

<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a chapter published in *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 6*.

Citation for the original published chapter:

Karlholm, D. (2026)

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

In: Hans Hayden (ed.), *Historiografi: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 6* (pp. 93-125). Stockholm: Stockholm University Press

Basic Readings in Culture and Aesthetics

N.B. When citing this work, cite the original published chapter.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-59878>

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

Dan Karlholm

Introduktion

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

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

Hur du kan referera till det här kapitlet:

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



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

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

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

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

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

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

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

Den mörka kontinenten

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

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

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

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

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

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

Det konsthistoriografiska arvet

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

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

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

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

Alternativ konsthistoria

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

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

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

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

Brutalt proletärt hötorgsmålari?

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

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

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

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

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

Begreppet avantgarde

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

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

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

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

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

Metodiska övervägningar

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

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

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

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

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

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

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

En metod (inspirerad av Yoko Ono):

Gå till arkivet

Sök efter din konstnär

När du funnit konstnären

Ägna dig åt de omkringliggande i stället

Noter

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25. *Lexikon för konst*, s. III.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referenser

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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