberg	Vid högvakten	1403	2 500	11	0
1890	Per Ekström	Solglitter i havet. Motiv från Öland	1426	650	6 + 8	5 + 3
1891	Hildegard Thorell	Damporträtt	1432	800	7 + 6	4 + 5
1892	Olof Arborelius	Getter föras i vall	1438	475	7	2
1892	John Kindborg	Utsikt från Söder	1441	2 000	5	4
1893	Wilhelm von Gegerfelt	Strand vid Hallands Väderö	1451	1 600	11	0
1893	Axel Borg	Älgfamilj	1453	500	7	4
1894	Hildegard Thorell	Modersglädje	1471	2 000	7 + 7	4 + 2
1894	Olof Arborelius	Utsikt över en sjö vid Engelsberg i Västmanland	1472	500	7 + 6	4 + 5
1894	Robert Thegerström	Kristus i Örtagården	1474	1 500	5	4
1895	Nils Kreuger	Vår i Halland	1483	800	7 + 8	4 + 3
1895	Karl Nordström	Skymning. Motiv från Varberg.	1484	1 500	7 + 8	4 + 3
1896	Olof Hermelin	Vår i Dalarna	1491	200	9 + 10	2 + 1
1897	Bruno Liljefors	Havsörnar	1505	5 000	8 + 8	3 + 3
1897	Richard Bergh	Porträtt af Eva Bonnier	1507	2 500	8 + 7	3 + 4
1897	Per Ekström	Bland bergen	1508	1 500	6 + 9	5 + 2
1897	Anders Zorn	Sjelfporträtt	1510	4 500	7 + 6	4 + 5
1898	Axel Fahlcrantz	Stillhet, landskap	1898	1 500	6 + 6	5 + 5
1898	Karl Nordström	Hoga dal på Tjörn	1529	1 500	7 + 7	2 + 2
1899	Gustaf Ankarcrona	Fordomtima	1535	1 500	9 + 9	2 + 2
1900	Nils Kreuger	Marsafton	1550	1 000	7 + 9	4 + 2
1900	Robert Thegerström	Vilhelm Stenhammar, 1871–1927	1554	3 000	10 + 10	1 + 1

Anm: Av de totalt 60 konstverk som köptes in under åren 1885–1900 var 25 (42 %) verk av undertecknare av opponentskrivelsen eller aktiva inom Konstnärsförbundet under en kortare eller längre tid. Av dessa 21 konstnärer lämnade 8 Konstnärsförbundet under 1890-talet och flera valde i stället Svenska Konstnärernas Förening. Ferdinand Fagerlin undertecknade 1885 år skrivelse, men blev inte medlem i förbundet.

Anm: De 25 oljemålningarnas motiv var: Landskap 15 (60 %), Genre 4 (16 %), Porträtt 4 (16 %) och övriga 2 (8 %).

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1885–1900. Strömbom 1945, s. 197. Strömbom 1965, s. 499.

Bilaga 7. Exkluderade oljemålningar 1885–1900

1894	Gustaf Ankarcrona	Fönsterblänk
1896	Gustaf Ankarcrona	Porträtt af en ung svensk
1899	Gustaf Ankarcrona	Kring lägerelden
1888	Axel Axelson	Bab-Tunis, Stadsport i Kairouan, Tunis
1894	Richard Bergh	Vision, Motiv från Visby
1895	Richard Bergh	Gerda
1893	Alfred Bergström	Vinterdag
1896	Alfred Bergström	Från terrassen i Meudon
1886	Theodor Billing	Skogssjö i norra Skåne
1886	Hugo Birger	Skandinavernas frukost
1887	Oscar Björk	Romersk smedja
1892	Oscar Björk	Första balklänningen
1889	Wilhelm Bohm	Juliafton
1886	Axel Borg	I kägelklubben
1891	Gustaf Carleman	I Stockholms skärgård
1899	Gustaf Cederström	Den heliga Birgitta hos påfven Urban V
1899	Thure Cederström	Ungdomsminnen
1886	Per Ekström	Morgonstämning vid bäcken
1890	Per Ekström	Seby by på Öland
1890	Per Ekström	Väderqvarnar i afton-belysning
1894	Per Ekström	Sol och snö
1894	Per Ekström	Sol och snö
1895	Per Ekström	Stockholms slott
1895	Per Ekström	Snöyra i skymning
1895	Per Ekström	Utsigt öfver Norrström o aftonbelysning
1885	Knut Ekwall	Efter midnatt (genre)
1887	Knut Ekwall	Humoristisk deklamation
1889	Knut Ekwall	Upptäckta anlag
1889	Knut Ekwall	Efter ovädret
1889	Wilhelm Ferm	Blomstermarknad, motiv från Munkbron, Stock-holm
1900	Gustaf Adolf Fjæstad	Snö
1888	Ludvig Frid	Januarimånsken
1888	Ludvig Frid	I skogen vid milan sitter far
1900	Ludvig Frid	Till kyrkosamling
1886	Wilhelm von Gegerfelt	Vinterlandskap från Fyrisån
1886	Wilhelm von Gegerfelt	Qvarn från Gotland
1886	Wilhelm von Gegerfelt	Klippmotiv från Stora Karlsön
1892	Wilhelm von Gegerfelt	Hollands kafe
1895	August Hagborg	Begrafning
1895	Ludvig Hallstedt	Objudna gäster, stilleben
1889	Carl Hedin	I förbigående
1885	Carl Gustaf Hellqvist	Vid hamnen i Wolgast den 16 juli 1633
1886	Olof Hermelin	Vårbild, motiv från Södermanland
1887	Olof Hermelin	Strandparti vid Mälaren
1890	Olof Hermelin	Tåndden vid Marstrand
1894	Olof Hermelin	Boklund i Småland
1899	Olof Hermelin	Töväder
1885	Carl Ferdinand Hernlund	Landskap. Motiv från Valdemarsvik
1887	Josefina Holmlund	Hestnasaren
1890	Josefina Holmlund	Motiv från Fressvik i Sogn
1896	Otto Holmström	En gammal stadsmur NM 1962
1886	Johan von Holst	Lappar
1886	Johan von Holst	Fågelhundar
1890	Johan von Holst	Stackars anka
1894	Eugène Jansson	Marsqväll
1896	Eugène Jansson	Sen marskväll i Tanto-bergen
1899	Nils Janzon	Moderlös, genre
1886	August Jernberg	Stilleben
1895	Carl Johansson	Qvällsol
1898	Carl Johansson	Vinterdag
1886	Ernst Josephson	Svalka
1886	Ernst Josephson	Höstsol
1893	Ernst Josephson	Spanska smeder
1889	Axel Jungstedt	Strömmingsfiske i Stockholms skärgård
1890	Axel Jungstedt	Från Dannemora grufva
1891	Axel Jungstedt	I gröngräset
1896	Axel Jungstedt	I grufschaktet
1897	C W Jænsson	Aftonstämning
1888	Anders Kallenberg	Landskap med kor
1896	Gottfrid Kallstenius	Afton, motiv från Villa d'Este, Tivoli
1897	Gottfrid Kallstenius	Sommardag
1890	Elisabeth Keyser	Porträtt av en äldre Dam
1889	John Kindborg	Motiv från närheten af Skurusund
1890	John Kindborg	Tidig vårmorgon vid Hammarby sjö
1894	John Kindborg	Vinterskymning
1894	John Kindborg	Sinkensdam
1894	John Kindborg	Yttersta tvärgränd
1898	John Kindborg	Vinterdag på söder
1899	John Kindborg	Kvällstämning vid Sigtuna
1894	Nils Kreuger	Tre pannåer i ram
1895	Nils Kreuger	Höstmarknad
1900	Nils Kreuger	En glänta i dungen
1885	Axel Kulle	Killespelare
1887	Jakob Kulle	Studie, fyra figurer
1889	Jakob Kulle	Ett kardgille
1893	Jakob Kulle	Söndagsmorgon
1897	Wilhelmina Lager-holm	Kung Märta och Malin Sture
1899	Wilhelmina Lager-holm	Kung Märta
1888	Bruno Liljefors	Fjäderlek
1895	Bruno Liljefors	Långt in i skogen
1900	Bruno Liljefors	På vårsidan
1892	Berndt Lindholm	Utsigt öfver Kattigat vid hög sjö
1892	Berndt Lindholm	Strandläger utanför Torekov

1886	Axel Lindman	På Stockholms ström
1897	Axel Lindman	Motiv från Possitano
1894	Robert Lundberg	I aftonsol
1887	Theodor Lundh	Skjutna kramsfåglar
1889	Theodor Lundh	Skjutna fåglar
1889	Ernst A Lundström	Vid barlastbryggan
1891	Anna Nordgren	När man är ung
1891	Anna Nordgren	Söndagsmorgon
1893	Anna Munthe Norstedt	Stilleben
1894	Anna Munthe Norstedt	Blommor
1899	Anna Munthe Norstedt	Stilleben
1897	Karl Nordström	En vinterafton vid Roslagstull
1896	Waldemar Nyström	Drifis i månsken, motiv från Skagen
1896	Waldemar Nyström	Sol i skogen, motiv från Kungsör
1897	Waldemar Nyström	Septembernatt
1898	Waldemar Nyström	Ett minne, motiv från Skagen, en grön båt uppepå stranden
1898	Waldemar Nyström	Aftonsol, motiv från Skagen öppet hav
1898	Waldemar Nyström	Den gamla borgen, motiv från Italien
1898	Waldemar Nyström	Drifis i månsken, motiv från Skagen
1898	Waldemar Nyström	Gallasin??
1899	Waldemar Nyström	Åreskutan i aftonsol
1900	Waldemar Nyström	Gullmarsfjorden
1900	Waldemar Nyström	Sol i skogen
1885	Gustaf Wilhelm Palm	Utsigt af ruinerna i Monte Palatino i Rom
1887	Georg Pauli	Konfirmandens toalett
1888	Georg Pauli	Romerska ammor
1891	Georg Pauli	Legend
1892	Georg Pauli	Midsommar
1888	Hanna Pauli f. Hirsch	Porträtt af V. S.
1894	Hanna Pauli	Afdelningsskärm
1894	Hanna Pauli	Blondin
1897	Hanna Pauli	Blondin
1891	Gustaf Romin	Gotländskt strandmotiv
1885	Edward Rosenberg	Vårvinter
1886	Edward Rosenberg	Sommareftermiddag, motiv från Kolström på Vermdö
1886	Edward Rosenberg	Sommardag, motiv från Kolström, Vermdö
1885	Gustaf Rydberg	Vattenkvarn i Skåne, Vinterlandskap i dimma
1893	Gustaf Rydberg	Dimmig morgon
1885	Geskel Salomon	Gustaf Vasa i Vesterås 1521
1891	Geskel Salomon	En ny modell
1892	Anshelm Schultzberg	I citronlunden
1897	Ida von Schultzenheim	Vindthundar
1885	Amanda Sidvall	Lill Britta
1899	Emerik Stenberg	Inne hos Esters Kari i Åkerö
1887	Oscar Stenvall	Vid aftonbrasan
1899	Pelle Swedlund	Sommarkväll, Brügge
1889	Christian Fredrik Svensson	Motiv från Kalmarsund
1890	Christian Fredrik Svensson	Motiv från Hollandskusten
1890	Christian Fredrik Svensson	Motiv från engelska kanalen
1890	Robert Thegerström	Sommarafton vid Dalarö
1894	Robert Thegerström	Porträtt af Fru T
1894	Robert Thegerström	Vintersol
1888	Hildegard Thorell	Damporträtt
1890	Hildegard Thorell	Damporträtt
1891	Hildegard Thorell	Flickporträtt
1899	Hildegard Thorell	Damporträtt
1885	Alfred Thörne	Svenskt sommarlandskap
1886	Alfred Thörne	Hafreskörd, motiv från Kvismardalen
1887	Alfred Thörne	Sommarlandskap
1888	Alfred Thörne	Skärgårdsparti
1899	Alfred Thörne	Höstsol
1899	Johan Tirén	Gråben
1890	Oskar Törnå	Höstlandskap, motiv från Ingarön
1892	Oscar Törnå	Vårmotiv från Risinge
1892	Charlotte Wahlström	Afton
1895	Charlotte Wahlström	Före solnedgången
1896	Charlotte Wahlström	Solnedgång
1893	Gustaf Theodor Wallén	Soligt från Capri
1887	Alf Wallander	Middag i sandgropen
1892	Alf Wallander	Fogelhandlaren
1892	Elisabeth Warling	Kajsa
1897	Gotthard Werner	Deborah
1898	Gotthard Werner	Kristi frestelse
1890	Ingeborg Westfelt	Kyrkinteriör från Orquesla-Bataiue, Normandie
1892	Ingeborg Westfelt-Eggertz	Annalkande oväder
1889	Edward Westman	I Normandie
1890	Edward Westman	Strandparti från Skagen
1890	Edward Westman	Höstlandskap från Finland
1891	Edward Westman	November
1886	Allan Österlind	Till dopet
1889	Allan Österlind	Aftonpsalm
1890	Allan Österlind	På grinden
1891	Allan Österlind	Skuggspel
1896	Gustaf Bernhard Österman	Porträtt af landshöfding Treffenberg
1898	Emil Österman	Gammal fru

Anm: Under åren 1885–1900 exkluderades sammanlagt 177 oljemålningar varav 30 (17 %) skapade av kvinnliga konstnärer.

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1885–1900. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1900.

Bilaga 8. Inlösta oljemålningar 1901–1912

År	Konstnär	Verkets titel	NM	Pris	Ja	Nej	
1901	Edvard Rosenberg	Marskväll	1569	5 000	8	1	LK 1926
1901	Carl Wilhelmson	Fiskarkvinnor på hemväg från kyrkan	1570	3 000	9	0	KF 1898–1920, LK 1926
1902	Axel Sjöberg	Isen lägger sig	1575	1 200	8	1	KF 1900–1918
1902	Oscar Hullgren	Dyningar	1576	350	5	4	LK 1917
1902	Oscar Hullgren	När fyren tänds. Motiv från Christiansö	1577	250	7	2	LK 1917
1902	Wilhelm Smith	Osteria	1578	4 000	7	2	LK 1910
1902	Anshelm Schultzberg	Midvinter	1579	2 000	6	3	LK 1900
1902	Alfred Bergström	Afton vid en sjö	1580	1 200	5	4	LK 1900, professor
1903	Richard Bergh	Konstnärsförbundets styrelse	1602	8 000	8	1	E. Perséus, KA Skola, OP, KF 1886–1919
1903	Fanny Brate	Namnsdag	1605	600	7	2	KA skola, Académie Colarossi, SKF
1903	Anton Genberg	Vinterafton	1606	1 000	5	4	KA skola, LK 1922
1903	Anders Zorn	Braskulla	1607	7 000			OP, KF 1886–1903
1904	Carl Johansson	Kall septemberdag i Medelpad	1616	500	5	3	KF 1886–1891
1904	Axel Lindman	Strandparti från Visby omgivningar	1617	850	5	3	OP, KF 1886–1896, SKF, LK 1897
1904	Gustaf Fjæstad	Aftonsol	1618	800	6	3	KF 1897–1905
1905	Per Ekström	Solen sjunker bakom heden. Motiv från Öland	1623	300	8	0	OP, KF 1886–1916
1905	Olof Arborelius	Afton en regnig dag	1625	1 500	6	2	OP, KF 1886–1892, LK 1892, professor
1905	Alfred Bergström	Vid havet	1626	1 800	5	3	LK 1900, professor
1905	Karl Nordström	Vid hafvet. Halland	1627	3 000	8	1	OP, KF 1886–1920
1905	Gustaf Fjæstad	Vintermånsken	1628	1 500	7	2	KF 1897–1905
1905	Bruno Liljefors	Tjäderhöna	1629	3 000	6	3	OP, KF 1886–1912, LK 1920
1906	Gustaf Cederström	Narva	1634				LK 1878
1906	Björn Ahlgrenson	Vårvinter	1635	450	8	1	KF 1898–1918
1906	Charlotte Wahlström	Marskväll	1636	600	8	1	SKF, FSK
1906	Gustaf Rydberg	Sommarlandskap från Viby, Kristianstad län	1637	1 000	5	4	LK 1871, Kgl. målare
1906	Anders Zorn	Bruno Liljefors	1640	5 000	7	0	OP, KF 1886–1903
1907	Axel Fahlcrantz	Annalkande oväder	1644	2 400	9	0	OP, KF 1886–1890, LK 1907

1907	Edvard Rosenberg	Vinternatt	1651	4 000	7	2	LK 1901
1907	Bruno Liljefors	Storspov	1658	4 000	9	0	OP, KF 1886–1912, LK 1920
1908	Nils Kreuger	Havsbukt i storm. Motiv från Båstad-trakten	1679	4 500	6	3	OP, KF 1886–1920
1908	Nils Kreuger	På Ölands Alvar i solnedgång	1680	700	8	1	OP, KF 1886–1920
1908	Ernst Norlind	Lördagskväll	NMB316	500	7	0	Fil.kand. Lund, Dachau, Paris
1909	Anders Zorn	Vid Siljan	1689	8 000	9	0	OP, KF 1886–1903
1909	Wilhelm Behm	Halmstack, senhöst	1691	1 000	4	3	LK 1910
1909	Anna Munthe-Norstedt	Nyponrosor	1692	600	6	2	KA Skola
1909	Axel Kulle	Åsen	1693	650	5	3	OP
1909	Gottfrid Kallstenius	Efter solnedgången. Motiv från skär-gården	1694	1 500	7	1	LK 1900, professor
1909	Per Gummesson	Gammal Falsterbo-gård	1694	800	3 + 4	5 + 5	KA skola Stockholm o Köpenhamn
1910	Per Ekström	Solnedgång i ödemarken	1700	3 000	5	3	OP, KF 1886–1916
1910	Eugène Jansson	Motiv från Timmermansgatan	1701	5 000	8	1	OP, KF 1886–1915
1910	Otto Hesselbom	Vårt land. Motiv från Dalsland	1704	4 000	7	2	KA skola
1910	Hanna Hirsch-Pauli	Frukostdags	1705	880	7	2	OP, KF 1886–1892, SKF
1910	Axel Sjöberg	Hummelskär. Stockholms skärgård	1716	2 000	Köpt i Berlin		KF 1900–1918
1910	Carl Wilhelmson	Konstnärens syster	1718	2 500	Köpt i Berlin		KF 1898–1920, LK 1926
1911	Hanna Hirsch-Pauli	Vänner	1723	8 000	9	0	OP, KF 1886–1892, SKF
1912	J.A.G. Acke Andersson	Huvudskär	1742	3 000	5	4	OP, KF 1886–1920
1912	Rickard Lindström	Sommar	1743	900	7	2	KF 1908–1920
1912	Gösta von Hennigs	Karneval	1744	3 000	5	4	OP, KF 1896–1920
1912	Alfred Bergström	En gårdsflygel	1746	1 500	6	3	LK 1900, professor
1912	Wilhelm Smith	Marknad	1747	2 000	8	1	LK 1910

Anm: NM = Nationalmuseum, LK = Ledamot i Konstakademien, KA skola = Konstakademien, OP = Opponent 1885, KF = Konstnärsförbundet, SKF = Svenska Konstnärernas Förening och FSK = Föreningen svenska konstnärinnor.

Anm: 14 av 50 inköpta verk skapades av akademiledamöter (28 %).
28 av 50 inköpta verk skapades av konstnärer som var eller varit medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening (56 %).
8 av 50 tillhörde inte dessa grupperingar (16 %).

Anm: Under perioden 1901–1912 fördelades konsten på: Landskap 33 (66 %), Genre 6 (12 %), Porträtt 7 (14 %), Stilleben 1 (2 %), Övriga 3 (6 %).

Anm: Hanna Paulis Vänner föreslogs av greve von Rosen enligt protokoll från den 3 mars 1911.

Anm: Ludvig Looström, Georg Nordensvan o Tor Hedberg besökte Konstnärsförbundets utställning i Berlin 1910 och föreslog att man skulle köpa in Axel Sjöbergs *Hummelskär* för 2 000 kronor och Carl Wilhelmsons *Konstnärens syster* 2 500 kronor. Ett förslag som godtogs utan vidare omröstning. Brev till statens inköpsnämnd 18 oktober 1910.

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1901–1912. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1901–1912. Lista över ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna. Strömbom 1945, s. 197. Strömbom 1965, s. 499.

Bilaga 9. Inlösta oljemålningar av konstnärer som var eller varit medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska konstnärernas förening 1901–1912

År	Konstnär	Verkets titel	NM	Pris	Ja	Nej
1901	Carl Wilhelmson	Fiskarkvinnor på hemväg från kyrkan	1570	3 000	9	0
1902	Axel Sjöberg	Isen lägger sig	1575	1 200	8	1
1903	Richard Bergh	Konstnärsförbundets styrelse	1602	8 000	8	1
1903	Fanny Brate	Namnsdag	1605	600	7	2
1903	Anders Zorn	Braskkulla	1607	7 000	?	?
1904	Carl Johansson	Kall septemberdag i Medelpad	1616	500	5	3
1904	Axel Lindman	Strandparti från Visby omgivningar	1617	850	5	3
1904	Gustaf Fjæstad	Aftonsol	1618	800	6	3
1905	Per Ekström	Solen sjunker bakom heden. Motiv från Öland	1623	300	8	0
1905	Karl Nordström	Vid hafvet. Halland	1627	3 000	8	1
1905	Gustaf Fjæstad	Vintermånsken	1628	1 500	7	2
1905	Bruno Liljefors	Tjäderhöna	1629	3 000	6	3
1906	Björn Ahlgrenson	Vårvinter	1635	450	8	1
1906	Charlotte Wahlström	Marskväll	1636	600	8	1
1906	Anders Zorn	Bruno Liljefors	1640	5 000	7	0
1907	Bruno Liljefors	Storspov	1658	4 000	9	0
1908	Nils Kreuger	Havsbukt i storm. Motiv från Båstad-trakten	1679	4 500	6	3
1908	Nils Kreuger	På Ölands alvar i solnedgång	1680	700	8	1
1909	Anders Zorn	Vid Siljan	1689	8 000	9	0
1910	Per Ekström	Solnedgång i ödemark	1700	3 000	5	3
1910	Eugène Jansson	Motiv från Timmermansgatan	1701	5 000	8	1
1910	Hanna Hirsch-Pauli	Frukostdags	1705	880	7	2
1910	Axel Sjöberg	Hummelskär. Stockholms skärgård	1716	2 000	Köpt i Berlin	
1910	Carl Wilhelmson	Konstnärens syster	1718	2 500	Köpt i Berlin	
1911	Hanna Hirsch-Pauli	Vänner	1723	8 000	9	0
1912	J.A.G. Acke Andersson	Huvudskär	1742	3 000	5	4
1912	Rikard Lindström	Sommar	1743	900	7	2
1912	Gösta von Hennigs	Karneval	1744	3 000	5	4

Anm: 28 av 50 inköpta verk skapades av konstnärer som var eller varit medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening.

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1901–1912. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1901–1912. Strömbom 1965, s. 499.

Bilaga 10. Exkluderade oljemålningar 1901–1912

1901	J.A.G. Acke Andersson	I skogstemplet
1909	J.A.G. Acke Andersson	Panneau décoratif
1906	Björn Ahlgrensson	Vårvinter
1905	Olof Arborelius	Afton efter en regnig dag
1901	Georg Arsenius	Efter slutad åktur
1901	Georg Arsenius	Tidig morgon
1902	Georg Arsenius	Tidig morgon
1907	Vilhelm Behm	Klar novemberdag
1901	Oscar Björk	Porträtt af Verner von Heidenstam
1907	Oscar Björk	Porträtt av Verner von Heidenstam
1909	Oscar Björk	Jägare
1903	Anna Boberg	Lille Molla, Lofoten
1903	Axel Borg	Augustimånsken
1901	Gustaf Cederström	Regementets kalk
1903	Thure Cederström	Qvartett
1906	Thure Cederström	Expertise
1910	Axel Fahlcrantz	Åskmoln
1910	Axel Fahlcrantz	Andante rantible
1904	Axel Falcrantz	I havsbandet
1904	Axel Falcrantz	Månsken
1904	Axel Falcrantz	De sista soltrålarna
1905	Axel Fahlcrantz	I havsbandet, regnstämning
1905	Axel Fahlcrantz	Efter stormen
1905	Axel Fahlcrantz	Elfdans
1902	Gustaf Fjæstad	Älfos med minfrost
1903	Anton Genberg	Vårafton
1902	Aron Gerle	Eriksberg, vinter
1909	Per Gummesson	Vid kvarnhuset
1909	Per Gummesson	Snöbetäckt gårdsplan, Rörtunga
1908	Erik Hedberg	Valborgsmessafton
1910	Olof Hermelin	Lapporten
1904	Otto Hesselbom	Allé i månsken
1904	Otto Hesselbom	Utsigt öfver sjön Avö i Dalsland
1905	Otto Hesselbom	Allé i månsken
1906	Otto Hesselbom	Fosterbygden
1910	Otto Hesselbom	Öfver skog och sjö
1910	Otto Hesselbom	Vinternatt i skogen
1903	Olle Hjortzberg	Till reningsoffret. Jungfru Maria köper offergåfvor.
1903	Johan von Holtz	Alles Tod
1904	A Hontan??	Interiör från Westfalen
1905	Eugéne Jansson	Fönsterglitter
1909	Eugen Jansson	Badande män
1909	Eugen Jansson	Nattstämning vid midsommartid, Österlånggatan
1910	Eugen Jansson	Badscen
1910	Eugen Jansson	Motiv från Hornsgatan
1904	Carl Johansson	Kall decemberdag
1907	Gottfrid Kallstenius	Sommar
1908	Gottfrid Kallstenius	Aprildag, motiv från Storängen
1911	Gottfrid Kallstenius	Solsken öfver tallbacke
1901	Fredrik Krebs	Hon bor icke här
1901	Nils Kreuger	Från landtborgens krön, Öland Färglagd pernå
1905	Nils Kreuger	Morgon på Alfvaret
1908	Nils Kreuger	Laholmsbukten från Hallandsåsen, motiv från Båstadtrakten
1908	Nils Kreuger	En solglimt från Båstadtrakten
1904	Axel Lindman	Strandparti från Visby
1904	Axel Lindman	Strandvägen till Snäckgärdet
1904	Axel Lindman	Gata i Tunis
1906	Herman Lindqvist	Kollossning
1903	Anna Moberg	Sista solglimten
1901	Anna Nordgren	En moder
1902	Karl Nordström	Soglor vid soluppgång
1905	Karl Nordström	S:t Olofs vardar
1905	Karl Nordström	Berglandskap
1909	Ernst Norlind	Stilleben
1901	Herman Norrman	Solnedgång
1901	Ivar Nyberg	Hos stor Olles
1901	Waldemar Nyström	Vaksala kyrka
1905	Waldemar Nyström	Sommarafton
1905	Waldemar Nyström	Juli-kväll
1906	Waldemar Nyström	Den gamla herrgården
1901	Georg Pauli	Midsommar
1904	Gustaf Rydberg	Landskap med kor
1906	Gustaf Rydberg	Landskap från Visby
1910	Lotten Rönkvist	Fontän i Villa Laute
1902	Axel Sjöberg	Sälbådan
1906	Axel Sjöberg	Jordbruk i hafsbandet
1909	Axel Sjöberg	Svanar på vårisen
1911	Wilhelm Smith	Gård i vinter
1905	Emerik Stenberg	I lampskenet
1908	Emerik Stenberg	Stuginteriör
1908	Emerik Stenberg	Dans i stugan
1910	Alfred Thörne	Molaskugga??
1910	Alfred Thörne	Mälarvågor
1906	Charlotte Walström	Åsleden
1905	Charlotte Wahlström	Landskap från Bohuslän
1908	David Wallin	Porträtt af greve Georg von Rosen
1907	Edvard Westman	Vinterkväll
1905	Carl Wilhelmson	Gårdens dotter
1905	Allan Österlind	Seviljanskor

Källa: Inköpsnämndens protokoll 1901–1912. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1901–1912.

Bilaga 11. Inlösta oljemålningar 1913–1920

År	Konstnär	Verkets titel	NM	Pris	
1913	Richard Bergh	Ellen. Konstnärens dotter	1763	5 000	OP, KF 1886–1919
1913	Carl Wilhelmson	Trött. Porträtt av konstnärens moder.	1764	6 000	KF 1898–1920, LK 1926
1914	J.A.G. Acke	Författaren Verner von Heidenstam	1774	5 000	OP, KF 1886–1920
1914	Carl Wilhelmson	Kyrkfolk i båt	1796	6 000	KF 1898–1920, LK 1926
1915	Gustaf Rydberg	Landskap vid Köpingebro, nära Ystad	1827	2000 för samtliga 5	LK 1871, Kgl. målare
1915	Gustaf Rydberg	Strand vid Ringsjön I	1828		LK 1871, Kgl. målare
1915	Gustaf Rydberg	Strand vid Ringsjön II	1829		LK 1871, Kgl. målare
1915	Gustaf Rydberg	Landskap från Torsebro, nära Kristiandstad	1830		LK 1871, Kgl. målare
1915	Gustaf Rydberg	Slättmotiv från Brunnby, Värmland	1832		LK 1871, Kgl. målare
1915	Carl Larsson	Studiefigur till Rokoko. Fürstenbergska triptyken	1833	3 000	OP, KF 1886–1892, SKF
1915	Oscar Björck	Jägaren, Sven Unander	1834	1 500	LK 1889, professor
1915	John Eriksson	Landskap från Barbizon	Ej spårbar	600	Deklarationsmålning
1915	Rikard Lindström	Hamnen i Solvær, Lofoten	1844	1 000	KF Skola, KZM, KF 1908–1920
1915	Axel Lindman	Landskap, Villerville, Gråstämning	1845	500	OP, KF 1886–1896, LK 1897
1915	Axel Lindman	Landskap, Villerville, med vita moln	1486	500	OP, KF 1886–1896, LK 1897
1915	Gösta von Hennigs	Fiolspelande clown	1915	3 000	KF Skola, KF 1896–1920
1915	Axel Törneman	Damporträtt. Konstnärens hustru	1916	2 000	Valand, Académie Julian
1915	Garibaldi Lindberg	Kentaurer	1917	200	KA skola
1916	Georg Pauli	Spinnerska	1945	2 000	OP, KF 1886–1892, SKF
1916	Gösta von Hennigs	I klädlogen	1996	4 000	KF Skola, KF 1896–1920
1916	Leander Engström	Vid fjällbranten	1997	900	KF Skola, Matisse, De unga, De åtta
1916	J.A.G. Acke	Kapten tar ut höjden	1998	1 500	OP, KF 1886–1920
1916	Svante Bergh	Fransk konstnär	2019	400	KZM
1916	Torsten Schonberg	Operamaskeraden	2021	1 200	KF skola
1917	Johan Johansson	Midsommar	2022	500	Gesällbrev i deklarationsmålning
1917	Aron Gerle	Porträtt av Björn Ahlgrensson	2056	2 000	KF Skola, KF 1897–1920
1917	Isaac Grünewald	Porträtt av författarinnan Ulla Bjerne	2057	2 500	KF Skola, Matisse, De unga, De åtta
1917	Carl Wilhelmson	Resignation	2058	4 000	KF 1898–1920, LK 1926

1918	Edvin Olsson-Ollers	Italienskt landsskap	Ej spår-bar	250	Valand
1918	Axel Sjöberg	Jordbruk i havsbandet	2090	3 000	KF 1900–1918
1918	Gösta von Hennigs	Brand	2091	1 000	KF Skola, KF 1896–1920
1918	Gösta Sandels	Badande kvinnor	2092	1 800 för båda	KF Skola, De unga, De åtta
1918	Gösta Sandels	Skeppsbrott	2093		KF Skola, De unga, De åtta
1918	Torsten Palm	Långholmsberget	2125	700	CAM
1918	Leander Engström	Komposition med Ofoten-motiv	2102	3 500	KF Skola, Matisse, De unga, De åtta
1919	Gösta Sandels	Bryggan	2126	1 500	KF Skola, De unga, De åtta
1919	Birger Simonsson	Porträtt av E. K. (Porträtt av ung dam)	2127	2 000	KZM, KF skola, Matisse, De unga, De åtta
1919	John Sten	Sovande kvinna i trädgård	2128	4 500	KF Skola
1919	Eugène Jansson	Atleter	2133	15 000	E. Perséus, KA skola, KF 1886–1915
1919	Eugène Jansson	I stadens utkant	2134	5 000	E. Perséus, KA skola, KF 1886–1915
1919	Justus Lundegård	Sommarfrukost	2142	2 500	E. Perséus, KA skola, OP, KF 1886–1890
1919	Per Ekström	Franskt Landskap. Motiv från Carolles i Normandie	2159	500	OP, KF 1886–1916
1919	Einar Jolin	Utsikt över Riddarholmen	2160	600	KF skola, Matisse
1920	Georg Pauli	Badande ynglingar	2215	4 000	OP, KF 1886–1892, SKF
1920	Gustaf Rydberg	Islossning. Motiv från Västerås	2194	2 900 för samtliga 6	LK 1871, Kgl. målare
1920	Gustaf Rydberg	Skogsbrynet. Studie från Stockholms skärgård	2195		LK 1871, Kgl. målare
1920	Gustaf Rydberg	Slättlandskap från Kävlinge, Skåne	2196		LK 1871, Kgl. målare
1920	Gustaf Rydberg	Öresund, Studie från Ven	2197		LK 1871, Kgl. målare
1920	Gustaf Rydberg	Klitter, Studie från Ven	2198		LK 1871, Kgl. målare
1920	Gustaf Rydberg	Trästudie, Vintrie, Skåne	2199		LK 1871, Kgl. målare

Anm: NM = Nationalmuseum, LK = Ledamot i Konstakademien, OP = Opponent 1885, KF = Konstnärsförbundet, SKF = Svenska Konstnärernas Förening, KA skola = Konstakademien, KF skola= Konstnärsförbundets skola, Valand = Valands konstskola, Edvard Perséus målarskola, CAM = Caleb Althins Målarskola och KZM = Kristian Zahrtmanns Målarskola i Köpenhamn.

Anm: 12 av 50 inköpta verk skapades av akademiledamöter (24 %).
19 av 50 inköpta verk skapades av som var medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska Konstnärernas Förening (38 %).
17 av 50 var elever vid någon av KF:s skolor (34 %).
2 av 50 inköpta av övriga konstnärer (4 %).

0 av 48 inköpta verk skapades av kvinnliga konstnärer.

Fem konstverk av Gustav Rydberg löstes in 1915 och sex 1920.

Anm: Under perioden 1913–1920 fördelades konsten på: Landskap 23 (46 %), Genre 5 (10 %), Porträtt/modell 20 (40 %), Övriga 2 (4 %).

Källa: Museinämndens protokoll 1913–1920. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1913–1920.
Lista över ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna. Strömbom 1945, s. 197. Strömbom 1965, s. 499.

Bilaga 12. Inlösta oljemålningar av konstnärer som var eller varit medlemmar i Konstnärsförbundet eller Svenska konstnärernas förening 1913–1920

År	Konstnär	Verkets titel	NM	Pris
1913	Richard Bergh	Ellen. Konstnärens dotter	1763	5 000
1913	Carl Wilhelmson	Trött. Porträtt av konstnärens moder	1764	6 000
1914	Carl Wilhelmson	Kyrkfolk i båt	1796	6 000
1914	J.A.G. Acke Andersson	Författaren Verner von Heidenstam	1774	5 000
1915	Carl Larsson	Studiefigur till Rokoko. Fürstenbergska triptyken	1833	3 000
1915	Rikard Lindström	Hamnen i Solvær, Lofoten	1844	1 000
1915	Gösta von Hennigs	Fiolspelande clown	1915	3 000
1916	J.A.G. Acke Andersson	Kapten tar ut höjden	1998	1 500
1916	Georg Pauli	Spinnerska	1945	2 000
1916	Gösta von Hennigs	I klädlogen	1996	4 000
1917	Aron Gerle	Porträtt av Björn Ahlgrensson	2056	2 000
1917	Carl Wilhelmson	Resignation	2058	4 000
1918	Axel Sjöberg	Jordbruk i havsbandet	2090	3 000
1918	Gösta von Hennigs	Brand	2091	1 000
1919	Justus Lundegård	Sommarfrukost	2142	2 500
1919	Per Ekström	Franskt landskap. Motiv från Carolles i Normandie	2159	500
1920	Georg Pauli	Badande ynglingar	2215	4 000

Källa: Inköps- och museinämndens protokoll 1901–1920. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1901–1920. Strömbom 1965, s. 499.

Bilaga 13. "Svensk genombrottskonst från 1880- och 1890-talen" inlösta 1915

Konstnär	Verkets titel	NM
Hugo Birger	Större skiss i olja på duk till tavlan Toaletten	1848
	Mindre skiss i olja på duk till tavlan Toaletten	1849
	Parisgata, Montmartre	1850
Richard Bergh	Hypnotisk séance	1851
	Skiss till tavlan Riddaren och jungfrun	1852
Vilhelm Behm	Landskapsstudie	1853
Eva Bonnier	Gamla mormor (porträtt av fru Marcus)	1854
Per Ekström	Vinterlandskap, Öland	1855
August Hagborg	Huvud av en ung fiskare, studie till tavlan Brådska	1856
	Huvud av en äldre fiskare, studie till tavlan Brådska	1857
	Bröstbild av en äldre fiskare	1858
	Flickhuvud	1859
	Fiskare i hel figur	1860
	Fiskarflicka i hel figur	1861
Carl Fredrik Hill	Trappgata i Montigny-sur-Loing	1862
	Landskap, motiv från Loing-floden	1863
	Blommande äppleträd	1864
	Ödemark, motiv från Fontainebleau-skogen	1865
	Seine-landskap, trakten av S:t Germain	1866
	Seine-landskap med popplar	1867
Eugène Jansson	Soluppgång över taken, Stockholmsmotiv	1868
	Hornsgatan nattetid, Stockholmsmotiv	1869
Ernst Josephson	Porträtt av konstnären Hugo Birger som landsknekt	1870
	Porträtt av Hilma Marcus	1871
	Porträtt av fru Caroline Schloss	1872
	Skiss till en interiör med två figurer	1873
	Drabantsalen på Gripsholm	1874
	Hertig Karls kammare på Gripsholm	1875
	Näcken	1882
	Gloucester och prinsessan Anna (scen ur Shakespeares Richard III)	Bih 369
	I svallvåg	Bih 370
Nils Kreuger	Månsken, motiv från Varberg	1876
	En strand, motiv från Varberg	1877
	Liggande kor, motiv från Öland	1878
	Afton på alvaret, Öland	1879
	Vattningsstället, motiv från Ölands alvar	1880
	Solbelysta moln, motiv från Båstad	1881
	Talldunge på Hallandsås	1882
	Får i dalsänka	1883
	Rosinante	1884
	En skäckig häst	1885
Bruno Liljefors	Tjuvskytt	1886
Herman Norrman	Landskap med en väg, aftonsol	1887
	Självporträtt	1888
	Månskenslandskap	1889
Karl Nordström	Vinter, motiv från Skansberget i Stockholm	1890
	Utsikt från Skansberget över Stockholm åt norr	1891
	Vinterlandskap, motiv från Tjörn	1892
	Ovädersmoln, motiv från Varberg	1893
	Granngårdarna	1894
Carl Skånberg	Utsikt i Venedigs hamn, gula segel	1895
	Utsikt i Venedig, badande barn	1896
	Vinter, motiv från Eriksberg i Stockholm	1897
	Fruktbåt i Venedig	1898
	Hamnen i Dordrecht	1899
	Kyrktorn i Dordrecht	1900
	Båtvarv i Venedig	1901
Hugo Salmson	Porträtt av m:lle Portalès	1902
	Studie till landskap i tavlan Efter eldsvådan	1903
	Skånsk bonde	Bih 371
Carl Wilhelmson	I byhandeln	1904
Anders Zorn	Une première	Bih 372
Ivan Aguéli	Från trakten av Johannes kyrka i Stockholm	1913
Olof Sager-Nelson	Gråvädersstämning från Ladugårdsgärde	1914
Göte Nyman-Egbert	Kavallerister	–

Anm: Målningarna benämns här enligt *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915, men har ibland ändrats senare.

Anm: Bilagans målningar har ordnats utifrån NM-numren.

Källa: *Meddelanden från Nationalmuseum* 1915.

Bilaga 14. Inlösta och exkluderade verk av kvinnliga konstnärer 1985–1920

År	Konstnär	Verkets titel	Pris	Ja	Nej
	Utvalda				
	1885–1900				
1891	Hildegard Thorell	Damporträtt (NM1432)	800	7 + 6	4 + 5
1894	Hildegard Thorell	Modersglädje (NM 1471)	2 000	7 + 7	4 + 2
1895	Anna Munthe-Norstedt	Stilleben (NM 1485)	600	6 + 7	5 + 4
1900	Anna Munthe-Norstedt	Fruktstycke (NM 1550)	225	8 + 8	1 + 1
	1901–1912				
1903	Fanny Brate	Namnsdag (NM 1605)	600	7	2
1906	Charlotte Wahlström	Marskväll (NM 1636)	600	8	1
1909	Anna Munthe-Norstedt	Nyponrosor (NM 1692)	600	6	2
1910	Hanna Pauli	Frukostdags (NM 1705)	880	7	2
1911	Hanna Pauli	Vänner (NM 1723)	8 000	9	0
	Exkluderade				
	1885–1900				
1885	Amanda Sidvall	Lilla Britta	300	4	7
1887	Josefina Holmlund	Hestnasaren	1 000	1	10
1888	Hildegard Thorell	Damporträtt	1 800	1	10
1888	Hanna Pauli	Porträtt af V.S.	1 500	1	10
1890	Ingeborg Westfelt	Kyrkinteriör från Orques-la-Bataiue, Normandie	1 000	2 + 2	9 + 9
1890	Elisabeth Keyser	Porträtt av äldre Dam	1 500	1 + 1	10 + 10
1890	Hildegard Thorell	Damporträtt	1 500	0 + 0	11 + 11
1890	Josefina Holmlund	Motiv från Fressvik i Sogn	1 000	0 + 0	11 + 11
1891	Hildegard Thorell	Flickporträtt	600	3 + 3	8 + 8
1891	Anna Nordgren	Söndagsmorgon	2 000	1 + 1	10 + 10
1892	Elisabeth Warling	Kajsa	500	2	7
1892	Ingeborg Westfelt-Eggertz	Annalkande oväder	300	3	6
1892	Charlotte Wahlström	Afton	200	3	6
1893	Anna Munthe-Norstedt	Stilleben	500	5 + 3	6 + 8
1894	Anna Munthe-Norstedt	Blommor	300	5	6
1894	Hanna Pauli	Afdelningsskärm	800	2	9
1894	Hanna Pauli	Blondine	700	2	9
1895	Charlotte Wahlström	Före solnedgången	400	3 + 3	8 + 8
1896	Charlotte Wahlström	Solnedgång	900	3 + 2	8 + 7

1897	Hanna Pauli	Blondin	800	1	10
1897	Wilhelmina Lagerholm	Kung Märta och Malin Sture	3 500	4	7
1897	Ida von Schultzenheim	Vindthundar	2 000	2	9
1899	Anna Munthe-Norstedt	Stilleben	300	5 + 5	6 + 6
1899	Hildegard Thorell	Damporträtt	1 000	6 + 5	5 + 6
1899	Wilhelmina Lagerholm	Kung Märta	3 500	4 + 2	7 + 9
	1901–1912				
1901	Anna Nordgren	En moder	1 500	4	5
1903	Anna Boberg	Sista solglimten	1 500	1	8
1903	Anna Boberg	Lille Molla, Lofoten	1 000	2	7
1905	Charlotte Wahlström	Landskap i Bohuslän	450	2	6
1910	Lotten Rönqvist	Fontän i Villa Laute	600	?	?
	1913–1919				
	Inga verk av kvinnliga konstnärer köptes in				

Anm: Under åren 1885–1900 valdes fyra verk och 25 exkluderades och åren 1901–1912 valdes fem och fem exkluderades.

Källa: Inköps- och museinämndens protokoll 1885–1920. *Meddelanden från Nationalmuseum* 1885–1919.

När Nationalmuseum öppnade år 1866 utgjorde det ett nationalistiskt färgat och normskapande projekt, väl i linje med vad som växte fram i Europas övriga huvudstäder. Den Kungliga Akademien för de fria konsternas normerande utbildningar och utställningar bidrog i hög grad till att forma det svenska konstfältet. Museets ledande tjänstemän och Konstakademiens ledning och professorer utgjorde länge kärnan av ledamöterna i Nationalmuseums musei- och inköpsnämnd. Dessa män var centrala i den årliga beslutsprocessen kring vilka svenska konstnärers oljemålningar som skulle inlemmas i samlingarna och vilka som skulle exkluderas.

Samtidigt riktade en bred grupp reformvänner kritik mot hur verksamheten bedrevs. Centralt var kravet att inköpsnämndens årliga urval borde inkludera konst från utställningar anordnade av Konstnärsförbundet och Svenska Konstnärernas Förening. Trots att ledamöterna i musei- och inköpsnämnden var negativa till dessa reformkrav kom Kungl. Maj:t att fatta flera beslut som öppnade upp för ett bredare underlag.

Den akademiska konsten dominerade inledningsvis, men minskade i betydelse under det nya århundradets första decennium och försvann nästan helt från inköpslistorna efter 1913. De konstnärer som fick sitt genombrott under 1880- och 1890-talet missgynnades inledningsvis av inköpsnämnden, men kom därefter att inta en mer betydande ställning. Avslutningsvis trädde ytterligare en konstnärsgeneration fram och formerade sig i grupper som De unga och De åtta och skapade konst där färgen och det dekorativa måleriet var centralt.

Robert Thavenius tecknar här den successiva förändringen av vilka som fattade inköpsnämndens beslut och vilken konst som valdes under perioden 1885–1920.

ISBN 978-91-89415-81-2 (tryck)
ISBN 978-91-89415-82-9 (digital)