Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation
Examensarbete för magisterprogrammet i Konstvetenskap 30 hp |
VT 2011

Då den goda smaken utmanades - Estetik och marknad i svensk konst 1885

Motion between the Same and the Very Different – The Rhetoric of an Exhibition

Av: Eva Linander
Handledare: Charlotte Bydler

Då den goda smaken utmanades – estetik

och marknad i svensk konst 1885

Abstract

What is discussed here are the events taking place in Sweden in 1885, a turbulent year in Swedish art history. It is shown how the conception of Swedish art, in creating a Swedish identity in art, was expanded. Two exhibitions were analyzed, *Akademiens för de fria konsterna Jubileumsutställning* and *Opponenternas utställning*. While the artists exhibiting at the Academy were using traditional strategies and thechniques, several artists at Opponenterna, were using modern techniques they had learned outside the Academy, mostly in France. These techniques were: experimenting with perspective and the use of empty spaces in mediating ambiance. The third strategy was that of individualization by moving closer to the motif. These techniques and strategies are known to be early modernist techniques. Reviews, discussing Opponenternas utställning - from a traditional academic and a modern, French, stand-point - were analyzed. Even though the reviewers did not appreciate techniques relating to much to ”the opposite side”, they agreed on an extended classification of portraiture and landscape painting in defining a Swedish identity in art. They also agreed on that, what could be considered as artists too much inspired by the French, should not be appreciated as classificatory. The exhibition itself, with influences from modern French exhibition techniques, and its artists, thus broke up the academic monopoly in defining and constructing Art in order to obtain a Swedish identity as a nation.

Innehållsförteckning

1. Inledning 5

1.1 Syfte 7

1.2 Avgränsningar 8

1.3 Metod 9

1.4 Teoretisk förankring 11

1.5 Forskningsläge 15

1.6 Material 20

2. Jämförande analys av utställningarna *Akademiens för de fria konsterna utställning 1885* och *Opponenternas utställning* 23

2.1 Akademiens för de fria konsterna Jubileumsutställning 1885 24

2.1.1 Historiemåleri 25

2.1.2 Porträtt 28

2.1.3 Genremåleri 29

2.1.4 Landskap 31

2.1.5 Harmonins bojor 32

2.1.6 Den institutionaliserade svenska konstmarknaden 1885 33

2.2 Opponenternas utställning 36

2.2.1 Det subjektiva perspektivet 38

2.2.2 Den tomma ytan 39

2.2.3 Distans blir närhet 41

2.2.4 Harmonins upplösning? – estetik och marknad hos Opponenterna 1885 42

3. Recensionerna 47

3.1 Utställningen 49

3.2 Konstnärerna 54

3.3 Stämningsmåleri-friluftsmåleri-figur i landskap 59

3.4 Porträttet 61

3.5 Landskapet 64

3.6 Estetik och marknad – den svenska konsten 65

4. Trovärdighetens argumentation – den svenska konsten 68

5. Sammanfattning 72

Litteratur- och källförteckning 75

Bildförteckning 79

1. Inledning

1885 genomförde *Akademien för de Fria Konsterna* under augusti-september en jubileumsutställning på Fredsgatan 32 i Stockholm, man firade 150 år som institution. Kung Oscar II invigningstalade och 130 svenska konstnärer ingick i utställningen, en stor händelse i Sveriges konstliv. En grupp konstnärer som sade sig stå i opposition mot Konstakademiens utbildning och estetiska förhållningssätt öppnade den 15 september samma år en egen utställning bara några hus från Akademiens, med 59 svenska utställare. Denna grupp kallade sig Opponenterna och hade tidigare under 1885 undertecknat en skrivelse riktad mot Konstakademien där man kritiserade Akademiens undervisning och föreslog hur denna institution skulle moderniseras. Gruppen hade också haft en mindre utställning på våren 1885, *Vid Seinens strand*, där man exponerat konst av 18 svenska konstnärer som tillkommit vid studier i Frankrike, framför allt i Paris. I Opponentgruppens utställning på hösten samma år, i opposition mot Akademiens, ingick flera av de konstnärer som idag räknas till våra stora och mest omtyckta, exempelvis Carl Larsson, Anders Zorn, Ernst Josephson, Jenny Nyström, Bruno Liljefors, Karl Nordström, Eugene Janson och Nils Kreuger.

I den forskning som bedrivits kring utvecklingen av det sena 1800-talets konstmarknad, kan man kategorisera forskningen huvudsakligen utifrån två spår. Antingen har den ingått som en del som kretsar kring en enskild konstnär, eller också har forskningen utgått från en grupp (exempelvis Varbergsgruppen) eller en -ism (exempelvis realism, naturalism, impressionism, symbolism) som konstnären ingick i. Man har också utgått från att de nya strömningarna till största del hämtades från de svenska konstnärer som var verksamma i Paris. Så som berättelsen om Opponenterna konstituerats, tågade de in på den svenska konstscenen och initierade den kamp mellan idealism och realism som anses kännetecknа det sena 1800-talets svenska konst.[1] Opponenterna stod för det nya – realismen – medan Konstakademiens utbildning anågs föråldrad då den förespråkade traditionella strategier som komposition, harmoni, symmetri och idealisering. Vissa försök har gjorts för att något modifiera denna syn. Maria Görts diskuterar i sin avhandling om inte den institutionella

[1] Exempelvis Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia, del I*, Stockholm 1945, Brummer, Hans Henrik *Ernst Josephson – målare och diktare,* Stockholm 2001 och *Impressionismen och Norden: det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden,* red Torsten Gunnarsson och Per Hedström, Stockholm 2002, som samtliga huvudsakligen låter sina diskussioner kretsa kring konstnärer som tillhörde Opponentgruppen

konstscenen var mer mottaglig för de nya strömningarna än vad som tidigare beskrivits. Hon utgår från den estetik som institutionerna företrädde under senare delen av 1800-talet för sin diskussion.[2] Senare delen av 1800-talet ses allmänhistoriskt som det halvsekel då Sverige började moderniseras med stora omvälvningar i institutioner och maktfördelning. Det kan därför vara av intresse att belysa perioden genom företeelser utanför institutionerna. Rapportens fokus ligger därför hos de nya grupper i samhället som genom dessa omvälvningar gavs möjlighet att verka utanför institutionerna exempelvis konstnärer, konstrecensenter och mecenater.

En annan aspekt som kännetecknar moderniseringen av det sena 1800-talets Sverige är vad man kan kalla det nationella projektet. Detta bestod i att man på olika nivåer i samhället, och genom olika kanaler, försöka skapa en nationell, svensk identitet. Detta var inte en i Sverige isolerad företeelse, utan pågick i alla länder i Europa. Då det gällde den svenska konstscenen har man i tidigare forskning framför allt fokuserat på institutionernas försök att skapa en nationell identitet för den svenska konsten. Forskarna, exempelvis Maria Görts och Hans Henrik Brummer, har utgått från den akademiska gemenskapen som bestod i den estetik som lärdes ut vid universiteten, som den visades för allmänheten på Nationalmuseum och genom hur eleverna undervisades vid Konstakademien.[3] Det var från dessa institutioner som skapandet av den nationella konsten som ett led i moderniseringen av Sverige utgick. Forskarna har också utgått från begrepp som exempelvis idealism, realism, naturalism och modernism, utan att beskriva hur dessa begrepp omplanterades i en svensk kontext, med undantag av den idealistiska estetiken som Maria Görts undersöker i sin avhandling.[4] Föreliggande arbete kommer istället att fokusera på hur en grupp individer, i det här fallet Opponenterna, utanför de etablerade institutionerna, försökte bli en del av den svenska moderniseringen och därmed tillhöra den svenska konstscenen. Dessa använde sig i sitt måleri huvudsakligen av strategier som utvecklats i den franska konsten.[5] Opponenterna anpassade dock dessa strategier så att de

---

[2] Görts, Maria, *Det sköna i verklighetens värld – akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet,* Bjärnum 1999

[3] Brummer Hans Henrik, *Ernst Josephson - Målare och diktare*, exempelvis analysen av Strömkarlen, s 92-93

[4] Exempelvis Brummer, 2001 och Gunnarsson, 2002

[5] Opponenterna bildades av de svenska konstnärer som verkade i Paris i början av 1883-84. De kunde, och ville inte heller verka inom den akademiska gemenskapen eftersom den ansåg att den estetik och de konstnärliga färdigheter som lärdes ut där, var förlegade. De ville tala för sin sak genom att andordna egna utställningar, skriva petitioner där man ansåg Akademiens utbildning gammalmodig och så vidare. Pariskonstnärernas visioner spreds bland andra svenska konstnärer, både hemma och

skulle passa i en svensk kontext och de såg därför delvis annorlunda ut än i den franska. Att på detta sätt se konstnärerna själva som initiativtagare till en modernisering av det sena 1800-talets konstscen är alltså en något annorlunda utgångspunkt för en diskussion av konstens förutsättningar i Sverige under denna period. Föreliggande text vill således prova att se Opponenternas agerande som en del i en perifer, svensk, modernisering och att de därför har andra förutsättningar och behov än sina franska konstnärskollegor.

1.1 Syfte

> Det samtal som är igång låter sig inte låsas fast. Bara en klen hermeneutiker inbillar sig att han kunde eller måste få sista ordet.[6]

Det är inte rapportens primära ansats att föreslå en ny absolut konsthistorisk sanning, däremot att föra en diskussion kring konstverk, recensioner och svensk konstmarknad i syfte att vidga den svenska konsthistoriska berättelsen. Hypotesen är att Opponenterna spelade en aktiv roll då de, i det nya näringsfrihetens Sverige, ville modernisera svensk konst och konstmarknad efter fransk förebild. De ville också visa att deras konstnärliga val och strategier kunde inlemmas i den svenska konsten och därmed bli en del i skapandet av en svensk konstnärlig identitet. Avsikten blir således att definiera de positioner som Opponenterna intog då de beträdde den svenska konstscenen 1885, dels som grupp och dels som individer i gruppen. Detta innebär inte att uppsåtet är att ersätta ”the political consciusness of the subaltern and thereby remaining complicit with the power structures they seek to criticize./…/ In the process the subaltern insurgent is constructed as a sovereign subject, who is retrospecively framed as the single cause of a political uprising, strike or demonstration”.[7] Syftet är istället att synliggöra de processer, både i och utanför institutionerna som bidrog till Opponenternas synliggörande och det mottagande de fick av samtiden.[8] Till synliggörandet bidrar ramför allt de recensioner som studerats. Även den

---

utomlands och 1885 bestod Opponenterna inte enbart av konstnärer som vistades i Frankrike.

[6] Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod i urval*, Uddevalla 1997, s 8

[7] Morton, Stephen, *Gayatri Spivak – ethics, subalternity and the critic of postcolonial reason,* Cambridge, 2007 s 102

[8] Hans Hayden för i *Modernismen som institution - om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm,* Eslöv 2006, ett resonemang om att man inte behöver hamna i ”den revolutionära narrationens fälla” om man väljer att betona processen och ”sammanföra olikartade men inbördes betingade fragment”. s 133

akademiska gemenskap som hittills kunnat agera utan att utsättas för kritik från samhället i övrigt kan anses vara en aktör i synliggörandet .[9]

1.2 Avgränsningar

Eftersom jag utgår från gruppen och individens funktion i denna, har jag valt att använda mig av material som inte genomgående använts i den forskning som hittills bedrivits. Jag använder mig alltså av brev, tidningsrecensioner, utställningskataloger, konstnärer och konstverk. Jag fokuserar också på vad som är nytt i den konst som Opponenterna producerar, och detta nya är inte begränsat enbart till vad som händer i tavlorna. Opponenternas utställning 1885 bestod av 59 konstnärer och det innebär att jag fått göra ett urval när det gäller studiet av brev, recensioner, verk och så vidare. Jag har studerat utdrag ur Anders och Emma Zorns brevsamling och Carl Larssons brevsamling. Jag har också valt att begränsa studiet av recensioner till professor Carl Rupert Nyblom, *Post och Inrikes Tidningar* och Georg Nordensvan, *Stockholms Dagblad* eftersom de representerade motsatta läger. Carl Rupert Nyblom var inte bara konstrecensent, han var även konsthistoriker, professor i estetik och ledamot av Statens Inköpskommité för inköp av svensk konst till Nationalmuseum. Georg Nordensvan hade under några år studerat vid Konstakademien och var en av undertecknarna av Opponenternas petition avseende Konstakademiens utbildning av konstnärer. Han blev involverad i Opponentrörelsen, inte i sin egenskap av konstnär utan som, av tiden, känd författare och konstkritiker.[10] Jag utgår däremot inte från att de representerade olika inriktningar inom den akademiska estetiken som Maria Görts gör i sin avhandling. Nyblom och Nordensvan skrev båda sex recensioner var, som en följetong, i respektive tidning.

Studien är också begränsad till de två utställningar, Akademiens och Opponenternas, som rent generellt inom forskningen anses vara de två som tydliggjorde eventuella skillnader mellan den institutionaliserade koden för svensk konst och en konst som befann sig utanför institutionerna men i det svenska samhället.[11] Som angivits i inledningen är

---

[9] Carl Rupert Nybloms recensioner av Akademiens utställning kan karaktäriseras som positivt, okritiska. Det framgår av hans sista rencension i *Post och Inrikes Tidningar* 3/9 1885 och även av Karl Nordströms brev till Carl Larsson, skrivet i Grez, den 25/8 1885

[10]

[11] Forskning som ligger nära vår egen tid ifrågasätter om skillnaderna var så stora. De studerar den svenska konstscenen över tid. exvis Maria Görts, s 27 och Hedström, Per, ”Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets svenska avantgardekonst, ur *Impressionismen och*

1885 ett intensivt år, vad gäller konst på snart sagt alla nivåer i det svenska samhället, och föreliggande arbete måste därför på grund av sin på förhand givna storlek ha dessa begränsningar. Jag har också valt att enbart begränsa mig till de målningar som ställs ut och arbetet innehåller därför ingen analys av skulptur, medalj, grafik eller konsthantverk. I ovanstående begränsning ingår också att jag gjort ett urval av konstverk som exempel på vad som representerade det nya/gamla och hur dessa behandlades i recensionerna. Genom att på detta sätt synliggöra de konstnärliga strategierna och genom att ha ett processinriktat förhållningssätt, kan man genom att ”sammanföra olikartade men inbördes betingade fragment” skapa ett mönster där det som var nytt i Opponenternas konst framträder och även synliggör hur och varför reaktionerna, från recensenter och allmänhet, uttrycktes.

1.3 Metod

Eftersom den forskning som bedrivits kring Opponenterna har andra utgångspunkter än de som beskrivits ovan, det vill säga fokus på enskild konstnär eller –ism, kommer jag att under forskningsläge diskutera forskningens förutsättningar när det gäller denna period. Jag har därför gjort ett urval av de konstnärer som deltog i Opponentutställningen 1885:
Ernst Josephson (1853-1906) som 1885 var Opponenternas ledare.
Carl Larsson (1853-1919) som tillsammans med Ernst Josephson var utställningsansvarig.
Karl Nordström (1855-1923) som tillsammans med Ernst Josephson fick mest negativ kritik.
Jenny Nyström (1854-1946) som 1885 var en av de få kvinnliga opponenterna.
Anders Zorn (1860-1920), den konstnär som alla talade om som en genial konstnär trots sin ungdom.

För att kunna besvara uppsatsens syfte djupstuderade jag målningar, dokument och arkivmaterial från två utställningar 1885, Akademiens Jubileumsutställning och Opponenternas utställning. Dessa utgör underlaget för en kvalitativ undersökning med kvantitativa inslag där jag jämför de båda utställningarna. Jag exemplifierar genom att referera till de konstnärer som deltar, deras verk, deras bakgrund och ställning som konstnärer i den tid de verkar och i vissa fall om de finns representerade exempelvis vid Nationalmuseum eller i någon känd byggnad idag. Tidsspannet kan emellanåt bli något längre än själva utställningsperioden under hösten 1885 men det är för att belysa en

---

Norden: Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden, Stockholm 2002, s 52

förändring av konstscenen i Sverige. Undersökningen genomförs med hjälp av *Svenskt konstnärslexikon* och katalogerna till utställningarna.[12]

Jag gör också en textkritisk granskning av vad de båda tidningsrecensenterna skrivit om utställningarna och hur de bemöter de olika konstnärernas verk. Vid tidpunkten fanns ännu inget språk för det nya, och jag kan alltså inte diskutera kritiken utifrån den begreppsapparat som finns idag, utan måste hitta andra språkliga uttrycksformer som mer passar tiden konsten kritiseras i. Eftersom inte heller det sena 1800-talets konstkritik har några fastställda begrepp för det nya utgår jag från bilden, verket. Diskussionen i recensionerna kretsade kring vad som borde ingå i den nationella, svenska konsten. De båda konstkritikerna exemplifierade med hjälp av det de såg i verken de konstnärliga strategier de ansåg borde ingå i det nationella projektet. Därför blir utgångspunkten estetisk och jag hämtar mina analysredskap från diskursanalysens diskussion kring signifikanter och intertextualitet. Därmed blir de strategier som konstnärerna använder när det gäller motivval och formella drag i målningarna en utgångspunkt i denna analys. Jag ser emellertid inte det nationella projektet när det gäller konsten som en kamp och en strid mellan de båda sidorna, snarare som en förhandling kring vad som skall ingå i moderniseringen och identifieringen av en nationell konst. De båda konstkritikerna, Carl Rupert Nyblom och Georg Nordensvan, använde sig av olika strategier för att förhandla fram en nationellt accepterad position för den nya konsten. Nyblom var förankrad i den akademiska estetiken och argumenterade utifrån den, medan Nordensvan argumenterade för sin ståndpunkt, nämligen den franska konstens bättre strategier för att kunna skapa en svensk, nationellt förankrad konst.

Med hjälp av tidigare forskning, brevutdrag, samtida litteratur och självbiografier gör jag vidare en analys med hermeneutisk ansats för att öka förståelsen för vad som gjorde att de konstnärer som utgjorde Opponentgruppen tilläts skapa sig en plattform utanför de etablerade institutionerna och hur man exempelvis i litteratur, recensioner och samhället bemötte deras försök att skapa denna plattform.

I metoden ingår således också en jämförande bildanalys där estetiska och konstnärliga ställningstaganden som gjorts i verken avspeglas i den kritik de bestås med. Genom positiv förstärkning synliggörs vissa konstnärers strategier, medan andras synliggörs med hjälp av

---

[12] *Svenskt konstnärslexikon – tiotusen svenska konstnärers liv och verk,* red Johnny Roosval, Malmö, 1952-1967, *Förteckning öfver Kongl Akademiens för de fira konsterna Utställning,* Stockholm 1885 och *Opponenternas utställning september – oktober,* Stockholm 1885

negativ förstärkning från recensenterna. Härmed tydliggörs vad som kan tillåtas ingå i den svenska konsten och diskursinnehållet rör sig mellan dessa två poler. Det bör dock påpekas att även om verk inte omnämns i recensionerna, syns i kataloger eller går att betrakta idag, så existerade de i sin samtid. Exemplifieringarna gör det möjligt att identifiera diskursens gränser, men inte alla delar av diskursens innehåll.

1.4 Teoretisk förankring

Hans Georg Gadamer (1900-2002) diskuterar i *Sanning och metod* som utgavs första gången 1960, begreppet *sensus communis* där han utgår från Giambattista Vicos (1668 – 1744) resonemang kring konflikten inom vetenskaperna mellan gammalt och nytt. Hos honom handlar inte *sensus communis* om den allmänna förmåga som alla människor har utan den är också den mening som gemenskapen ger uttryck för. Människan bör alltså rätta sig efter det konkret allmänna. Utbildandet av denna gemensamma mening är avgörande för livet och samhällets fortbestånd.[13] Eftersom man i Sverige under 1800-talet från institutionellt håll främst förordade den estetik och den filosofi som Wolfgang von Goethe (1749-1832) och Immanuel Kant (1724-1804) skapat, förlorade begreppet i Sverige, liksom i Tyskland, sin kritiska, praktiska betydelse. Istället handlade estetik så som det konstituerats av de akademiska institutionerna enbart om teoretisk kompetens vid sidan om moral och smak och jag utgår från att detta förhållningssätt präglade tiden men att det även fanns ett estetiskt förhållningssätt till konst som låg utanför den institutionella estetiken. Denna estetik konstituerades istället till största del i det omgivande svenska samhället, där man efterfrågade modern porträtteknik och landskap som man kunde känna igen. Detta innebar inte att den samhälleliga estetiken inte existerade inom institutionerna. Här hade den dock negativa förtecken, den ansågs kommersiell och vara ett uttryck för dålig smak.[14]

Maria Görts har, som tidigare nämnts, i *Det sköna i verklighetens värld – akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet,* 1999, undersökt den institutionella estetik som förespråkades i Sverige under senare delen av 1800-talet. Den estetik som man förordade även under denna period var i stora delar en idealistisk sådan, där avbildning var viktig men inte i första hand avbildning av verkligheten. Estetiken hämtade sitt innehåll främst från Tyskland och identifierades inom den akademiska gemenskapen. Eleverna vid Konstakademien utbildades framför allt för att bli historiemålare. Landskapsmåleriet

[13] Gadamer, Hans Georg, *Sanning och metod i urval,* Göteborg 1997, s 34-46
[14] Görts, s 150

befann sig längst ner i genrehierarkin under större delen av 1800-talet och Akademien såg länge en fara i stafflimåleriet/friluftsmåleriet på grund av att denna konstform talade emot det estetiska förhållningssätt man strävade efter i utbildningen av konstnärer. Professorn i estetik Carl Rupert Nyblom (som också var en av de recensenter som innefattas av föreliggande undersökning) förespråkade harmoni och hänvisade ofta till postulatet om det skönas väsen som snarare låg i upphöjdheten, idealiseringen, än vilade på verklighetens grund. Den akademiska estetiken var följaktligen vägledande vad gäller god smak i den svenska konsten. Institutionerna hade dock ett uppdrag att bilda allmänheten och i de verk som producerades för allmänheten fanns exempel på andra estetiska kriterier än dem som gällde för institutionerna.[15] Görts diskuterar i sin avhandling enbart den akademiska estetiken och förhåller sig inte till den konstnärliga praktik som existerade i Sverige utanför institutionerna, en praktik som inte enbart bestod av att man, på Akademiens bekostnad, reste utomlands och hämtade intryck, både från klassisk konst och samtida sådan.

Intrycken utomlands lade, för nästan samtliga de deltagande konstnärerna, grunden till ett annat sätt att estetiskt förhålla sig till omvärlden. Detta estetiska förhållningssätt tog sig framför allt uttryck i porträttkonsten och i landskapsmåleriet. I porträttkonsten får detta förhållningssätt i Sverige anses redan existera utanför Akademien i de nya grupper som skulle komma att utgöra grunden i det moderniserade, industrialiserade Sverige.

Jag kommer därför att utöka den estetisk-filosofiska diskussionen med Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) som inte ville att filosofin, och i förlängningen av detta estetiken, enbart skulle höra till fackmän utan den skulle istället återta sin praktiska funktion. Christer Westling som undersökt litteraturen under senare delen av 1800-talet i Sverige ser denna filosof som en motpol till de tyska filosoferna[16]. I *Rêveries* utvecklade Rousseau tanken att det sköna, harmonin och symmetrin snarare fanns att hämta i vistelsen och i och betraktandet av naturen och däri föddes motståndet mot den idealisering av verkligheten som tidigare präglat den franska konsten. Detta var en av anledningarna till att exempelvis landskapsmåleriet, som tidigare befunnit sig längst ner i genrehierarkin, fick en helt annan status i Frankrike under 1800-talet, både vad gällde den romantiska konceptionen av naturen,

---

[15] Görts, s 27-57

[16] Westling, Christer, *Idealismens estetik: nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel,* Stockholm 1985

såväl som den realistiska och impressionistiska. Landskapsmålningarna blev en oas för själen, ett rum för kontemplation och återhämtning i avsaknad av den verkliga naturen.[17]

Jag gör ett antagande att det i Sverige fanns en skillnad mellan teori och praktik, i filosofiskt och estetiskt hänseende som bör lyftas fram och skärskådas. Detta framför allt eftersom 1885 är ett år då denna skillnad mellan teori och praktik rent konkret borde synliggöras genom att det bevisligen fanns en svensk akademisk, institutionell estetik som vilade på filosofisk grund. Detta institutionaliserade förhållningssätt mötte 1885 ett annat sätt att uttrycka sig konstnärligt som inte enbart hade med estetik så som den akademiskt definierades vid tidpunkten att göra.

Utgångspunkten blir därför hermeneutisk, att försöka skapa en större förståelse för den tid de svenska konstnärerna levde i. För att visa på skillnaderna som faktiskt fanns kommer jag att analysera Akademiens Jubileumsutställning med hjälp av etablerade konstuttryck där konstverken placeras i genrer och stil, motiv och estetiska uttryck så som i en traditionell undersökning. Opponenternas utställning, däremot, kommer att analyseras på ett något annorlunda sätt eftersom det som är nytt inte går att placera inom de gamla ramarna. Jag kommer där att utgå från två huvudstrategier som går att urskilja i materialet. Den första strategin rör organisationen och marknaden och den andra strategin rör konstnärernas eget uttryck.

Under 1800-talet diskuterade man i Europa den nationella tanken och vad som borde ingå i det nationella projektet. Man identifierades utifrån nationstillhörighet och i nationstanken fanns underförstått en gemensam bakgrund som förenade befolkningen i ett samhälle, en nation. Man hävdade att folkgrupper hade en gemensam kulturell bakgrund som identifierade dem som tillhörande ett folk. Även konsten skulle förmedla moraliska värden förknippade med nationen, som skulle stå över den rena politiska strukturen.[18] Inom diskursteorin hävdar bland annat Laclau och Mouffe att samhället är en omöjlig entitet, det finns inte. Samhället som objektiv storhet kan aldrig fullbordas. Diskurser är alltså enbart tillfälliga betydelsefixeringar i en i grunden obestämbar terräng.[19] Trots detta används begreppen *Sverige* och *svensk* som om det fanns en objektiv, för alla giltig betydelse. Ett samhälle består istället av flera olika entiteter, grupper, och beroende på vilken grupp i samhället man tillhör,

---

[17] Johnson, Dorothy, ”Rousseau and landscape painting in France” ur *The Nature of Rousseau's* Rêveries: *physical, human, aesthetic,* Red John C O'Neal, Oxford 2008

[18] Sherman, Daniel J, *Worthy Monuments – Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France,* London UK 1989, s 19

[19] Winther Jørgensen, Marianne och Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund, 2000, s 46

lägger man in olika betydelser i ett objektivt samlande begrepp, signifikant, som i begreppen ovan. Detta gäller även begrepp som *den svenska konsten.* Eftersom min undersökning rör två utställningar som delvis pågår samtidigt 1885, anser jag att det är möjligt att urskilja en pågående samhällelig, nationell diskurs, att denna synliggjordes i dessa båda utställningar och att diskursen för *den svenska konsten* omförhandlades i de båda recensenternas argumentation från sina respektive utgångspunkter, den akademiska, och argumentationen kring den konst som hämtat inspiration från den franska konsten.

Jag har därför gjort ett urval som belyser vad som är nytt i den konst Opponenterna representerade och inriktar mig på den skillnad mellan teori och praktik både vad gäller organisation och konstnärligt uttryck som skapats i det svenska samhällsklimatet, en skillnad, eller en del av en diskurs som präglar tiden. Här kan begreppet intertextualitet vara av värde. Genom att se hur konkreta texter bygger på och blandar tidigare diskurser kan man få redskap att undersöka hur diskurser reproduceras och, i det här fallet, förändras.[20] För att kunna identifiera denna skillnad som i sin tid får definieras så som existerande framför allt i bilden, ser jag alltså de båda konstkritikernas reensioner som en förhandling kring vad som borde ingå i en nationellt identifierad konst, där de båda recensenterna använder sig av positiv och negativ förstärkning av de olika visuella strategier som konstnärerna använder sig av.

Torsten Gunnarsson konstaterar att impressionismen inte fick något egentligt fotfäste i Sverige utan att den konstnärliga scenen istället i hög grad kom att präglas av kampen mellan idealism och realism.[21] En användning av dessa begrepp förutsätter att man identifierar en svensk begreppsapparat när det gäller det sena 1800-talets konst kring innehållet i dessa. Av bildmaterialet till Opponenternas utställning kan man utläsa att det egentligen inte går att urskilja någon enhetlig –ism som skulle ha påverkat konstnärerna. Jag har därför valt att *inte* försöka leta efter exempelvis realistiska eller impressionistiska drag då jag analyserar Opponenternas utställning utan har fått göra andra antaganden då det gäller att se vad som är nytt i den konst Opponenterna står för.

Jag har istället utgått från de strategier som Per Hedström anser präglade ”det realistiska landskapsmåleri som praktiserades i Grez-sur-Loing” och det antagande Torsten Gunnarsson gör om att de svenska konstnärerna åkte till Paris för att lära sig måla en ”subjektiv

[20] Jörgensen och Phillips, s 132
[21] Gunnarsson, 2002 s 19

sanning”. [22] Dessa gör dock ingen bildanalys när det gäller dessa strategier utan exempelvis Hedström konstaterar enbart att ”[m]otiven kunde tyckas slumpmässigt utvalda och kompositionerna lämnade ofta föremål i bilden kraftigt beskurna och förgrunden dominerades gärna av stora enfärgade ytor”[23].

1800-talets måleri Frankrike var en visualisering av borgerlighetens värden och födde en ny syn på rumslighet, man målade *insidan.* Detta begrepp kan ges många tolkningar, det kan till exempel handla om ren rumslighet, man målade en *interiör* och detta begrepp applicerades inte enbart på rumsligheten inomhus utan man kunde även avbilda en utomhusinteriör, väggarna upplöstes utomhus men med hjälp av konstnärliga strategier där även ramen kunde ingå, skapades en interiör utomhus. Ett dialektiskt förhållande till rumslighet som emellanåt upplöstes då man i ett verk skildrade både insidan och utsidan, vanligtvis sett genom ett fönster men man använde även andra strategier som jag kommer att utveckla i analysen. Insidan kunde också vara avbildandet av en människas, en händelses eller ett natursceneris karaktär, ett begrepp som här måste ses i sin aristoteliska betydelse. Att jämställa karaktär med retorikens *ethos* det vill säga *trovärdighet*, är kanske en manöver som gör det lättare att förstå vad uppsatsförfattaren menar. Det ethos konstnärerna förmedlade byggde på andra antaganden om verkligheten än vad som tidigare varit vanligt i konsten, man visade andra delar av samhället och drog sig inte för att avbilda så kallade låga motiv. Susan Sidlauskas för till vissa delar ovanstående resonemang och jag har hämtat inspiration till den indelning jag kommer att använda mig av då det gäller Opponenternas utställning nämligen, för det första, förändringen av synen på perspektivet under senare delen av 1800-talet. Istället för att använda sig av diagonal- och centralperspektiv övergick konstnärerna till att betrakta perspektiv som något subjektivt, konstnären valde själv sitt perspektiv som då sällan blev ett perspektiv rakt framifrån. Dessutom övergick man till att tala om luft- och ljusperspektiv, beroende på dagern hade föremålen olika färg och i inomhusmotiv använde man inte längre ljus som föll in uppifrån, snett uppifrån eller från en ljuskälla i rummet så som ljuset ofta visualiserades då motivet avmålades i ateljé.

En annan nyhet var att konstnärerna i större och mindre utsträckning avstod från att komponera sina motiv för att skapa harmoni och balans i sina målningar. Därmed uppstod så

---

[22] Hedström, Per, ” Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets franska avantgardekonst” ur *Impressionismen och Norden – det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870-1920,* Stockholm 2002, s 58 och Gunnarsson, Torsten, *Nordic Landscape painting in the Nineteenth Century,* New Haven & London, 1998, s 138

[23] Hedström, s 58

kallade tomma ytor i verken. Man måste som konstnär inte längre skapa en symmetrisk, geometriskt tilltalande komposition med en färgskala som överensstämde i alla delar. Istället ställde realismens och naturalismens krav kompositionen av ett verk helt i skymundan. Konstnären skulle tolka verkligheten och inte arrangera, matcha färger eller lägga till komponenter som inte existerade i den verklighet som skulle avmålas.

Slutligen blev konstnären subjektiv i sin hantering av motivet, kom närmare, blev intim med motivet. Detta gjorde att man fick en ny syn på till exempel porträttkonsten. Istället för att idealisera sitt motiv, distansera sig och enbart avbilda personer som ansågs upphöjda (såsom makthavare av olika slag) och omge dessa med symboler för deras maktutövning, följde man istället denne i vardagen och fångade den som skulle avporträtteras i flykten. Den som skulle avporträtteras behövde inte längre befinna sig i samhällets toppskikt, konstnärerna avporträtterade alla grupper som ingick i samhället, nationen. Samma principer gällde för landskapsbilden, man måste inte längre arrangera sin tavla i idylliska eller dramatiserade landskap. Detta födde en ny syn på betraktaren som från att ha varit åskådare till en (gärna dramatisk eller upphöjd) scen som utspelades i tavlan istället blev deltagare. Konstnären ville förmedla en känsla av att betraktaren stod mitt i ett landskap, befann sig i en folksamling eller nära en avporträtterad och betraktade på nära håll, man stod inte längre på avstånd och betraktade en vy eller en upphöjd person. Dessutom måste betraktaren börja jämföra med hur motivet såg ut i verkligheten, hur konstnären fångat karaktären och inte som tidigare, jämföra med andra konstverk.[24]

1.5 Forskningsläge

Föreliggande arbete tar avstamp i den verklighet och den dokumentation som inte tidigare synliggjorts i den forskning som bedrivits kring Opponentgruppen och de konstnärer som ingick, har en estetisk, diskursiv kontextualisering där utgångspunkten är samhället utanför instiutionerna och hur den institutionella estetiken och samhällets estetik förhåller sig till varandra i skapandet av en svensk, nationell konst. Den forskning som hittills bedrivits kring det sena 1800-talets konst har huvudsakligen följt två parallella spår, antingen har konstnären undersökts ensam, eller utifrån en konstriktning som denne ansetts tillhöra. Som grupp har konstnärerna också undersökts när det gäller förhållandet till *Konstnärsförbundet*, det förbund som Opponenterna bildade 1886 och som skulle vara fristående från Akademien med egna

[24] Sidlauskas, Susan, *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting* Cambridge, UK 2000

utställningar och egen utbildning. De konstnärer som senare bildade Varbergsgruppen har undersökts av Lars Wängdahl i *”En natur för män att grubbla i” – Individualitet och officialitet i Varbergskolonins landskapsmåleri,* Göteborg 2000. Han har ett processinriktat föhållningssätt då han förhåller sig till naturalismens framväxt i Sverige. Han diskuterar dock inte estetiska överväganden då han diskuterar den tidiga Opponentrörelsen, mer än att konstnärerna var tvungna att förhålla sig till det franska salongsmåleriet. Detta för att ”bakvägen” bli kända och omskrivna i Sverige.[25] Flera av deltagarna i Opponentutställningen i opposition till Akademiens Jubileumsutställning 1885 har givit ”sin” version av vad som fick gruppen att försöka skapa sig en plattform utanför institutionerna. Både Carl Larsson och Anders Zorn skriver om tiden i sina självbiografier: Carl Larssons *Jag*, och Anders Zorns *Självbiografiska anteckningar*. Så gjorde även Georg Pauli, konstnär och deltagare i Opponentgruppen, i *Opponenterna, 1927,* och Richard Bergh, likaså, i sin ”kampskrift” *Hvad vår kamp gällt, 1905.* Sixten Strömboms stora verk om *Konstnärsförbundets historia* och artikeln *1885 – ett lysande år i konstens historia,* båda från 1945, är kanske, så som Maria Görts också uttrycker det, dramaturgiskt upplagda. Strömbom talar om strid och kamp, men detta är ändå ett verk som fortfarande positionerar sig inom denna disciplin. Under senare tid finns forskare som uppmärksammat de föreningar och sammanslutningar som bildades för och av konstnärer under 1800-talet, exempelvis Lennart Petterssons *Norrlands konstförening – ett bidrag till konstens historia,* Umeå, 2005, där även Konstnärsförbundet behandlas i förbigående.

Den konstnär som det skrivits och forskats mest om är Anders Zorn och mycket av den forskning som finns utgår från Zornmuseet i Mora som invigdes 1939. Som framgår av litteraturlistan är stora delar av Zorns gärning redan mycket väl dokumenterade, men just förspelet till Zorns närvaro vid Opponenternas utställning och framför allt samspelet, både konstnärligt, och i viss mån även vad gäller det omgivande samhället, är inte något forskningen fokuserat på. Däremot var det vid Opponenternas utställning då Zorn fick sitt definitiva genombrott i Sverige och det är detta forskningen lyft fram, inte estetiska ställningstaganden eller varför han valde Opponenterna och inte Akademiens Jubileumsutställning. Exempel på sådan forskning är Gerda Boëthius som skrivit flera arbeten om Zorn, till *exempel Zorn – tecknaren, målaren, etsaren, skulptören*, Stockholm 1949 och 1957 och *Zorn – människan och konstnären*, Stockholm 1960. Hans Henrik Brummer har

[25] Wängdahl, Lars, *”En natur för män att grubbla i” – individualitet och officialitet i Varbergkolonins landskapsmåleri,* Göteborg 2000, s 27

också givit ut ett flertal publikationer, till exempel *Zorn – svensk målare i världen*, Warszawa 1975 och *Till ögats fröjd och nationens förgyllning – Anders Zorn*, Stockholm 1994. Cecilia Lengefeld har skrivit avhandlingen *Zorn - Resor, konst och kommers i Tyskland*, Trelleborg 2000 där hon för en konstmarknadsdiskussion. Birgitta Sandström har givit ut publikationer som *Anders Zorn 1860-1920 – en introduktion*, Mora 1996 och *Anders Zorns målning Kärleksnymf*, Mora 2005. I denna diskuterar hon tillblivelsen och mottagandet av ett verk på Opponentutställningen 1885, Anders Zorns *Kärlekshistoria* som idag heter *Kärleksnymf II.* Johan Cederlund har framför allt skrivit om Zorns tid i Spanien i *Zorn i Spanien*, Stockholm 2009 och varit redaktör för katalogen till 2010 års jubileumsutställning på Zornmuseet och Waldemarsudde *Zorn, Anders, 1860-1920: Zorn mästerverk,* Malmö 2010.

Även Ernst Josephsons liv och verk väldokumenterade. I hans fall är tillkomsten och mottagandet av *Strömkarlen* det som forskningen fokuserat mest på vad gäller perioden i fråga. Ulf Abel diskuterar Ernst Josephsons *Strömkarlen* i *Ernst Josephson*, Stockholm 2004, liksom Erik Blomberg som givit ut ett flertal publikationer om Josephson på 50-talet, exempelvis *Ernst Josephson – ett konstnärsliv*, Stockholm 1951 och *Ernst Josepsons konst – Från Näcken till Gåslisa*, Stockholm 1959. Hans Henrik Brummer har också skrivit ett flertal publikationer om Josephson där han diskuterar *Strömkarlen,* till exempel *Ernst Josephson – Målare, romantiker och symbolist,* Borås 1992 och *Ernst Josephson – Målare och diktare,* Stockholm 2001. Josephsons samtida konstnärskamrat Georg Pauli har publicerat *Ernst Josephson,* Stockholm 1092 och Karl Wåhlin skrev den första monografin om Josephson, *Ernst Josephson, en minnesteckning*, Stockholm 1912. I dessa båda sista publikationer ges *Strömkarlen* en symbolisk innebörd för hela Opponentgruppen. Precis som i Zorns fall är samspelet med de andra konstnärerna, konstnärligt och vad gäller relationen till det omgivande samhället, ytligt genomgånget, detta trots att han var Opponenternas ledare vid tidpunkten och därmed fick utstå mest kritik från allmänhet och institutioner. Detta borde ha initierat en kritisk granskning av hur hans konst bemöttes.

Ytterligare en konstnär som är välkänd idag är Carl Larsson. Vi möter honom och hans familj överallt omkring oss och han ses både i Sverige och utomlands som ett svenskt varumärke. Antagandet att en förteckning av den forskning som bedrivits kring denne konstnär skulle uppta ett flertal sidor i litteraturlistan borde kunna omvandlas till ett påstående. Så är emellertid inte fallet. Det finns en del litteratur som diskuterar Larssons liv och delar av hans konstnärliga verksamhet som Torsten Gunnarssons *Carl Larsson*, Stockholm 2008 och utställningskatalogen *Kära Calle Larsson – breven, prinsen och de berömda verken,* Stockholm 2009. Karl Wåhlin har 1913 givit ut *Carl Larsson som parisare,*

Stockholm 1913 och en av de recensenter som diskuteras i föreliggande rapport, Georg Nordensvan skrev om Carl Larssons liv. Han diskuterar Larssons medverkan i Opponenternas utställning där Larsson var utställningskommissarie och illustrerade katalogens framsida i *Carl Larsson*, Stockholm, 1920-21. Nordensvan ser illustrationen med dess medalj och den framkrypande skalbaggen i nedre högra hörnet som en symbol för det Opponenterna stod för.

Kanske anses Carl Larsson vara en så självklar del av det svenska kulturarvet att man från museihåll eller andra forskningsinstitutioner inte har känt något behov av att speciellt framhålla hans konst i sina samlingar och inte heller göra separatutställningar. Istället har han i samtida forskning främst setts som en del i paret Larsson till exempel i *Par i konsten, Norrköpings konstmuseum 50 år 1996*, red Helena Persson, Norrköping 1996 och *Carl och Karin Larsson – skapare av ett svenskt ideal*, red Michael Snodin och Elisabeth Stavenow-Hidemark, Stockholm 1998. Forskningen har inte heller i hans fall i någon större utsträckning fokuserat på hans tid som utställningskommissarie och medlare i Opponentgruppen och följaktligen har samspelet mellan de olika aktörerna inte heller i Carl Larssons fall blivit särskilt uppmärksammat.

När man undersöker andra konstnärer, som den tidigare nämnde ”impressionisten” Karl Nordström eller en kvinnlig Opponent som Jenny Nyström är forskningsläget ett annat. Karl Nordström får anses väl representerad i den forskning som rör den del av Opponentgruppen som sedan bildade *Konstnärsförbundet*, han blev dessutom *Konstnärsförbundets* ordförande ett tiotal år senare. Föreningen *Karl Nordströms vänner* har också givit ut några publikationer, exempelvis Alf Elmberg och Maj-Lies Wistrand , *Karl Nordström – konstnär och banbrytare,* Göteborg 1996. Han finns också representerad, liksom Carl Larsson, tillsammans med sin hustru Tekla, trägravör och även hon utställare på Opponentutställningen 1885, i *Par i konsten, Norrköpings konstmuseum 50 år 1996,* red Helena Persson, Norrköping 1996. Det finns även titlar som *Karl Nordström – en bohuslänsk konstnär* av Eric Jonson, Uddevalla 1975 och Lars Wängdahls tidigare nämnda arbete om Varbergsgruppen.

Jenny Nyström, slutligen, har lyfts fram under 1990-talet. Hennes liv och konst bearbetas bland annat i *Jenny Nyström – livet och konsten* av Gunnel Forsberg Warringer, Bromma 2008 och kanske konstnärligt framför allt i Margareta Gynnings och Barbro Werkmästers utställningskatalog för Nationalmuseum, Trelleborg 1996, *Jenny Nyström – målaren och illustratören.*

Ovanstående uppräkning är ett urval som visar att den forskning som bedrivits kring konstnärerna under denna period i Sveriges konsthistoria till stora delar rör sig om vad man generellt kallar museiforskning. Därför måste ett antal aspekter belysas för att visa vad det är

som lyfts fram när det gäller hur man forskat kring konstnärerna. Det är för det första rimligt att anta att forskningen bedrivits i syfte att belysa exempelvis de egna samlingarna eller som en textkomplettering till en utställning. För det andra bör man ha i minnet att den kritiska granskningens våg antagligen lutat mer åt att författarna på olika sätt försöker visa det man har i sina samlingar eller utställer i så positiv dager som möjligt. Detta behöver inte betyda att man tummar på sanningen men ett huvudsyfte med sådana texter och publikationer är att få stor publiktillströmning och även finansiering av sin verksamhet. Det finns alltså en retorisk kontext vad gäller den forskningstradition som de svenska konstnärerna vilar i som man måste ta hänsyn till då perioden i fråga skall undersökas.

Som framgår av forskningsläget har man inte fokuserat på Opponentåret 1885 när det gäller någon av ovanstående konstnärer, med undantag från Ernst Josephson och hans verk *Strömkarlen,* och det beror framför allt på hur och av vem forskningen bedrivits. Dessutom är det svårt att ur forskningen kring en enskild konstnärs liv och verk skapa en samhällelig kontext.

1.6 Material

För att visa vad som representerar det nya i Opponenternas konst och ha ett underlag för den jämförande analysen använder jag de två utställningskataloger som producerades till respektive utställning. Illustrationen på utsidan av varje katalog visar vad de båda utställningarna representerar. Akademiens illustration är monokrom, stram, klassisk med symboler som representerar både Sverige och Akademien, exempelvis ett lejon. Opponenternas illustration, med röd teckning och text (ill Carl Larsson), ger redan i sin färgkombination en indikation på att detta är något annorlunda på den svenska konstscenen. En medalj med någon form av skalbagge som kryper fram under medaljen, syns i höger nederkant.

I övrigt har katalogerna ett likartat utseende. Konstnärerna anges i alfabetisk ordning, och varje verk motsvaras av ett nummer som följer den alfabetiska ordningen. Vid Akademiens utställning visades 234 verk och på Opponenternas 155 verk. Under Opponentutställningens gång tillkom ett flertal verk så att denna till slut exponerade närmare 200 verk[26] . Man var också tvungen att producera ett nytryck som fick karaktär av ett extrahäfte. Båda katalogerna har med illustrationer som består av fotografiska, monokroma avbildningar av teckningar

[26] Nordensvan,Georg, *Stockholms Dagblad*, 14/9 1885

som konstnärerna själva gjort av sina verk. Båda katalogerna avslutas med en annonsbilaga. I Akademiens katalog finns en prislista över de verk som var till salu, det dyraste var en oljemålning av Julius Fagerlin (1825-1907) *Holländsk interiör,* som kostade 4500 SEK och det billigaste var en terrakottasbyst av Verner Åkerman (1854-1903), *Negerbarn,* för 100 SEK.

För att kunna undersöka hur den svenska, nationella konsten konstitueras 1885, har jag valt ut två recensenter. Estetikprofessorn, konsthistorikern och ledamoten av Statens inköpsnämnd för svensk konst, Carl Rupert Nyblom, skrev konstrecensioner i *Post och Inrikes Tidningar*. Denna tidning hade *Svenska Akademien* som utgivare och dess ordförande som chefredaktör. I denna tidning publicerades alla officiella kungörelser och var det officiella Sveriges språkrör, men också nyhetstidning. Tidigare forskning har framför allt koncentrerat sig på Nybloms första recensioner den 25/10 och 2/10 1885. Jag har istället valt att analysera samtliga fem recensioner, publicerade vid sex tillfällen. Detta för att få en så heltäckande bild som möjligt av hur en av de ledande personerna på den svenska konstscenen 1885 förhöll sig till den konst Opponenterna representerade. Min analys behandlar således även fyra inte så uppmärksammade recensioner av Nyblom.

Tidigare akademieleven och sedermera skriftställaren Georg Nordensvan skrev konstkritik i flera tidningar under senare delen av 1800-talet, framför allt i *Dagens Nyheter* och *Aftonbladet*. Han recenserade emellertid Opponenternas utställning på ett kortare vikariat vid *Stockholms Dagblad*, som var de konservativas tidning. Dessa recensioner har bara omnämnts av ett fåtal forskare, som exempelvis Sixten Strömbom och Birgitta Sandström.[27] Samtliga dessa sex recensioner är således i princip helt förbisedda av forskningen. *Stockholm Dagblad* hade som huvudsyfte att belysa det politiska läget, både i Sverige och utomlands. Trots sin hemvist i de konservativas läger förespråkade tidningen tull- och handelsfrihet under det stora politiska tvistefröet i Sverige under 1880-talet, tullstriden. Hans Henrik Brummer anlägger ett höger-vänsterperspektiv på förhållandena mellan Akademien och Opponenterna i *Ernst Josephson – målare och diktare,* han anger bl a att friherre Johan Nordenfalk i sin position som nytillträdande preses vid Konstakademien försökte ”påverka opinionen med en insändare i fyra högborgerliga tidningar” när det gällde Akademiens svar på Opponenternas protestskrivelse. Att *Stockholms Dagblad* lät Georg Nordensvan skriva recensioner om Opponenternas utställning indikerar att förhållandena mellan Akademien och Opponenterna kanske inte så enkelt låter sig inlemmas i en höger-vänsterpolemik utan att det snarare rör sig

[27] Strömbom, s 215 och Sandström, 2005 s 45

om det som Carl Rupert Nyblom ansåg präglade de båda utställningarna, nämligen innehållet i den svenska konsten. Georg Nordensvan skulle både recensera och förklara den franska konstens strategier för de konstintresserade läsarna av *Stockholms Dagblad*.

Föreliggande rapport kommer således att undersöka hur början till en svensk, nationellt förankrad konst konstituerades under senare delen av 1800-talet. Jag använder mig av de två utställningarna för att synliggöra var skiljelinjerna går och hur dessa skiljelinjer förhandlas fram i recensionerna. Min analys vill visa vad det är i Opponenternas konst som tillåts och vad som förkastas när det gäller de nya strategier som gått att urskilja med hjälp av de analysredskap jag angivit för de båda utställningarna, det vill säga hur diskursen förändras, framför allt i bilden, men om så skulle visa sig vara fallet även i texten. Båda recensenterna publiceras vid sex tillfällen i sina respektive tidningar och ett eventuellt förändrat förhandlingsläge vad gäller texten över tid kommer också att redovisas. Jag vill belysa detta ur ett akademiskt, estetiskt perspektiv men vill framför allt belysa hur detta ser ut hos Opponenterna och i det svenska samhället utanför Akademien där delar av de nya strategierna redan accepterats. Att strategierna till viss del accepterades av de båda lägren, i recensionerna, under Opponenternas utställnings gång, gjorde emellertid inte att strategierna med automatik anammades i den undervisning som bedrevs vid Akademien eller i samhället i övrigt, men de olika strategierna synliggjordes 1885 och förhandlades sedan vidare i fortsatta utställningar.

Något som bör tas i beaktande vid analysen av föreliggande recensioner är att de ser något annorlunda ut jämfört med konstrecensioner skrivna idag. Recensionerna får förhållandevis stort utrymme i tidningarna, ofta över en spalt. Dessutom är tonen i recensionerna en helt annan, recensioner skrevs beskrivande, man redogjorde noggrant för vad man såg i de verk man recenserade. Dagstidningar i Sverige använde inte bildmaterial över huvud taget 1885, därför var det nödvändigt med denna beskrivande strategi (förutom i annonser). Dessutom fanns det en utbildningsaspekt i recensionerna, de skrevs för en konstintresserad allmänhet. Även om professor Nyblom använde sig av etablerade konstvetenskapliga begrepp så användes de för att utbilda läsaren, han förklarade hur man kan applicera begreppen i verken. Även Opponenten Nordensvan använde sina recensioner för att undervisa läsaren/betraktaren i hur det var meningen att man skulle se de nya strategier som konstnärerna hämtat från den franska konsten. För att fånga läsaren använde recensenterna ofta av vad man kan beteckna som ganska drastiska kommentarer (gärna metaforer och metonymier), ibland med en humoristisk ansats, framför allt vid negativa omdömen.

2. Jämförande analys av utställningarna ”*Akademiens för de fria konsterna utställning 1885”* och *”Opponenternas utställning”* [28]

Utgångspunkten för diskursinnehållet i *den svenska konsten* 1885 är att den identifierades i konstnärernas verk vid de båda utställningarna och att denna diskurs och dess gränsdragningar omförhandlades i recensenternas texter. Det kan därför vara av värde att göra den konstkritiska jämförelsen först för att sedan göra en textkritisk granskning av hur innehållet för den svenska konsten omförhandlades.

Den svenska konsten verkade inte i ett vacuum under senare delen av 1800-talet. De båda utställningarna kommer således att sättas in i en samhällelig kontext. Denna motsvaras av grupper och delar av samhället som utgjorde underlaget för den omvandling och modernisering av Sverige som framför allt synliggjordes efter den svenska ståndsriksdagens avskaffande 1866, samma år som Nationalmuseum invigdes.

Akademiens Jubileumsutställning kommer följaktligen att analyseras utifrån den genrehierarki som den akademiska gemenskapen identifierat. Maria Görts anser således att ”[f]ör senidealismens estetik var genreindelningen av central betydelse. Med dess normativa karaktär gällde det att fastställa vilka lagarna för indelningen var och att de efterlevdes”[29]. I Sverige befann sig historiemåleriet högst upp i hierarkin och Akademiens utbildning syftade till att lära eleverna behärska historiemåleriets grunder. I den svenska genrehierarkin ansågs porträttkonsten ligga i gränsrymden för historiemåleriet även under senare delen av 1800-talet. Därefter följde genremåleriet som i det tidiga1800-talet setts som en negation till historiemåleriet. Längst ner i genrehierarkin befanns landskapsmåleriet.[30]

Det finns en tendens i senare svensk forskning att inte se de nya franska strömningarna så som Opponenterna ville tydliggöra som något nytt i Sverige, dessa var redan internaliserade i den akademiska gemenskapen.[31] Att de existerade inom den akademiska gemenskapen behöver inte betyda att de accepterades. Forskarna har emellertid ”institutionaliserat” Opponenternas konstnärer och verk. Man har även använt begrepp som impressionism och realism i sin etablerade betydelse. Jag har därför utgått från andra strategier som gått att urskilja i moderniseringen av konsten under 1800-talet, nämligen perspektivets subjektivisering, den tomma ytan och att objekten istället blir subjekt. Eftersom dessa

---

[28] Där inget annat anges har de biografiska uppgifterna hämtats från *Svenskt konstnärslexikon,* uppslagsord respektive konstnär

[29] Görts s 55-56

[30] Görts, s 59-102

[31] Görts, s 27 och 192 , Hedström, s 52

strategier också innebar att synen på rumslighet förändrades, konstnärerna skapade ”interiörer” både utom- och inomhus ingår även denna strategi som en del i analysen av verken på Opponenternas utställning. Slutligen skapade konstnärerna även ett annat förhållande till betraktaren. Man skulle som betraktare känna sig delaktig i motivet, konstnären skulle förmedla ett intryck av att betraktaren själv befann sig mitt i den händelse eller naturscen som konstnären visualiserade.

Med hjälp av dessa strategier föddes ett motstånd mot den idealisering av konsten som tidigare varit vanlig. I Sverige dröjde det dock, som exempelvis Maria Görts anser, ända till de sista åren på 1800-talet innan idealisering, harmoni, symmetri och representativitet inte längre sågs som den estetiska kod man borde utbilda konstnärer enligt inom Konstakademien. Följaktligen var detta synsätt förhärskande i den akademiska gemenskapen 1885.

2.1 Akademiens för de fria konsterna Jubileumsutställning 1885

I Akademiens utställning deltog 130 konstnärer som alla var knutna till Akademien, antingen hade man genomgått eller genomgick utbildning, var resestipendiat, undervisade och/eller var ledamot. Av dessa var 28 kvinnor. Georg von Rosen (1843-1923) som var Akademiens direktör från 1881 var själv konstnär och utbildad vid Akademien. Akademien firade 1885 sitt hundrafemtioårsjubileum och var alltså en produkt av det gamla ståndssamhället. Institutionen bildades under en period (Frihetstiden) då kungamakten var svag, men kungens makt över Akademien stärktes under Gustav III och kan sägas fortfarande 1885 ha en stark anknytning till kungahuset, von Rosen var till exempel under en period Oscar II:s kammarherre.
Han utsågs till vice professor vid Akademien 1876 bland annat för att han var en erkänt skicklig historiemålare. Han målade 1871 ett porträtt av Erik XVI som ansågs vägledande för det nya svenska historiemåleriet.[32] På jubileumsutställningen 1885 deltog han i porträttgenren, framför allt med ett porträtt av kronprinsen. [33]

Eleverna rekryterades från alla delar av det svenska samhället. Antogs man till Akademien fanns en möjlighet till social mobilitet, att bli klassresenär, om man ser till vilka som studerade där. Med på utställningen fanns en konstnär med okända föräldrar, såsom Amalia

[32] Nodin Anders *Att måla upp en historia – svenskt historiemåleri under 1800-talets andra hälft,* Göteborgs universitet 1997
[33] Von Rosen har i efterhand blivit känd för att han försökte bevara otidsenliga strukturer inom Akademien och han var också emot den nya franska konsten. Han avgick från sin post som direktör 1886. Han finns idag representerad på många museer både i Sverige och utomlands och var en välkänd och respekterad konstnär i Sverige under sin levnad.

Lindegren (1814-1891) ledamot av Akademien 1885, såväl som en greve, det vill säga Georg von Rosen (1843-1923) Akademiens direktör och chef, representerade. Emellertid, konstnärer som Carl Larsson och Anders Zorn, anser båda att den negativa behandling de ansåg sig få på Akademien berodde på deras sociala bakgrund.[34]

Akademiens utställningar planerades långt i förväg och brukade hållas på Akademiens vind, som även kunde användas till tillställningar och baler, på Fredsgatan 32. Då Statens inköpsnämnd slutligen bestämde sig för vilka verk som skulle inlösas efter hembud, hade man gjort en utgallring från flera hundra verk. Omröstningen skedde den 7 augusti, det vill säga endast några dagar efter utställningens öppnande.[35]

Utställningspraxis var att verk som av utställningsarrangörerna ansågs vara av mindre god kvalitét, hängdes i hörnen eller högt upp, nära taket.[36] Avsikten med utställningarna var också att premiera dem som ansågs ha utmärkt sig, vad avser konstärlig förmåga. Man delade ut medaljer av olika grad. Den högsta medaljen brukade medföra att man kom i åtanke för Akademiens konstnärsstipendium som innebar att man på Akademiens bekostnad kunde resa utomlands och förkovra sig under tre år.[37]

2.1.1 Historiemåleri

Akademien skulle förmedla den institutionella estetik som förespråkadess från officiellt håll och enligt Görts var estetiken en idealiserad sådan med influenser framför allt från Tyskland.[38] Man förordade således fortfarande under senare delen av 1800-talet den etablerade genrehierarkin där historiemåleriet var den översta genren och den genre det ansågs viktigast för eleverna och konstnärerna att behärska.
Historiemåleriet skulle ligga till grund för vad eleverna lärde sig vid Akademien och man skulle inte ge efter för tidens nycker. Eleverna fick lära sig tekniker som skulle möjliggöra att

---

[34] Både Larsson och Zorn kom från mindre bemedlade hem och var tvungna att försörja sig under utbildningen. Larsson ansåg i sina memoarer att han blivit förbigången då det gällde resestipendiet pga detta, Laarsson, s 46. Zorn lämnade in sitt diplom på grund av att han ansågs prestera för lite för Akademien och för mycket för sin försörjning. Zorn, s 33-34
[35] NM:s nämdprotokoll 1885, 7/9 1885
[36] Anders Zorn skriver till sin fästmö Emma Lamm i ett brev från maj 1885 att Royal Academy bedömt 10 000 arbeten och valt ut 1000, däribland hans akvareller. Han är mycket glad över deras fördelaktiga placering, i mitten. Zorn lät göra breda ramar kring sina verk, se exempelvis ramen till *Kärleksnymf II*, för att göra sina verk mer synliga.
[37] Larsson, Carl, s 50
[38] Görts, s 27

de som konstnärer kunde utföra historiekompositioner.[39] Även om man erkände att det borde finnas ett visst förhållande mellan personer och omgivning så var det sällan man markerade några skillnader mellan dem. Allt skulle hållas på plats genom de geomentriska perspektivets regler. Dessa regler ansågs som en del av ”decorum” i hur man uttryckte sig inom historiemåleriet. Detta förhållningssätt spred sig ner i genrehierarkin.[40]

Det rena historiemåleriet var inte så väl representerat vid Akademiens Jubileumsutställning 1885 men katalogens avbildningsdel inramas av två historiemålningar. Den ena hade färdigställts av Carl Gustaf Hellqvist (1851 – 1890) som var känd i exempelvis Sverige, Tyskland och Österrike-Ungern 1885. Idag hänger hans verk *Waldemar Atterdag brandskattar Visby 1361* på Nationalmuseum, en målning i monumentalstorlek. Detta verk tilldelades guldmedalj vid Salongen i Wien 1882. Verket, *Vid hamnen i Wolgast den 15 juli 1633*, som ställdes ut vid Akademiens Jubileumsutställning 1885 inköptes av Oscar II. Enligt Nationalmusei nämndprotokoll hade den under Akademiens utställning hembjudits till Statens inköpsnämnd, och en övervikt av ja-röster ville att nämnden skulle köpa in den. Inköpsnämndens kassa var dock begränsad och de verk som fick flest ja-röster var de som köptes in.[41] Nationalmuseum var inte i första hand intresserat av att köpa in historiemåleri år 1885.

Den andra historiemålningen hade färdigställts av Geskel Saloman (1821 – 1902), vid tidpunkten ledamot av Akademien och kunglig hovmålare. Han ställde ut *Gustav Vasa i Västerås*. Båda historiemålningarna baserades på Anders Fryxells *Berättelser ur den svenska historien* ett praktverk i 46 delar som utkom mellan 1823 och 1879. Många konstnärliga verk med historiska motiv baserades under slutet av 1800-talet på Fryxells berättelser och verket kan sägas ha varit en mötespunkt mellan konstnär och betraktare. Båda parter hade tagit del av innehållet och därför besatt de också de historiska kunskaper som behövdes för att kunna tolka historien.[42] Historiemåleriet lånade under 1800-talet i Sverige drag av teatern, konstnären dramatiserade en för alla känd scen ur den svenska historien.[43]

En annan historiemålare under det sena 1800-talet som även han är känd för oss idag, hämtade emellertid inspiration till sitt historiemåleri från Karl XII, en kung som Fryxell såg som den som orsakat det svenska stormaktsväldets fall. Cederström anses ha varit en av dem

---

[39] Görts, s 151
[40] Sidlauskas, s 13
[41] Nationalmusei nämndprotokoll, ur Statens inköpsnämnds sammanträde, 7/8 1885
[42] Nodin, s 11 och Akademiens katalog där Salomans verk är försett med ett citat ur Fryxells historia
[43] Nodin, s 89-90

som deltog i den förändrade synen på Karl XII som utvecklades under senare delen av 1800-talet, tillsammans med författare som Verner von Heidenstam och Selma Lagerlöf. Istället för att koncentrera sig på Karl XII:s krigiska bedrifter eller sättet han skötte Sverige på, valde dessa personer att istället skildra kungens personlighet. Kungen ansågs personifiera ett manligt ideal som det sena 1800-talet beundrade, ”det rena hjärtat, sanningskärleken, det aldrig sviktande modet, den barnsliga gudsfruktan och mannakraften”.[44]

Gustaf Cederström (1845 – 1933), var också representerad på utställningen, dock inte med sitt mest kända verk *Karl XII:s likfärd.* Denna tavla såldes i sin första version till St Petersburg. Eftersom Ryssland var en av Sveriges huvudfiender under stormaktstiden ansåg man i Sverige att verket var en del av den svenska historien och det skulle inte vara placerat hos den forne fienden (Ryssland hade även fått Finland från Sverige 1809 och detta var ett nationellt trauma man fortfarande brottades med). En privat insamling arrangerades därför för att kunna köpa verket till Sverige. Detta var dock inte möjligt så Cederström fick istället i uppdrag att måla en andra version som blev klar 1884. Den hänger idag i Nationalmuseums övre trapphall och är en målning av monumentala proportioner. På Akademiens jubileumsutställning var Cederström representerad med en genremålning, *Bagarstuga.*

Eftersom marknaden för historiemåleri var liten i Sverige var man som historiemålare tvungen att attrahera en internationell marknad om man skulle kunna försörja sig. En svensk historiemålare som Carl Gustaf Hellqvist tackade också nej när svenska Konstakademien erbjöd honom agréskap, som var en hederstitel och konstnären kunde också komma ifråga för tjänstgöring vid Akademien. Han försvann istället utomlands, bland annat till München och Berlin där han var bosatt vid sin död. Även om det svenska historiemåleriet baserades på svensk historia, var det framför allt stormaktstiden och händelser som kunde relateras till en europeisk marknad man försökte visualisera. Det tyska och österrikiska måleriet med vissa anspråk på högre ämnen motsvarade inte Akademiens föreställning om ideal konst, enligt Görts.[45] Detta indikerar en motsägelse inom Akademien då man förordade den idealiserade konsten med framför allt den tyska estetiken som förebild och att eleverna skulle utbildas i att behärska historiemåleriet.

Det traditionella historiemåleriet var inget unga konstnärer ägnade sig åt, förutom då de målade prisämnen. Akademiens prisämnen hämtades fortfarande under 1880-talet främst från den svenska historien samt den antika och nordiska mytologin eftersom man inom den

[44] Jacob Kulling, ”Gustaf Cederström och Karl XII”, ur *Ord och Bild* 1946
[45] Görts, s 147

akademiska gemenskapen framför allt ansåg att det bara var riktigt skickliga konstnärer kunde lära sig behärska historiemåleriet.

Det svenska traditionella historiemåleriet hittade ingen större marknad i Sverige, institutionerna hade ingen möjlighet att själva köpa de historiemålningar som väckte intresse utomlands och som enligt tidens sätt att se borde tillhöra den svenska nationalskatten. Inte ens privata initiativ kunde samla så mycket kapital som erfordrades för att köpa tillbaka *Karl XII:s likfärd* från utlandet. Nationalmuseum hade också redan köpt in flera historiemålningar och vid denna institution var marknaden mättad 1885. Detta var troligen anledningen till historiemåleriets svaga position på utställningen.

2.1.2 Porträtt

Porträttkonsten som allmänt ansetts ligga under historiemåleriet i genrehierarkin sågs i Sverige under hela 1800-talet som gränsrymden för det historiska måleriet Denna genre stod i Sverige alltså nästan lika högt på genrestegen som historiemåleriet.[46]

Under 1800-talet utvecklades porträttkonsten också i Europa till en högtstående genre. I början var den enbart förbehållen kungligheter och högre ståndspersoner, man målade inte porträtt av vem som helst. Under 1800-talet utvecklades emellertid porträttmåleriet till borgerlighetens signum och vid Salongen i Paris hade porträttgenren gått om de andra genrerna i fråga om representation under 1870-talet.[47] Utvecklade man skicklighet inom denna genre kunde man också försörja sig som konstnär, framför allt eftersom porträttgenrens motiv under 1800-talets lopp kom att omfatta betydligt större delar av befolkningen. Den porträttkonstnär som blev mest känd i Paris under senare delen av 1800-talet var Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Han uppnådde ekonomisk trygghet genom sitt porträttmåleri, det vill säga han tog betalt för sina porträtt men han lät sina vänner agera som representanter för ”det vanliga livet” på olika sätt. Han visade sina porträtt både på impressionisternas utställningar och på Salongen. 1885 hade han en separatutställning i Paris på våren och det som ställdes ut där var huvudsakligen porträtt.[48]

Georg von Rosen, Akademiens direktör, bidrog med porträtt till jubileumsutställningen, bland annat ett porträtt av kronprinsen. Han var i sitt måleri påverkad av den holländska

---

[46] Görts, s 55-56
[47] Bailey, Colin, ”Portrait oft the Artist as a Portrait Painter” ur *Renoir´s portraits: impression of an age,* New Haven & London 1997
[48] Bailey, s 2-5

konstens förmåga att skildra både höga och låga motiv som om de alla vore upphöjda. I sitt historiemåleri hämtade han inspiration från Münchenskolan där man under 1800-talet utvecklade det tyska historiemåleriet.

I övrigt var det glest mellan porträtten på Akademiens Jubileumsutställning 1885. De porträtt som finns avfotograferade i katalogen är alla traditionella sådana med den porträtterade i fokus och med ting som skall symbolisera vem han eller hon är. De avporträtterade poserar för sina porträtt, enligt porträttraditionen upphöjdes man ytterligare då den avmålade placerades i en pose. Som exempel kan nämnas Wilhelmina Lagerholms porträtt av vad som bör vara hennes far. Han sitter i en länstol med handen på armstödet, och det ser inte bekvämt ut, han poserar iklädd kostym. Georg von Rosens porträtt av kronprinsen bör även det kunna karaktäriseras som ett traditionellt porträtt.[49] Porträttdefinitionen var emellertid bredare på Opponenternas utställning. Använder man istället denna definition var porträtten betydligt fler också på Akademiens utställning.

2.1.3 Genremåleri

Under detta begrepp har jag placerat folklivsskildringen som har en ganska stor representation på Akademiens Jubileumsutställning 1885. Under det tidiga 1800-talet ansågs genremåleriet inom den akademiska gemenskapen vara en negation till historiemåleriet. I mitten av 1800-talet hade denna syn luckrats upp något, för att under 1870-talet ses ett uttryck för det svenska folket. Genom att använda sig av ”rätt sorts” genremåleri skulle folket ryckas med. Detta sågs som en kulturpolitisk nödvändighet om en historisk nationell konst skulle kunna genomföras i Sverige.[50] Detta innebar att man införde klassificeringar. Det historiska genremåleriet behandlade historiska personer på ett genreartat sätt medan det egentliga skildrade det lägre folklivet eller det högre, civiliserade livet. Inom Akademien uppmuntrade man genreöverskridningar.[51]

---

[49] Nyblom skriver i sin recension av Jubileumsutställningen den 3/10 1885 att kroppsproportionerna inte är så lyckade i kronprinsens porträtt däremot röjer detaljerna i klädseln mästarens hand. Att skickligt kunna avbilda klädsel, stoffer och detaljer var ett av porträttkonstens kännetecken.
[50] Görts, s 67
[51] Görts, s 59

Eftersom exempelvis Maria Görts hävdat det tyska inflytandet på svenskt måleri är det i det här sammanhanget viktigt att särskilja den tyska påverkan.[52] Under begreppet historiemåleri finns också en forskningstradition som hävdat en tysk påverkan, vilket jag diskuterat när det gäller historiemåleriets representation. Det var framför allt i Berlin och München som man utvecklade den heroiska konsten. Den tyska skola som emellertid påverkade de svenska konstnärerna framför allt under 1850 och 60-talen var istället Düsseldorfskolan och dessa konstnärer var rikt företrädda på utställningen. I Düsseldorf avbildades folkliv och landskap och bland annat Oscar II ansåg att man med inflytande från detta måleri skulle kunna skapa en svensk, nationellt förankrad konst. Düsseldorfarna målade ofta efter fotografi och man klädde ut modellerna i svenska kläder. Det skulle dock se ut som om man målade av verkligheten, man la ner mycket tid på att få fram ”rätt” ljus till exempel.[53]

På Akademiens utställning syns flera svenska konstnärer som framför allt studerat i Düsseldorf och inspirerats av Düsseldorfskolans strategier i sitt konstnärsskap, exempelvis Agnes Börjesson (1827-1900), ledamot av Akademien 1885. En av den svenska fotografins pionjärer, Gustav Carleman (1821-1911) deltog, liksom historie- och genremålaren Gustav Cederström (1845-1933) som också var ledamot 1885. Knut Alfred Ekvall (1843-1912) var agré vid Akademien, detta var en hederstitel som tilldelades konstnärer som uppmuntran och visade att Akademien såg positivt på konstnären ifråga. Julius Fagerlin (1825-1907, som fick ett verk inlöst av Nationalmuseum 1885 och var ledamot av Akademien. Två konstnärer som även deltog i Opponenternas utställning var August Jernberg (1826-1896) och Bengt Nordenberg (1822-1902). De var båda ledamöter av Akademien. Wilhelmina Lagerholm var kvinnlig pionjär som fotograf och agré. Den som skulle bli von Rosens efterträdare, August Malmström (1829-1901), ledamot, hörde också till Düsseldorfskolan. Dessutom deltog Frans Willhelm Odelmark (1849-1937). Han kallades ”den siste düsseldorfaren”. Slutligen skall även professorn vid Akademien, Josef Willhelm Wallander (1821-1888), nämnas. Den konstnärliga inriktning som hämtat inspiration från Düsseldorfskolan var således konstnärligt väl representerad vid utställningen och dessutom i Akademiens utbildningssystem. Gustav Cederström använde sig således av Düsseldorfsskolans strategier i sitt historiemåleri. Han deltog på jubileumsutställningen med en genremålning, *Bagarstuga.* Ett annat exempel på hur genremåleriet, inspirerat av Düsseldorfskolan, kunde se ut var August Malmströms tavla *Grindslanten* som avbildade några barn som slåss om en slant som de fått för att de öppnat

---

[52] Görts, s 27

[53] *Düsseldorf & Norden*, red Jan Askeland, Nationalmusei utställningskatalog nr 397, Bergen 1975, s 18-22

grinden för ett hästekipage. Koden för det akademiska måleriet efterlevs i detta verk, både genom komposition, gruppering och hur ljuset faller på gruppen uppifrån. Trots den dramatiska händelse som utspelas framför betraktarens ögon, utstrålar tavlan ändå harmoni och balans. August Jernberg och Bengt Nordenberg som ställde ut på båda utställningarna kommer jag att återkomma till då jag diskuterar Opponenternas utställning.

2.1.4 Landskap

Det måleri som hade rikligast representation vid Akademiens Jubileumsutställning var landskapsmåleriet, det måleri som i den akademiska estetik som lärdes ut, befann sig längst ner i genrehierarkin. Den natur som avmålats var i de flesta fall tillrättalagd och idealiserad och inspirationen hade hämtats från de skolor som var förhärskande vid Akademien. Düsseldorfskolan förordade visserligen studier av riktiga platser för sitt måleri men verken färdigställdes i ateljén, ibland efter fotografier.

Den skola som i Sverige blivit mest känd när det gäller landskapsmåleri var Barbizonskolan, som hämtat inspiration från det måleri som utgick från Barbizon i Frankrike, det vill säga man målade framför allt landskap med träd och skogsinteriörer.[54] Här vill jag passa på att även diskutera begreppet *plein air*, som i Sverige översatts till friluftsmåleri och landskapsmåleri vid staffli. Enligt Sixten Strömbom tog Barbizonskolans strategier i Sverige omvägen via Tyskland och följde därmed inte fullt ut de strategier som kännetecknat denna skola och inte heller de som skulle kännetecknа *plein air*, nämligen att allt skulle vara målat på plats så som man såg det.[55] I Sverige letade man som konstnär följaktligen fortfarande 1885 efter motiv som kunde dramatiseras eller komponeras efter akademiska perspektivregler och harmonieras, även om man målade allt på plats vid staffli utomhus.

I Frankrike sågs landskapsmåleriet mellan 1852-1870 som den starkaste och mest vitala genren i den franska konsten och franska staten köpte följaktligen in en stor andel landskapsmåleri. Däremot vägrade *Académie des Beaux-Arts* att se landskapsmåleriet som en seriös inriktning, måleriet befann sig fortfarande längst ner i genrehierarkin. Det var bara som *paysage historique,* det vill säga då landskapet ingick i ett historiskt- eller mytologiskt motiv,

---

[54] House, John, ”Authority versus Independence – the position of French landscape in the 1870s”, ur *Framing France – the representation of landscape in France 1870-1914,* red Richard Thomson, Manchester 1998
[55] Strömbom, s 36

som landskapsmåleriet legitimerades. *Académie des Beaux-Arts* valde inte in någon landskapsmålare som ledamot förrän 1890.[56]

Den svenska Konstakademin, däremot, införde 1881 två val för eleverna, eleverna kunde välja inriktning landskapsmåleri eller modellmåleri.[57] Det ser således ut som om det 1885 fanns en förståelse för att alla elever inte såg historiemåleriet som det hägrande framtidsyrket. Valde man denna inriktning fann man antagligen som elev en mer tillåtande attityd från lärarhåll, den estetiska, akademiskt identifierade koden var inte låst på samma sätt som för dem som valde modellmåleri, där man fortfarande främst utbildades för att kunna behärska historiemåleriet. Det går därför att hitta flera exempel på en mer experimentell stil hos landskapsmålarna. Exempel på landskapsmålningar där den rådande estetiska koden var uppbruten var Fanny Sundbergs *Granskogsinteriör* (1861-1926) och Wilhelm Behms *Granskogsinteriör* (1859-1934), där konstnärerna ville förmedla en interiörkänsla, trots att de målat en utomhusmiljö. Andra exempel var Regina Kylbergs (1842-1913) *Sommarstudie* och *I björkhagen*, motiv där konstnären experimenterat med perspektiv och också ville förmedla känslan av att betraktaren befann sig mitt i naturen.

2.1.5 Harmonins bojor

Den akademiska estetikens kod där harmoni, symmetri och idealisering var viktiga komponenter ser hos flera av de kvinnliga konstnärerna ut att vara uppbruten och de verkade generellt ha större tillåtelse att experimentera. Dessa kunde inte heller bli historiemålare på grund av sitt kön och det ansågs därför troligen inte som lika viktigt för dem att strikt hålla sig till ”decorum”. Förutom de tidigare nämnda landskapsmålningarna, kan nämnas Eva Bonniers (1857-1913) *I solskenet,* en kvinna ses snett bakifrån där hon står i en dörröppning och tittar ut. Solskensdagern faller in genom dörröppningen och skapar ljuset inne rummet. I Elisabeth Keysers (1851-1898) verk *På ängen* ser man också att inspirationen hämtats från nya franska strategier. Hon porträtterade en flicka från landsbygden, klädd i sina vanliga kläder. Man bara anar en bakgrund. Konstnären har således fokuserat på det viktigaste, flickan, och runt henne syns olika blommor och grässtrån avmålade för att förmedla känslan av en äng. Amanda Sidvall (1844-1892) är ett annat exempel. Även hon målade en flicka från landsbygden, men denna flicka hade söndagskläderna på. Bakgrunden kan bara anas, fokus ligger på flickan.

---

[56] House, s 16
[57] Görts, s 134

Eftersom porträttgenren som den identifierades av den akademiska estetiken 1885 inte tillät att man kallade detta porträtt, titulerade Sidvall istället verket *Genre*.

Att Akademien 1885 var öppen för nya idéer som inspirerats av den franska konsten så som Maria Görts anser i sin avhandling går troligen inte att relatera till kvinnornas experimentella stilar. Skulle man vinna priser var man som kvinna förpliktigad att följa den akademiskt identifierade estetiska koden. Fanny Ekbom g Brate (1861-1940) vann pris för sin tavla *Konstvänner* och den var i stort sett komponerad efter samma principer som August Malmströms *Grindslanten*. Fortsätter man att jämföra *Konstvänner* med *Grindslanten* ser man däremot att färganvändningen ser något annorlunda ut, är mer modern hos Ekbom, som målat dagern utomhus en solig sommardag. Motivet i sig var också ganska anmärkningsvärt eftersom hon här avbildade en kvinnlig friluftsmålare, visserligen bakifrån och på ganska långt håll. Detta kan relateras till att kvinnor som konstnärer var den enda representation som saknades i de franska impressionisternas porträttmåleri.[58] Att en svensk kvinnlig konstnär skulle använda sig av denna representation och dessutom vinna pris i den konservativa kontext som den svenska Konstakademin kan placeras i, var därför ganska anmärkningsvärt.

2.1.6 Den institutionaliserade svenska konstmarknaden 1885

Maria Görts gör i sin avhandling en undersökning av statens inlösen av hembjudna konstverk 1873-1892 och hittar bara en markant avvikelse i sin undersökning, nämligen att i gruppen avvisade konstnärer utgjorde den kvinnliga andelen konstnärer en fjärdedel medan den i den säljande gruppen utgjorde en knapp tiondedel. Då det gällde Akademiens utställning 1885 hade Nationalmuseum, eller mer precist Statens inköpsnämnd, som bestod av representanter från Nationalmusei nämnd, av Nationalmusei nämnd utsedda representanter (däribland estetikprofessor Carl Rupert Nyblom) och representanter från ”Kongl Akademien” (däribland Konstakademiens direktör Georg von Rosen) beslutade den den 7 augusti 1885 att efter omröstning bland de hembjudna tavlorna som nu gallrats ner till ett tiotal, köpa in följande verk med början med det verk som fick flest ja-röster vid omröstningen:

Regina Kylbergs (1842-1913) *Parkinteriör,* akvarell, som inköptes för 500 SEK
Julius Fagerlins (1825-1907) *Holländsk interiör*, oljemålning som inköptes för 4 500 SEK

[58] Nochlin, Linda ”Impressionist portraits and the construction of modern identity” ur *Renoir´s portraits: impression of an age,* red Colin Bailey, New Haven & London 1997

Ivar Gustaf Nybergs (1855-1925) *En tecknare*, oljemålning som inköptes för 450 SEK
Viktor Forsells (1846-1931) *Vårlandskap*, oljemålning som inköptes för 2 000 SEK
Johan Tiréns (1853-1911) *Efter snöstorm*, oljemålning som inköptes för 4000 SEK
Anna Ericsson-Gardells (1853-1939) *Månuppgång öfver insjö*, akvarell som inköptes för 600 SEK
Thure Cederströms (1843-1924) *Färska nyheter*, oljemålning som inköptes för 800 SEK

Det gjordes följaktligen inga inköp av verk som kunde relateras till historiemåleri eller till porträtt. Två av inköpen var akvareller gjorda av kvinnliga konstnärer och just 1885 översteg andelen inlösen av kvinnliga konstnärers verk således praxis. Den starka kvinnliga representationen både vad avser priser och inlösen kan ses som ett indirekt erkännande av att de valt Akademisidan. Inlösen av kvinnliga konstnärers verk avsåg akvareller och detta sågs i en akademisk kontext som ett måleri för landskapsmåleri och *plein air* som konstnärerna lärde sig behärska på vägen mot det riktiga måleriet som var oljemåleri.

Den sammanlagda summan för inköp var alltså 12 850 SEK.[59] Statens inköpsnämnd hade 6 000 SEK till sitt förfogande varje år för inköp av svensk konst och utställningsverksamheten i Stockholm hade fram till 1883 i princip varit hänvisad till Nationalmuseum. Stockholm hade dock stått som värd för den stora nordiska utställningen 1866, som var den första riktigt genomarbetade utställning som genomförts i Sverige.[60] 1885 fanns det visserligen konstnärsföreningar men de hade inte några större utställningslokaler till sitt förfogande. Fritzes Kongl Bokhandel brukade upplåta sina lokaler även för visning av konst i Stockholm. 1883 öppnade Theodor Blanch, restauratör, teaterman och konsthandlare, sin Konstsalong, i Kungsträdgården, där han visade ny, modern konst, företrädesvis från Frankrike.

En nordisk konstutställning hade ägt rum i Göteborg 1881[61] och även 1886 skulle Göteborg stå som värd. Där var man också betydligt mer öppen för de nya franska strömningarna framför allt från Frankrike. 1885 öppnades Fürstenbergska Konstgalleriet i Göteborg vars samlingar kom att utgöra en av de största privata samlingarna i Sverige vid sekelskiftet[62].

---

[59] Nationalmusei nämndprotokoll, Statens inköpsnämnds sammanträde 7/8 1885
[60] Nordensvan, Georg, *svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet: Del II Från Karl XV till sekelslutet.* Stockholm 1925-1928, s 47
[61] På denna utställning såldes konst för över 100 000 SEK enligt Nordensvan s 248
[62] Nordensvan, s 249

I Stockholm hade Akademien för de fria konsterna i sina statuter inskrivet att ha utställning åtminstone var tredje år och det innebar ganska långa intervall för större konstutställningar som visade svensk konst i Stockholm. Senaste utställningen hade ägt rum 1877.[63] I Statens inköpsnämnd satt representanter för den institutionella, akademiskt identifierade estetiken, vilket gjorde även Nationalmuseums inköpspolicy ganska trögrörlig vad gällde mottagligheten för den nya konsten med inspiration från Frankrike.

1885 var däremot ett intensivt svenskt konstår i Stockholm även om inte rapportens båda höstutställningar räknas in. På våren utställdes i samband med ett lotteri i Arvfurstens palats bland annat Julius Kronbergs (1850-1921) *David och Saul*. Peder Severin Krøyer (1851-1909), dansk konstnär och Skagenmålare, var också representerad med en skagenbild med badande pojkar. Dessa båda verk väckte stor uppmärksamhet.[64] Därefter följde också på våren 1885 *Vid Seinens strand* med 18 Opponentkonstnärer, även den i Blanchs Konstsalong.

Den akademiska gemenskapen såg dock en fara i den ökande konstmarknaden, bland annat på grund av den ökade sociala rörligheten under 1800-talet. Man jämställde ofta ”dålig konst” och kommersiella intressen. Enligt Strindberg måste kännaren ”utfara mot krass materialism om den (tavlan, min anm) utgått från någon av de nyare franska mästarna.”[65] I den akademiska gemenskapen såg man stafflikonsten som en fara för det man identifierade som det sköna och god smak. Den akademiska gemenskapen ville alltså inte ge efter för dessa nya tendenser utan skulle istället stå för det högre konstidealet.[66] Heinrich Wölfflin, schweizisk konsthistoriker, skrev 1886 att ”it is also known that a severe injury to the equillibrium can have a depressing effect. We ourselves feel fear and anxiety when the restful effect of balance cannot be found”.[67] Balans, harmoni och symmetri skulle spegla den högre konsten. Detta konstideal skulle vara det som avspeglades i den konst som köptes av privatpersoner även om man i konstböcker riktade till allmänheten var mer tillåtande. Lorentz Dietrichson (1834-1917), även han under en tid professor i estetik i Uppsala, ansåg exempelvis att den moderna

---

[63] Wängdahl, Lars, *”En natur för män att grubbla i” – Inidivualitet och officialitet i Varbergsskoland landskapsmåleri,* Göteborg 2000, s 32

[64] Nordensvan, Georg, *svensk konst och svenska konstnärer i det nittonde århundradet,* Stockholm 1935 9ch 1928, digital version Projekt Runeberg s 257 och Emma Lamm nämner utställningen i ett brev till Anders Zorn den 5 maj 1885 där hon ansåg att Kronbergs tavla gjorde ”ett mäktigt intryck”. Hon tyckte personligen om Krøyers verk men enligt henne är denna tavla inte så populär hos den övriga konstpubliken.

[65] Strindberg, August *Anvisning att på 60 minuter bliva konstkännare* (1877), Lund 2003

[66] Görts, s 150

[67] Sidlauskas, s 3 ur Wölfflin Heinrich, *Renaissance and Baroque,* 1886, citat ur engelsk översättning, London 1964, s 77

konsten tillät eklekticism.[68] Enligt Görts var Sverige emellertid för litet för att det skulle gå att urskilja två linjer, en akademisk linje och en avpassad för andra grupper. Sverige satsade mycket pengar på en statligt finansierad konstutbildning och statliga konstinköp då man jämförde med många andra länder i Europa. Därför var en viss pragmatism nödvändig inom den akademiska gemenskapen, anser Görts.[69] Att denna pragmatism med nödvändighet gjorde Akademien mer öppen för moderna franska strömningar är mera tveksamt. Akademien valde 1887 August Malmström till ny direktör för Akademien och detta indikerar snarare att Akademien valde att i ännu högre grad hålla fast vid sina höga ideal med hjälp av den akademiska estetiken.

2.2 Opponenternas utställning 1885

Jag inleder min analys av Opponenternas utställning med att citera en av Opponenternas intryck av Akademiens. Karl Nordström vistades under sommaren 1885 i Grez-sur-Loing i Frankrike och var alltså inte personligen närvarande vid de båda utställningarna, även om han ställde ut på Opponenternas utställning. Han redogjorde för sina intryck av Jubileumsutställningen i ett brev till Carl Larsson daterat den 25 augusti 1885:

> Herre gud hvad det ändå är roligt att ha en vältalig kung och en konstakademi, som är 150 år gammal och dessutom en professor i estetik, för då kan man ta mig fan få höra saker och ting, som på flera hundra mils afstånd kunna göra en riktigt glad och uppsluppen. Måste vara en fin utställning den der – att döma af kritiken./…/Ja måtte nu inte allt för mycken smörja komma på ”vår” exposition!

Nordström refererar här till framför allt Carl Rupert Nyblom,”en professor i estetik” och hans recensioner av utställningen som för Nordström framstod som ett skämt. Han verkar emellertid lite orolig över vilken kritik Opponenternas utställning skulle få, hans utgångspunkt ser ut att vara att den kommer att bli negativ.

---

[68] Lorentz Dietrichson var ursprungligen norrman och flyttade tillbaka till Norge 1875 som professor i estetik i Christiania, dvs Oslo. Han utgav *Det skönas värld – estetik och konsthistoria med speciellt avseende på den bildande konsten populärt framställda Stockholm, 1867 – 1873.*

[69] Görts, s 150

Opponenternas utställning öppnade i Theodor Blanchs lokaler i Kungsträdgården i Stockholm den 15 september 1885.[70] Det var inte första gången man visade svensk konst i dessa lokaler. På våren samma år hade Opponentgruppen haft en utställning, *Vid Seinens strand,* där man visade verk från 18 svenska konstnärer som studerat i Frankrike och Paris. Opponenternas höstutställning, som anordnades i opposition mot Akademiens Jubileumsutställning var bredare, man visade nu 59 utställare. Flera hade studerat i Frankrike, men många hade också hämtat inspiration i Spanien, England, studerat i Tyskland och så vidare. Många konstnärer hade också vistats i Sverige över sommaren och dessa ställde ut svenska motiv. Dessutom hade flera agréer valt att ställa ut hos Opponenterna.

Konstnärerna som ställde ut var unga, huvuddelen var födda 1840-1865. Det fanns dock tre äldre konstnärer med på utställningen. Två av dessa ställde även ut på Akademiens utställning. Dessa tre kan ses som veteraner då det gällde den svenska konstens utveckling under 1800-talet. Olof Hermelin (1827-1913) var en förkämpe för det franska friluftsmåleriet och han var en av de första svenska konstnärerna i Barbizon. Hermelin blev agré vid Akademien 1871. En av anledningarna till att han valde att även ställa ut vid Opponenternas utställning var att de strategier flera av dessa konstnärer använde sig av låg närmare den franska betydelsen av *plein air*, det vill säga att måla allt på plats så som man såg det, utan att arrangera eller dramatisera. Den andra veteranen var August Jernberg (1826-1896) som var ledamot av Svenska Akademien, men även vid Akademien i Düsseldorf. Han förespråkade ett mer realistiskt måleri framför allt vad gällde färganvändning än vad man i Sverige länge ansåg vara optimalt. Strindberg ansåg därför som konstrecensent på 1870-talet att Jernberg saknade normalt färgsinne. Bengt Nordenberg (1822-1902), slutligen, värderade sin nära kontakt med bönderna och deras liv högre än den utbildning han fått i Stockholm. Han var också en förkämpe för allmogekonsten. Dessa tre äldre konstnärer var alltså, var och en på sitt sätt, föregångare till den konst som Opponenterna ville visa på sin utställning 1885.

Opponenternas utställning analyseras med en annan utgångspunkt än den genreindelning som användes vid Akademiens utställning. Opponenterna använde sig av andra strategier inom alla de genrer så som de identifierades i den akademiska gemenskapen. De huvudstrategier jag kommer att inrikta mitt analysarbete på är perspektivets subjektivisering, den tomma ytan och de strategier konstnärerna använde sig av för att åstadkomma en subjektivisering, närhet till sitt motiv.

---

[70] Theodor Blanch var inte enbart utställare av konst, han var konsthandlare, restauratör och teaterman i det sena 1800-talets Stockholm

2.2.1 Det subjektiva perspektivet

Under 1800-talet utvecklades konsten från att ha varit objektsstyrd, det vill säga man målade av en händelse, en vy eller en person i en geometriskt styrd komposition, där centralperspektiv eller diagonalperspektiv styrde hur man komponerade sin tavla. Under 1800-talet utvecklades framför allt den franska konsten till att bli subjektsstyrd och redan på 1860-talet fanns det lärare i Paris som lärde ut att perspektiv var något subjektivt och utgick från konstnärens tolkning vid anläggandet av motiv.[71]

> The classical means of positioning the beholder is undoubtedly through the use of perspective in all its manifestations. It is because of perspective – or the spatioal compostition of the painting in general – that the beholder is situated in relation to the painting, brougt into position; a fact that could still be attributed to the demands of the exterior orientation.[72]

I den konst som visades vid Akademiens utställning visade analysen att central- och diagonalperspektivet fortfarande var dominerande när det gällde komposition av verk, även om det fanns undantag. Harmoni och samstämmighet var också honnörsord som styrde konstnärernas beslut, allt enligt den estetik som förordades inom den akademiska gemenskapen. Museimännen var ofta skolade vid universiteten och allmänheten kom i kontakt med akademikernas tankegods både när det gällde Nationalmuseums verksamhet och i konstkritiken.[73] Den akademiska estetiken var således en viktig del av den akademiska gemenskapen.

Det fanns på Opponenternas utställning exempel på verk där den akademiska estetiken förekom, men också flera exempel där konstnärerna bröt mot estetikens normkanon, vad gäller perspektivet. Anders Zorn, till exempel, bröt mot kanon, detta ser man tydligast i *Luftslott,* där perspektivet är vad vi idag skulle kalla grodperspektiv. Konstnären och betraktaren sitter vid kvinnans fötter och ser upp mot henne. Även Jenny Nyström har ett underifrånperspektiv i *Den gamla,* där konstnären/betraktaren sitter vid den avmålades fötter. Ett annat exempel är Carl Larsson som har ett från-sidanperspektiv i sin *Atelieridyll,* Han har

[71] Sidlauskas, Susan, s 6-19
[72] Kemp, Wolfgang, The Works of Art and its Beholder: Methodology of the Aesthetic of Reception ur *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective,* red Mark A Cheetham et al, Cambridge UK, 1998
[73] Görts, s 27

begränsat rummet till stolen där de båda sitter och målat bakgrunden diagonal. Både modern och barnet bryts av och så gör även stolen de befinner sig i. Även Arvid Lindmans (1848-1930) *Inloppet till Stockholm* där konstnären förmedlar känslan av att betraktaren sitter i en mindre båt på väg in till Stockholm kan räknas in i denna kategori. Man befinner sig mitt i händelsernas centrum i ett underifrånperspektiv och står inte och betraktar inloppet till Stockholm från land. Ernst Josephsons porträtt av fru H, där objektet inte befinner sig mitt i målningen, det är istället en gardin är ett annat exempel.

Slutligen bör *Strömkarlen*[74], av samma konstnär, nämnas, där forsen befinner sig mitt i tavlan och Strömkarlen bryter in i nedre delen. Han är till och med placerad lite vid sidan av centrum, i princip är det fiolen och underlivet som befinner sig där. Fokus i tavlan är ovanför Strömkarlens huvud då man betraktar verket framifrån och konstnären eller betraktaren står mitt i forsen. Tavlan har i princip två perspektiv, ett närperspektiv där Strömkarlen sitter och spelar och ett djupperspektiv då betraktaren ser forsens fall, precis som det ser ut i verkligheten då man låter blicken glida omkring.

I de ovan nämna verken använde sig konstnärerna således inte av geometriskt styrd symmetri i perspektivhanteringen enligt tidens sätt att se i Sverige. Man frångick istället den svenska akademiska synen på hur man skulle hantera perspektivet. När man betraktar verken i efterhand med dagens ögon, vana vid att konstnären får ha ett personligt uttryck även i estetiskt hänseende, kan det tyckas att brottet är ringa, men i den tid det inträffade, måste det ses som revolutionerande. Det ser således ut som om det som var modernt i Opponenternas måleri, inte enbart kan knytas till etablerade begrepp som impressionism eller naturalism så som gjorts i tidigare forskning. Genom att forskarna givit begreppen en ganska oklar, begreppslig, betydelse har det också varit lätt att hitta exempel på både vad som skulle kunna ingå i begreppen men också varför ett verk inte kan relateras till en viss stil.[75]

2.2.2 Den tomma ytan

Realismen och naturalismens krav på äkthet medförde att motiv inte komponerades i symmetrisk eller harmonisk gruppering så som tidigare varit fallet och man avstod också från att dramatisera sina motiv. Istället kunde man placera det man skulle måla av i periferin. I och

[74] *Strömkarlens* tillblivelseprocess är mycket väldokumenterad i svensk forskning. Ernst Josephson åkte sommaren 1884, utan sina svenska konstnärskamrater, till Eggedal i Norge för att måla allt på plats i naturen. Han lät bygga en hydda i forsen och hyrde in en drängpojke som modell för verket. *Strömkarlen* tog hela sommaren 1884 att färdigställa.

[75] se Linander, Eva "Strömkarlen – ett misslyckande", ur *Valör,* 3-4 2010

med detta uppstod, större eller mindre, ”tomma” ytor i tavlan som inte längre behövde fyllas ut enligt de tidigare kraven på komposition, symmetri och harmoni. Att placera en figur i periferin, på en tom yta eller ”begravd” bland möbler skulle också överföra vissa känslor till betraktaren. Man ”såg” inte enbart ytan, man upplevde den intuitivt.[76] På Opponenternas utställning syntes detta tydligast hos en konstnär som visserligen var svensk men som under hela sitt liv var bosatt utomlands, både i Düsseldorf och i Frankrike. Han hade också fått sin utbildning utomlands och var alltså inte påverkad av den akademiskt identifierade svenska estetiken. Olof Jernberg (1855-1935) dramatiserade inte sin *Marin* genom att fylla den med de vanliga epiteten. Det lilla skeppet i fjärran, uppe till höger i bild, är det enda som bryter havets och himlens monotoni.

Ett annat exempel var Jenny Nyströms *Den gamla* som visar den avporträtterade sittande på ett stenblock, men som inte avslöjar något om bakgrunden, den är bara tom yta. Detta var en strategi som länge var förbehållen de riktigt upphöjda motiven inom porträttkonsten men som Nyström använde då hon avporträtterade en äldre bondkvinna.[77] Likaså i Zorns porträtt av sin halvsyster och sin mor, *Mona*[78], där man endast anar ett rutigt kläde av något slag i bakgrunden. Också i Zorns *Kurtis* ser betraktaren en tom yta mitt i bilden. Fokus ligger istället på den blick som flickan till vänster i bild ger mannen till höger i bild. Betraktaren ser mannen bakifrån. Blicken, både flickans och betraktarens, vandrar i bilden över den tomma yta som finns mellan de båda personerna. Zorn har fångat en rörelse som sker i ett ingenting, i flykten. Den känsla som tavlans titel refererar till, överförs till betraktaren av den tomma ytan.

Ytterligare ett exempel är landskapsmålningen *Motiv från Öland* av Nils Kreuger (1858-1930) där några ankor eller gäss i förgrunden är på väg ut ur bilden mot betraktaren i det karga öländska landskapet. Långt bort till vänster i bilden syns en man som antagligen är fåglarnas vaktare. *Motiv från Öland* var inte heller det ett verk där konstnären gjorde sitt bästa att fylla ytan. Den tomma ytans strategi används också i Josephsons *Strömkarlen* där objektet bara har en stor tom klippa som bakgrund med en liten fågel på och näckrosor lite asymmetriskt placerade som enda sällskap i det strömmande vattnet. Josephson bröt alltså

---

[76] Sidlauskas, s 2-3

[77] Francois Gérard (1777-1849) var en av Frankrikes stora porträttmålare i början av 1800-talet. När han målade Alexander I:s porträtt i helfigur, behövdes ingen bakgrund och bara några medaljer som symboler. Tsar Alexander I var den obestridde härskaren över ett av världens största länder, Ryssland. Detta till skillnad från Gérards porträtt av Napoleon, som behövde betydligt fler symboler och en bakgrund för att visualisera sin upphöjdhet som kejsare av Frankrike.

[78] Mona var smeknamn för mamma på dal/moramål. Tavlan heter idag *Mona och Karin*

även mot den norm för god smak med hjälp av symmetri och komposition som den akademiska estetiken representerade i detta verk då han använde sig av denna strategi.

2.2.3 Distans blir närhet

Att, så att säga, subjektivisera sitt motiv var också en strategi som utvecklades i det sena 1800-talets konst. Framför allt i Frankrike där interiören blev ett uttryck för subjektivitet, "[s]ubjectivity became *ineriority* when it was staged in the space that was identified with its most intense, authentic expression: the domestic interior.[79] Hos Opponenterna tog sig dock interiörmåleriet 1885 även andra uttryck, man skapade interiörer utomhus.

Tavlan skulle ge intryck av att motivet fångats i flykten*, l'impression*. Idag vet vi genom nya undersökningstekniker att "the informality and seeming improvisation of their paint surfaces were the result of extended exploration of the possibilities of their media, and that the surfaces themselves were often built up by an extended process in order to realise their final effect.[80] Detta öppnade för en intimisering av motivet, man målade inte av en hel figur, ett helt träd, en hel vy eller djur i en arrangerad komposition, konstnären bemödade sig istället att komma nära sitt motiv och göra sin egen tolkning av detta. Detta medförde att även betraktaren drogs in i ett mer intimt betraktande. På Opponenternas utställning deltog flera konstnärer som släppt den traditionella objektiviseringen med huvudsyftet harmoni, symmetri och idealisering i kompositionen. Istället bjöd man in betraktaren i en liten intim värld där denne kom nära objektet. Exempel på detta är Josephsons *Strömkarlen*, där betraktaren står mitt i forsen och ser Strömkarlen spela nästan i naturlig storlek. I tavlan finns ingen himmel och konstnären har på så sätt skapat ett litet rum som innefattar både det avbildade och betraktaren. Likaså Larssons *Atelieridyll* där han fångat sina objekt i ögonblicket då barnet sover och mamman tittar rakt på betraktaren. Här är betraktaren så nära att objekten är avbrutna och perspektivet lite snett uppifrån. Betraktaren får känslan av att nästan luta sig ner över de avmålade och kommer på så sätt nära de två i stolen. Även i Larssons *Lilla Suzanne* kommer betraktaren nära det skrattande barnet, där hon sitter på en stol och mamman blir en bifigur, avkapad och med i bilden enbart därför att hon håller i barnet. Dessutom är tavlans form ovanlig, betraktaren står kanske i en dörröppning och ser på motivet. Detta intryck förstärks av att mamman är avklippt i bilden.

---

[79] Sidlauskas s 19
[80] House, John, *Impressionism - Paint and Politics,* New Haven and London 2004, s 145

En konstnär som kom nära sina objekt var Bruno Liljefors (1860-1939). Betraktaren var med ute i naturen och såg en rävfamilj eller en katt som fångar en fågel rakt framför ögonen. Allt var avmålat enligt djurens egen anatomi och rörelsemönster och inte akademiskt, idealiserade naturstudier. Det fanns en akademisk tradition inom djurmåleriet att ”porträttera” de djur man målade av, de skulle posera för sina porträtt. I Liljefors’ tavlor kunde betraktaren istället föreställa sig själv hukande bakom en sten eller liggande i gräset, fångande objekten i ögonblicket, i rörelse. Även Liljefors lade horisontlinjen högt i sina målningar, vilket skapade en känsla av närhet.

De mest intima målningarna stod Zorn för, exempelvis i *Kurtis* där betraktaren befinner sig bakom mannen i bilden och ser flickans flirtiga ögonkast som riktas mot honom. Fokus ligger på ögonkastet över den tomma ytan som ramas in av mannen och kvinnan. Intimiteten finns även i *Luftslott* där betraktaren sitter vid den avporträtterades fötter. Man befinner sig i ett litet intimt rum som ramas in av parasollet, utomhus blir alltså inomhus. Perspektivet är även här annorlunda. Zorn målade parasollet osymmetriskt, ”ekrarna” är inte geometriskt placerade eftersom parasollet inte är platt. Det är det perspektiv konstnären ser då han sitter vid den avmålades fötter. Eftersom betraktaren ser uppåt är nedre kanten i målningen suddig, det är inte där betraktarens fokus skall ligga (likadant i *Strömkarlen*). Konstnärerna bjöd alltså in betraktaren till sin subjektiva värld.

2.2.4 Harmonins upplösning? – Estetik och marknad hos Opponenterna 1885

Den akademiska, institutionella gemenskapen såg den konst som producerades med hjälp av andra strategier än dem som fanns identifierade i den akademiska estetiken som ”dålig konst”. Den konst som inspirerades av den franska konsten hade också kommersiella förtecken och man såg en fara i det man kallade stafflimåleri. En viss uppluckring hade dock skett i och med att Akademien 1881 hade infört två val för eleverna, man måste inte längre enbart utbilda sig i modellmåleri utan kunde välja landskapsmåleri. En viss pragmatism präglade Akademien, man hade brutit upp genrehierarkin och såg även landskapsmåleriet som en genre där eleverna krävde och behövde viss utbildning. Man lärde dock fortfarande ut äldre, företrädesvis tyska strategier, även i landskapsmåleriet, man skulle arrangera och idealisera sitt motiv. Det fanns dock hos konstnärer som ställde ut vid Akademien visst nytänkande där man antagligen hämtat inspiration från den franska konsten, främst bland de unga kvinnliga konstnärerna. Detta går inte att i första hand relatera till att Akademien rent generellt var öppen för de moderna strömningarna från Frankrike. Kvinnorna utbildades inte till historiemålare utan

skulle istället skaffa sig andra konstnärliga yrken som ansågs mer passande för dem. Då det gällde att måla prisämnen, erhöll de samma ämnen som männen och ämnena var ofta hämtade från den svenska historien eller den antika eller nordiska mytologin.

För de manliga konstnärerna såg det annorlunda ut. De tilläts inte i samma grad experimentera i sitt måleri, de var ju män och skulle därför i första hand utbildas för att behärska historiemåleriet. Detta förhållningssätt liknade det som gällde för de övriga genrerna i genrehierarkin, med undantag för landskapsmåleriet.

Det fanns också en inhemsk praktik som existerade utanför den akademiska gemenskapen och konsten som producerades där var ämnad för privatsamlare men det fanns även en stor marknad för illustrationer i tidningar och böcker.[81] Mest känd idag är antagligen den grupp svenska konstnärer som skildrades i August Strindbergs *Röda rummet*. Konstnärerna hade en förlaga i verkligheten och redan på 1860-talet vägrade de låta sig inlemmas i de estetiska uttryck som lärdes ut vid Akademien. En av de konstnärer som deltog i Opponenternas utställning, Per Ekström (1844-1935), identifieras i *Röda rummet* som landskapmålaren Sellén. Han var inte den följsammaste av Akademiens elever.[82] Efter en privat insamling som initierats av kammarherre Axel af Burén fick han möjlighet att resa till Paris 1876.[83] Ett annat exempel var Anders Zorn, som på grund av att han hade så mycket uppdrag utanför Akademien, inte kunde följa undervisningen i önskvärd utsträckning och därför valde att lämna in sitt diplom. Han reste dock utomlands, 1880, för egna medel för att hämta intryck men även för att skapa sig en position där. Zorn var redan 1880 känd som en duktig konstnär både innanför och utanför institutionerna i Sverige. Ovan nämnda Carl Rupert Nyblom ansåg redan 1880 att Zorn skulle bli en stor konstnär och i Zorns fall måste man även leta efter andra anledningar till att han valde att ställa ut hos Opponenterna och inte hos Akademien. Georg von Rosen, som 1885 var direktör för Konstakademien, hade 1880, läxat upp honom tillsammans med några andra unga konstnärer eftersom de inte följde lektionerna och heller inte producerade verk för Akademien i tillräckligt hög utsträckning. När Zorn sade att han tänkte lämna in sitt diplom, det vill säga sluta vid Akademien. Von Rosen ansåg att Zorn skulle komma att be

---

[81] På Opponenternas utställning visades originalen till de illustrationer Carl Larsson gjort till Anna-Maria Lenngrens dikter, som publicerats något år tidigare
[82] Strindberg, August, *Röda rummet,(1879)* , pocketutgåva 2006 och *Svenskt konstnärslexikon,* uppslagsord Ekström, Per
[83] Brunius, Teddy, *Per Ekström – Solmålaren,* Mörbylånga 2003, s 35

på sina bara knän att få komma tillbaka till Akademien så småningom.[84] Anders Zorns agerande får exemplifiera den rad av konstnärer som valde att inte fullfölja sin utbildning under 1880-talets tidigare del. De var vid tidpunkten kända utanför institutionerna och valde Opponenternas utställning 1885 eftersom de inte ville inordna sig under de regler vad gällde undervisning och premiering och inte heller den estetiska kod som Akademien representerade.[85]

Flera av konstnärerna valde att förkovra sig i Frankrike under 1870-talet. Där uppstod efter fransk-tyska kriget och efter Pariskommunens fall ett mindre liberalt och pluralistiskt förhållningssätt vad gäller konst och konstnärer. Charles Blanc, ny direktör för Beaux-Arts, lade fram sina idéer i en rapport 1872, där han ansåg att statliga utställningar skulle visa ”non pas l’art familier, anectotique, intime, qui s’addresse au particulier, mais l’art décoratif, qui interésse tout le monde”[86] Hans åsikter ledde till en protest från bland annat konstnärer som Daubigny, Corot och Manet, som uttryckte att:

> French art today…consists most particularly of a brilliant and enormous legion of landscape and genre painters…whose original works are sought after by the entire world and whom our neighbouring countries envy.[87]

Direktör Blanc föreslog 1871 att konstnärer som ville ha kommersiellt utbyte av sin konst skulle ordna egna utställningar.[88] Det var således i den Tredje Republikens tidiga år som alternativa utställningar och konsthandlare fick en synlig och högre status i Frankrike och det var i detta klimat de svenska Opponenterna hämtade inspiration till sitt agerande .

I Sverige var situationen dock mer komplicerad. Där riktades Opponenternas protest både mot Akademiens utbildningssystem som ansågs förlegat, och mot det faktum att det

---

[84] Zorn, Anders, *Självbiografiska anteckningar*, utgiven av Birgitta Sandström, Mora 2010, s 35

[85] Andra konstnärer som avslutade sina studier i förtid vid Akademien var exempelvis Bruno Liljefors, Karl Nordström och Johan Krouthén. Carl Larsson vann högsta medaljen på Akademien, men tilldelades inte resestipendium, vilket dessförinnan varit legio, enligt honom själv i *Jag,* s 5027(8. Han begav sig också till Paris för egen maskin.

[86] House, s 18, citatet hämtat ur C Blanc *Rapport au Ministre de l’Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts, sur l’Exposition Nationale de 1872.* House för också i noten en diskussion kring begreppet l’Art Decoratif, som enligt honom kanske inte enbart kan härledas till impressionisternas konst och mer familjära konstformer utan till, vilket framgår av Blancs citat, även monumental- och historiemåleriet

[87] House, s 18 citat ur P Mainardi *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic,* Cambridge 1993, s 42 och 165 (not 28)

[88] House, s 20

inte fanns någon utställningsverksamhet för konstnärer som ville verka utanför den akademiska gemenskapen. I det svenska samhället går det att urskilja en mer tillåtande attityd och även ett annat estetiskt förhållningssätt. Man köpte porträtt och landskap som målats med inspiration från Frankrike och hängde upp på sina väggar. Troligen jämförde man i denna grupp i större utsträckning med hur konstnären fångat verkligheten än om denne var inspirerad av någon av de stora mästarna.[89] Många porträtt på Opponenternas utställning ägdes av grosshandlare, en ny stark grupp som i skapandet av en egen, borgerlig identitet hade del i det moderna Sveriges framväxt under senare delen av 1800-talet. Identiteten skulle bekräftas inte bara inom gruppen utan också i det omgivande samhället. Den konst som dessa personer föredrog på sina väggar och som i den akademiska estetiken 1885 definierades utifrån dålig smak, hämtade många av sina strategier från det franska måleriet, som ansågs visualisera borgerligheten. Den akademiska gemenskapen försvarade sitt ställningstagande med att man skulle stå för höga ideal och man jämställde dålig konst med kommersialism. Det fanns ingen förståelse för att de konstnärer som under utbildningstiden var tvungna att försörja sig utanför Akademien, och det gällde de flesta konstnärer som ställde ut på Opponenternas utställning, trots detta skulle kunna bli duktiga konstnärer. Studerade man vid Konstakademien var man tvingad att följa den akademiska koden för den svenska konsten, annars blev man varnad och kunde till och med bli avstängd. Många gav sig därför ut till olika delar av Europa, på egen, eller mecenaters, bekostnad och lärde in de olika strategier som konstnärerna använde sig av i dessa miljöer.

Karl Nordström uttryckte i sitt brev till Carl Larsson sin oro för att Opponenternas utställning skulle få mycket negativ kritik eftersom man i recensionerna berömt Akademiens utställning.[90] Ett anmärkningsvärt exempel på den akademiska gemenskapens ändrade attityd till den konst som Opponenterna representerade var Nationalmusei nämnds agerande då de tagit del av det som utställdes hos Opponenterna. Vid nämndens sammanträde den 29 juni 1885 föredrogs en skrivelse författad av Carl Larsson och Ernst Josephson, utställningens kreatörer, där dessa inbjöd Nationalmusei inköpsnämnd till utställningen för att se och eventuellt köpa in något verk till Nationalmuseum. Nämnden svarade med att detta låg utanför deras område, all svensk konst skulle inköpas av Statens inköpsnämnd och denna hade redan fått tillstånd av Kongl Maj:t att lägga över 12 000 kronor på inköp från den

[89] Nordensvan anger i sina recensioner flera Opponentkonstnärer som redan är högt uppskattade, framför allt av ”rika män” i Göteborg, exempelvis Hugo Birger, Wilhelm von Gegerfelt och Anders Zorn

[90] Brev från Karl Nordström till Carl Larsson, skrivet i Grez 27/8 1885

stundande Jubileumsutställningen. Då nämnden varit på Opponenternas utställning ändrade man sig och nämnden bestämde vid ett extra ordinarie sammanträde (där såldes varken professor Nyblom eller Akademiens direktör Georg von Rosen var med) att man för Nationalmuseums räkning skulle förvärva Zorns *Mona*, Lindströms *Motiv från Skottland* och Lindmans *Inloppet till Stockholm*. Man diskuterade också ett eventuellt förvärv av Larssons *Lilla Suzanne*.[91] Eftersom man var tvungen att bordlägga frågan då man vid sammanträdet inte visste hur man skulle finansiera inköpen, hade Zorns och Larssons tavlor redan sålts till annan köpare då beslutet om finansiering togs vid ett sammanträde en vecka senare. Larsson och Zorn såg 1885 alltså inte Nationalmuseum som den optimala köparen av deras konst, det var snarare ”kommersiella” intressen som styrde i första hand. De hade båda haft svårigheter under utbildningen på grund av att de var tvungna att försörja sig men detta visar ändå att delar av den akademiska gemenskapen, här företrätt av Nationalmuseum såg kvaliteter även i den konst Opponenterna representerade.

NM förvärvade slutligen två verk, Lindströms och Lindmans, och för att finansiera detta inköp tog man pengar från den Gieseckeska fonden,[92] den fond som sedan finansierade väggmålningarna i Nationalmuseums trapphall.

[91] NM:s nämndprotokoll, 22/9 1885 Sixten Strömbom anser på sid 218 att”[d]et bästa var redan borta men man köpte en akvarell av Zorn, Lindströms skotska tavla och Lindmans en studie till en stor tavla”. I fotnoten ändrar han sig och anger att Zorntavlan aldrig inköptes eftersom Zorn inte ville sälja tavlan till NM. Per Bjurström anser i *Nationalmuseum 1792-1992,* s 139 att ”ingen av de mer namnkunniga eller radikala utställarna blev föremål för museimännens intresse”. Nämndprotokollet visar dock att man var intresserade av både Zorn och Larsson 1885.

[92] NM:s nämndprotokoll 5/10 1885

3. Recensionerna

> *Fantasi.* Som denna alldeles saknas i den moderna konsten, behöver kännaren ej veta något därom.[93]

Den skillnad som kan utläsas mellan Akademiens och Opponenternas utställning ligger i presentationen av det sanna och det äkta. Den idealiserade konsten ansågs som äkta och sann inom den akademiska gemenskapen och lärdes ut till eleverna. Heinrich Wölfflin (1864-1945) skrev i sin *Renaissance and Baroque* år 1886 att ”it is also known that a severe injury to the equillibrium can have a depressing effect. We ourselves fell fear and anxiety when the restful effect of balance cannot be found”.[94] Hos Opponenterna, däremot, ser man att ett mer realistiskt återgivande av verkligheten var det som ansågs äkta och sant. Balansen och harmonin var inte längre det viktiga i återgivandet av ett motiv.

Bilddiskursen eller intertextualitetem som därmed identifierats i analysen av Akademiens och Opponenternas utställningar förhandlas och förändras i de recensioner som Opponenternas utställning bestods med. De recensioner som valts ut för analysen kan karaktäriseras som en följetong i respektive tidning och flera av recensionerna har inte tidigare uppmärksammats i forskningen. För att ge en helhetsbild av hur signifikanten *den svenska konsten* omförhandlades under utställningens gång kan det emellertid vara av värde att analysera samtliga recensioner av de båda recensenterna.

Estetikprofessor Carl Rupert Nyblom (1832-1907) recenserade utställningen i *Post och Inrikes Tidningar*, det officiella Sveriges tidning, fem recensioner vid sammanlagt sex publiceringstillfällen mellan 25 september och den 3 november. Georg Nordensvan (1855-1902), konstnär, en av undertecknarna av Opponenternas protestskrivelse till Akademien, och konstkritiker, publicerade också sammanlagt sex recensioner i *Stockholms Dagblad*, huvudorgan för de konservativa. Hans publiceringsperiod var kortare. Han skrev sin första ”recension” med intryck från utställningens iordningställande redan den 14 september, en dag innan utställningen öppnade. Den andra recensionen publicerades dagen efter utställningens öppnande, den 16 september. Nordensvans sista recension publicerades den 11 oktober 1885.

---

[93] Strindberg, August *Anvisning att på 60 minuter bliva konstkännare*(1877), Lund 2003
[94] Sidlauskas, s 77

Undersökningen delas in efter hur Nyblom och Nordensvan identifierar det som representerar det som är nytt och de strategier de utvecklar för att för läsaren visa vad som bör uppskattas och även vad som inte bör uppskattas.

Utställningen representerade ett nytt sätt att visa konst på och därför inleds analysen med hur de båda recensenterna förhåller sig till utställningsformen som sådan.

Båda recensenterna publicerade också var sin recension där de recenserade de konstnärer som framför allt fångat deras uppmärksamhet. I Nybloms fall var det trion Zorn-Josephson-Larsson. I Nordensvans fall bestod trion av Zorn-Larsson-Birger.

Det som Nordensvan betecknade som nytt i Opponenternas måleri var stämningsmåleriet, friluftsmåleriet och vad han kallar ”figur i landskap” och därför har detta blivit en egen grupp.

De genrer som väckte mest uppmärksamhet och som Nyblom ansåg hade bättre representation på Opponenternas utställning var porträtten och landskapen och därför får de var sin underavdelning.

Något som framför allt framgår av professor Nybloms recensioner var hur den svenska konsten borde se ut och hur Sverige borde skapa en sådan svensk, nationell konst. Nordensvans recensioner hade istället en utpräglat undervisande karaktär, han redogjorde för hur konstnärerna tänkt och hur det var meningen att betraktaren skulle bete sig och tänka för att bäst ta till sig den konst som inspirerats av den franska konsten. Hans recensioner publicerades också i ganska snabb följd under utställningens första månad.

När det gällde Opponenternas utställning hade recensenterna ett undervisande förhållningssätt, Nyblom redogjorde för etablerade begrepp och visade hur man skulle applicera dessa på olika verk medan Nyblom undervisade om hur det var meningen att man som betraktare skulle bete sig för att rätt förstå den nya franska konsten. Nyblom refererade till sig själv och den tilltänkte läsaren ifråga om smak, vad han tyckte om och inte. Nordensvan å sin sida, refererade istället till den franska smaken och vad han och den tilltänkte läsaren hade för smak framgick indirekt, exempelvis ”här har parisarna sina egna åsikter som inget mummel från vår sida kan få att rubba”.[95]

En annan gemensam strategi som de båda recensenterna använde sig av var humor. Kommentarerna var skämtsamma och kunde när det gällde negativa omdömen anta en drastisk karaktär. Recensionerna riktade sig framför allt till en konstintresserad allmänhet och får därmed sägas fylla en underhållande funktion.

[95] Nordensvan, SD 11/10 1885

För att sätta in recensionerna i den konstkritiska kontext som ifrågavarande undersökning vilar på kommenteras den sista recension som Carl Rupert Nyblom skrev om Akademiens Jubileumsutställning. Den publicerades i *Post och Inrikes Tidningar* den 3 september 1885 under rubriken ”Efterskörd och slutanmärkningar”. Där redogjorde han för sina synpunkter vad gällde verk han inte tidigare berört i sina recensioner. De konstnärer han nämnde var framför allt Bengt Nordenberg (1822 – 1902), som Nyblom ansåg vara ”en gammal Düsseldorfare som stannat i utvecklingen”. Han kritiserade också Georg von Rosen, Akademiens direktör, för dennes porträtt av kronprinsen där han ansåg att von Rosen använt sig av samma strategier som då han målat sin paradmålning, *Erik XIV och Karin Månsdotter* (1871), han använde samma röda grundfärg. Kroppsproportionerna var inte heller riktigt lyckade, enligt Nyblom, däremot avslöjade detaljerna i klädseln mästarens hand. Han pekade således i denna recension på bristerna i Akademiens utställning och kritiserade till och med von Rosen, Akademiens direktör, då han inte tyckte att denne utvecklat sitt porträttmåleri i önskvärd utsträckning. Nyblom ansåg emellertid att Akademien lyckats då det gällde utdelningen av medaljer: Det gamla Rom, ”vår äldre kultur”, den äldre Düsseldorfskolan och slutligen det nya Paris hade tilldelats var sin medalj. Till de båda senare inriktningarna ansåg Nyblom att den svenska konsten stod i stor skuld.

Nyblom avslutade sin recension med att påpeka att Akademien blivit ifrågasatt men att det inte var ”ens fel att två grälar”. Båda sidor borde därför betänka det högre värde som nu låg i vågskålen, nämligen den svenska konsten. För den fick man gärna kämpa och så småningom skulle sidorna försonas. Nyblom visade således redan i sin sista recension av Akademiens utställning att även det som Opponenterna kommer att ställa ut, kunde tillföra den svenska konsten något.

Den konstkritiska kontextualiseringen visar att estetikprofessorn och akademikern Carl Rupert Nyblom inte tog avstånd från Opponenterna och att han även i viss mån välkomnade denna strid om den utkämpades med humana medel.

3.1 Utställningen

Konstutställningar initierade av konstnärerna själva var något relativt nytt i Sverige 1885 och båda recensenterna hade synpunkter på utställningens form och utseende. Nordensvan

delgav till och med läsarna sina intryck innan utställningen öppnat.[96] Han beskrev där de båda utställningsansvariga, Carl Larsson och Ernst Josephson, i fullt arbete med att färdigställa utställningen i ett virrvarr av olika föremål som tillsammans skulle skapa utställningen, inte enbart verken. Nordensvan gav också en redogörelse för de konstverk som skulle ställas ut, han nämnde, tydligen för allmänheten, redan kända målningar som skulle komma att visas som exempelvis Carl Larssons originalakvareller till en diktsamling av Anna Maria Lenngren (1754-1817) och Ernst Josephsons *Strömkarlen*. Han nämnde att flera Salongstavlor skulle komma att ställas ut och konstnärerna skulle också visa det de producerat under sommaren. Nordensvan ansåg att man bara skulle visa nyproducerade tavlor på en utställning av det här slaget, men Hugo Birgers (1854-1887) *La Toilette* från 1880, ett verk som väckte stor uppmärksamhet då det först visades i Stockholm, såg han som en representant för den nya franska konsten.

Nordensvan visade att detta var de unga konstnärernas utställning och att 36 konstnärer var bosatta i Sverige och inte utomlands, vilket enligt Nordensvan var ett förhållandevis högt antal. Detta indikerade att många verk antagligen hade svenska motiv. Dessutom var inte alla inspirerade av den franska konsten, det fanns till exempel svenska konstnärer bosatta i München med på utställningen. Under utställningens gång skulle inkomma nya verk, vilket antagligen gjorde att den potentielle besökaren kände att man borde besöka utställningen mer än en gång.

Med denna förhandsgranskning av utställningen visste alltså läsarna av tidningen hur utställningen troligen skulle komma att se ut. Nordensvan ville dock hålla den eventuelle besökaren i spänning - skulle detta virrvarr redan dagen därpå ha utkristalliserat sig till en ”riktig utställning”? Läsaren visste vilka konstnärer och verk som skulle ställas ut och att förhållandevis många verk skulle komma att ha svenska och nordiska motiv. Eftersom det var kring den svenska konsten som kampen stod, så som Nyblom angivit i sin sista recension av Akademiens utställning[97] var det viktigt att påpeka att även om konstnärerna påverkats av utländska, företrädesvis franska, influenser, så var flera av motiven från Sverige. Betraktaren skulle på utställningen alltså själv kunna avgöra om konstnärerna använt de franska influenserna på ett sätt som tilltalade honom eller henne.

Nordensvan återgav i nästa recension sina intryck av den färdigställda utställningen som öppnade den 15 september.[98] Han redogjorde även för intryck han uppsnappat från

[96] Georg Nordensvan, ”Bildande konst”, *Stockholms Dagblad* 14/9 1885
[97]Nyblom, PIT 3/9, 1885
[98] Nordensvan, SD, 16/9 1885

utställningsbesökarna. Redan utanför i Kungsträdgården förstod man att något särskilt höll på att hända i Blanchs Konstsalong, enligt Nordensvan. Stora skyltar och affischer med röd text visade att detta var en utställning som var genomtänkt i flera delar och inte bara visade verk av konstnärer. Här skulle konstverken sättas in i en utställningsteknisk kontext, som antagligen var helt ny för en svensk publik. Draperier och vävnader mellan konstverken förstärkte det behagliga intrycket, man hade hängt buketter på vissa ramar och från läktaren hördes levande musik. De större verken, från Gegerfelts månsken och Arsenius kapplöpning, Nordensvan fick det att framstå som att läsaren redan kände till tavlorna, via Zorns ”bizzarra” allegori till Josephsons Näcken. Alla var placerade i det första rummet, medan det inre rummet främst innehöll små verk. Dessutom hade man placerat verk på stafflier på golvet och dessa var placerade så att de tillsammans med verken på väggen skulle bilda en enhet, främst vad gällde färgkombinationer.

Utställningen utstrålade ”ungdomlighet, liv, kraft och glädje över livet och konsten” och Nordensvan var själv glatt överraskad över vilka framsteg vissa konstnärer hade gjort, exempelvis Arsenius som använde ”nya färger” och Zorn som trotsade all beskrivning, enligt Nordensvan. Liljefors visade att man inte behövde åka utomlands för att förkovra sig, det räckte med att vistas i den svenska naturen och så vidare. Nordensvan ansåg också att denna utställning bara gav prov på konstnärer med talang och sådana utställningar hade det inte funnits många av i Stockholm tidigare.

Nordensvan var såldedes mycket positiv då han återgav sina första intryck av utställningen. Han påpekade att han lyssnat av publiken och ansåg att om vissa verk på olika sätt inte fallit betraktaren i smaken, så var det vad man kunde vänta sig. Man tyckte nästan alltid först illa om det som var nytt, sedan vande man sig. Vad han ville förmedla var att även om vissa verk väckte negativ uppmärksamhet så var det för att de visade något nytt, inte för att konstnären var en dålig konstnär.

Carl Rupert Nyblom publicerade sin första recension den 25 september, där han redogjorde för sina första intryck av utställningen.[99] Han ansåg att det var synd att man måste gå på två utställningar för att ta del av den svenska konsten idag. Därmed fattades det något på båda utställningarna. Emellertid var Opponenternas utställning ”aktningsbjudande” och i vissa fall överraskande. Nyblom hade redan under Akademiens utställning insett att det fattades något i det svenska ”figurmåleriet”, men detta ansåg han att han hittat på Opponenternas utställning och det var dessutom bättre än han väntat sig.

[99] Nyblom PIT 25/9 1985

Även då det gällde akvarellmålarnas skicklighet att fånga vardagsbilder var Opponenternas utställning överlägsen. Den var emellertid jämnare, den hade inga ”kulminerande spetsar” som Nyblom ansåg att Akademiens utställning haft. Däremot fanns det verk som kunde uppfattas som direkt underliga. Det fanns emellertid inget konstverk som var helt ”undermåligt” och inte ett spår av dilettantism. Nyblom utsåg utställningen till segrare vad gällde porträttkonst och landskapsmåleri. Han såg det som en tävling mellan de båda utställningarna, han jämförde dem med varandra och utsåg segrare. Akademien segrade med sina ”kulminerande spetsar” och Opponenterna vad gällde porträtt och landskap.

Nyblom ansåg, till skillnad från Nordensvan, att utställningen var rörig med sina stafflier på golvet, trängseln bland verken var alltför stor och det skapade förvirring. Trots detta ansåg han att utställningen var ”riktigt lyckad”. Han fortsatte jämförelsen med Akademiens utställning med att påpeka att två konstnärer egentligen tillhörde det akademiska lägret, nämligen Hugo Salmson (1843-1894) och August Jernberg (1826-1896). Till det akademiska lägret räknade han inte Bengt Nordensvan och Olof Hermelin, de två äldre konstnärer som också ställt ut på Akademien. Nyblom nämnde att tio agréer valt att ställa ut på Opponenternas utställning och inte på Akademiens och påpekade att hovintendenten Edvard Perséus (1841-1890)[100] ställt ut hos Opponenterna, trots att han fick målararvode som ateljeföreståndare. Nyblom kunde nog inte riktigt förstå detta val av Perséus, han sågs antagligen som självklar i det akademiska lägret. Nyblom visade slutligen vilka konstnärer som ställt ut på båda utställningarna, de var fem stycken.

När det gällde kvinnorna, Opponenternas utställning hade endast sex kvinnliga utställare medan Akademiens hade 28, ansåg Nyblom att det berodde på att kvinnorna hade ”ett mer försonligt sinnelag” än de manliga konstnärerna, de var inte mindre talangfulla än männen.

I denna inledande recension diskuterade Nyblom, precis som i den sista recensionen av Akademiens utställning, det nationella drag som han såg i andra nationers måleri men som han ansåg saknades i den svenska konsten. Som förebilder för det som skulle kunna bli en svensk konst, vare sig den var akademisk eller inte, nämnde han Danmark, Tyskland och Frankrike som länder som producerade konst som den svenska konsten borde kunna luta sig mot. Det land som Nyblom framför allt förordade var Holland. Den nationella konsten

[100] Edvard Perséus öppnade 1875 en privat målarskola i Stockholm. Flera av deltagarna på Opponenternas utställning var tidigare elever till Perséus, ex Richard Bergh, Johan Krouthén, Nils Kreuger, JAG Acke, Justus Lundegård, Carl Trädgårdh. På somrarna flyttade målarskolan till Mariefred. 1879-1889 uppbar han konstnärsarvode vilket innebar viss undervisningsskyldighet hos Konstakademien.

borde inte handla om ”ämneskretsen” utan framför allt om uppfattningen och karaktären av ämnet som skulle målas av. Han ansåg således inte att den svenska konsten skulle stå helt fri från inflytande utifrån, detta var närmast en förutsättning för att en svensk konst skulle kunna skapas. Han ansåg heller inte att den nationella konsten borde vara en fråga om genrehierarkier utan skulle istället utgå från hur konstnären uppfattat ämnet och karaktären på sitt motiv.

Även katalogen väckte Nybloms beundran med sina illustrationer. Han avslutade sin recension med att utställningen borde ses i verkligheten och att katalogen endast skulle ses som ett minne av densamma.

I sin nästa recension den 2 oktober verkade Nyblom ha insett att Opponenternas utställning fokuserade på andra saker än tvång, tävling och strid. Han berörde detta i inledningen genom att säga att eftersom utställningen själv verkade vilja undvika allt som påminde om tvång så skulle inte heller ”vi genera oss”, det vill säga Nyblom och alla andra besökare av utställningen. Istället tänkte Nyblom börja med att bearbeta de konstnärer som gjort mest intryck på honom själv, detta både i positiv och negativ bemärkelse.[101]

Recensenterna hade olika utgångspunkter då de skildrade sina första intryck av utställningen. Medan Nordensvan relaterade allt han skrev om till den nya franska konsten och utställningsformen i positiva ordalag, använde Nyblom ett jämförande svenskt perspektiv. Han jämförde Akademiens och Opponenternas utställningar med varandra och när det gällde porträttkonst och landskapsmåleri segrade Opponenterna. Nyblom redogjorde också i sin inledande recension för vad som borde kunna ses som ett nationellt, svenskt måleri. På Opponenternas utställning tyckte han sig således se de drag han förordade i de båda genrer, porträtt och landskap, som han såg som segrare i kampen om vad den svenska konstens nationella särdrag borde bestå i. Han klargjorde sin ståndpunkt vad gällde framtiden för den svenska konsten redan i sin första recension. När det gällde porträttkonst och landskapsmåleri såg Nyblom följaktligen inte någon framtid för den svenska konsten i det akademiska lägret.

Nordensvan publicerade inte något sammanfattande sista intryck av Opponenternas utställning i *Stockholms Dagblad*. Nyblom ansåg däremot i sin sista recension att utställningen varit en av de bästa som setts i Sverige. Han tyckte att det var synd att utställningen uppstått i opposition till Akademiens. Man kunde anmärka på Akademiens utbildning men detta hade inget med konstnärerna att göra. Den bästa svenska konsten

[101] Nyblom PIT 2/10 1885

borde utställas som en enhet och allt kotteriväsen var därför till skada för konsten. Om det emellertid så småningom ledde fram till försoning och gemensamt arbete för ett högre mål, nämligen fosterlandets konst, kunde Nyblom inte göra något annat än att – tillsammans med läsaren – önska de båda stridande parterna lycka och framgång.[102] Han såg ingen möjlighet för att sidorna skulle kunna enas vid de båda utställningarnas slut, men hoppades, för den svenska konstens skull, att så skulle ske någon gång i framtiden.

3.2 Konstnärerna

De två recensenterna följde varandra i det de publicerade flera av recensionerna med samma tema och jag övergår härmed till att analysera de två recensioner där Nyblom och Nordensvan bearbetar de konstnärer som på olika sätt gjort störst intryck på dem på utställningen.

Nordensvan var den som publicerade sina recensioner under en kortare period och hade därför företräde när det gällde vilka områden som skulle diskuteras. Han skrev om konstnärerna Anders Zorn, Carl Larsson och Hugo Birger redan den 25 september medan Nyblom skrev om Anders Zorn, Ernst Josephson och Carl Larsson den 2 oktober.[103]

Om Zorn noterade Nordensvan att det var den konstnär många ansåg ”tar priset”, det vill säga, han var utan tvekan den bäste konstnären, men han ville själv inte rangordna konstnärerna. Det var ju en av intentionerna med Opponenternas utställning, det skulle inte vara någon tävling utan konstnärerna skulle visa sin konst och betraktaren skulle själv välja vad han eller hon tyckte om. Nordensvan hade denna utgångspunkt i samtliga sina recensioner. Han höll med om att Zorn var en duktig konstnär, hans arbeten var alltid ”fini”, det vill säga, det gick inte att dra ett penselstreck till. Eftersom Zorn hade liv i färgen och en käckhet kunde han måla på detta sätt utan att bli tråkig. Nordensvan ansåg att Zorns arbeten från Spanientiden var mer i hans smak, med breda och dristiga penseldrag som gav ett mer omedelbart intryck.[104] Hans avslutande omdöme om Zorn var: ”[m]en som sagdt, alla sätt är bra utom de tråkiga”[105], Zorn skulle utvecklas vidare och därmed prestera ännu bättre saker.

---

[102] Nyblom PIT 3/11 1885
[103] Nordensvan, SD 25/91885 och Nyblom, PIT 2/10 1885
[104] Anders Zorn och Ernst Josephson reste tillsammans i Spanien 1881
[105] Nordensvan SD 25/9 1885

Nyblom å sin sida, som nu verkade insett att Opponenternas utställning inte i första hand var en tävling med Akademien som motståndare, övergick också han till att bearbeta de konstnärer som gjort mest intryck på honom själv. Han ansåg därför att Zorn hade ”slagit hans öga och fantasi med förtjusning”. Nyblom såg inte Zorn som en kompositör, han målade av det han såg. Hos många andra konstnärer kunde Nyblom se exempel på koketteri och försök att på olika sätt fånga åskådaren. Hos Zorn däremot, var allt natur ”enkelt, osökt, lefvande, men icke grått och hvardagligt, utan soligt och vackert, färgrikt och intagande, utan att i minsta mån vara förskönadt”[106]. Enligt Nyblom borde man önska honom all lycka i den fortsatta utvecklingen och det skulle inte bara gälla Zorn själv utan även den svenska konsten som Nyblom i Zorn ansåg fått en värdig förespråkare.

Recensenterna övergick sedan till att bearbeta de verk som Zorn ställde ut. Nordensvan benämnde *Mona* som en nobelt och allvarsamt blickande morakvinna medan Nyblom kallade verket ”tavlan med gumman”. Båda ansåg dock att detta verk var ett av Zorns bästa på utställningen.

Ett annat verk av Zorn, där de båda recensenterna hade olika åsikt var *Kärlekshistoria*[107]. Nordensvan började med att redogöra för vad andra tyckte om verket ”som den ena finner vara en karamelltafla, den andra finner öfverträffa Kronbergs Jagtnymf”.[108] Han ansåg att tavlan var en behaglig färgkomposition där alla färger harmonierade och en angenäm fantasilek. Nordensvan själv föredrog dock landskapsmålningar som prydnader för rika mäns väggar, som han uttryckte det.

Nyblom svarade med att anse att *Kärlekshistoria* var ”den stora fantasibilden med den vilande nymfen omgiven av den härligaste grönska och av skälmska amoriner som lura i den – en bild ur något slags midsommarnattsdröm, om nu inte åskådaren fick associationer till Correggio”[109]. Nyblom ansåg att Zorn följde en lång tradition när han målade ett sådant motiv, det kunde härledas ända till den italienska renässansen. Tavlan fyllde därmed en

---

[106] Nyblom PIT 2/10 1885, Nyblom kallade Zorn för Leonard Zorn i denna recension, det hette han fram till 1884, sedan bestämde Zorn sig för att istället kalla sig Anders. I ett brev till Emma Lamm den 29 november 1884 kan man läsa: ”Anders är mitt namn och ej något annat. Prosten Kjellström nämnde endast det namnet när han hällde vatten öfver mig i Mora kyrka. Kalla mig alltid Anders!” Han signerade alltid sina verk med enbart efternamnet.

[107] *Kärlekshistoria* heter idag *Kärleksnymf II*

[108] Nordensvan SD 25/9 1885, Julius Kronberg (1850-1921) målade *Jaktnymf och fauner* 1876, ett verk som ställdes ut på Nationalmuseum och som väckte stor uppmärksamhet för sin ”vågade” iscensättning. Kronberg ställde 1885 varken ut hos Akademien eller hos Opponenterna men övergick 1886 till akademilägret som lärare och sedermera professor.

[109] Nyblom 2/10 1885

berättigad funktion på utställningen, som exempel på att konstnären även behärskade sådant måleri.

Båda recensenterna såg Zorn som en skicklig konstnär. Om Nyblom i princip såg honom som ett geni redan 1885, även om Zorn naturligtvis skulle utvecklas ytterligare, så var Nordensvan inte lika odelat positiv. Han såg istället Zorns måleri som en utvecklingsfas på vägen mot genialiteten. Han uttryckte det istället så att Zorn säkert i framtiden skulle bli ännu bättre och eftersom Nordensvan förespråkade den franska konsten så hoppades han antagligen att Zorn skulle bli lite mer inspirerad av denna. Han hade vid Opponenternas första utställning huvudsakligen vistats i England och Spanien. Zorn såg emellertid Carl Larsson, som utvecklat sin akvarellteknik i Frankrike, som en förebild när det gällde akvarellmåleri redan 1885.[110]

De båda recensenterna hade även från sina olika utgångspunkter slagits av Carl Larssons verk på utställningen. Nordensvan ansåg att Larsson lyckats bättre än Zorn när det gällde att måla ett ansikte i skugga och hänvisade till Zorns ”parasollflicka”[111]. Denna tavla tyckte Nyblom å sin sida var ”den mest vågade men också lyckade clairobscur”[112]. Nordensvan påpekade att Larsson denna gång ställt ut en oljemålning, inte enbart akvareller. Han ansåg att *Lilla Suzanne* hade en dörrhalvas proportioner, en extravagant form och tavlan var arrangerad. Modern höll i den lilla flickan, allt harmonierade - en docka hade slängts ut på golvet för att fylla tomrummet. Nordensvan ansåg att tavlan var rolig men måste beskådas på avstånd. I samband med att Nordensvan diskuterade Carl Larsson, undervisade han även i att en ”*summarisk* penselföring” inte var fel. När åskådaren gick nära en sådan målning för att se om tavlan var rätt målad var det istället denne som tänkte fel. ”För det första bjuder perspektivets första grundlag, att man för att kunna få en totalbild af ett föremål, hvilket som helst, måste hålla sig på ett afstånd derifrån af minst två och en half gång föremålets största höjd eller bredd”[113]. Dessutom, ansåg Nordensvan, målades tavlan för att hänga på en vägg i ett rum och där sågs tavlor alltid på något avstånd.

Professor Nyblom ansåg å sin sida att Larsson var en skicklig kompositör, han målade med känsla och med humor. Dessutom var han ”mäktig ett högst delikat utförande”[114]. Han jämförde Larsson med Zorn och ansåg att Larsson ibland hade ett kokett drag, han försökte

---

[110] Brev från Anders Zorn till Emma Lamm den 26 mars 1885, avsänt från London.
[111] Nordensvan 25/9 1885
[112] Nyblom 2/10 1885
[113] Nordensvan 25/9 1885
[114] Nyblom 2/10 1885

fånga åskådaren istället för att bilden skulle tala till denne i all sin enkelhet. Larssons pensel tycktes emellertid kunna utföra vilket hokuspokus som helst. För egen del föredrog Nyblom *Ateljeridyll,* där framför allt det lilla barnet var ”enkelt och redigt” uppfattat. *Lilla Suzanne* tyckte Nyblom också om, men han var däremot negativ till hur konstnären skurit av modern i bilden. Då det gällde Larssons övriga verk ansåg Nyblom att konstnären borde vara försiktig, Larsson kunde ibland gå till överdrift och då blev verket enbart pretentiöst och affekterat. Då kunde enbart konstnärens sunda humör rädda honom, som Nyblom uttryckte det.

Båda såg Larsson som en god kompositör och som en skicklig konstnär. Det som Nordensvan i sin artikel försvarar, nämligen Larssons summariska penselföring, ses i Nybloms recension som att Larssons pensel kunde utföra vilket hokuspokus som helst. Nyblom såg en fara med Larssons sätt att måla, detta att Larsson ibland kunde gå till överdrift, till skillnad från Zorn, där allt var enkelt och naturligt och Zorn var också den konstnär Nyblom beundrade mest oreserverat.

I dessa recensioner bearbetade de båda recensenterna även en tredje konstnär och här använde de båda recensenterna helt olika strategier. Analysen inleds med Nordensvans omdöme om Hugo Birger, och Nybloms svar, och avslutas med Nybloms åsikter om Ernst Josephsons verk.

Nordensvan såg i sin recension Hugo Birger[115] som en föregångare vad gällde den franska konsten i svenskt måleri och Birger deltog också med sin genombrottstavla *La Toilette* från 1880. Nordensvan berättade om Birgers bakgrund att han tillhörde ”klicken på Montmartre”[116], tillsammans med bland annat Skånberg, Hagborg och Pauli[117]. Dessa konstnärer sattes alltså även de in i denna kontext som föregångare för den franska konsten i Sverige. Birgers tavlor ägdes, enligt Nordensvan, till största delen av ”Göteborgs magnater”. *La Toilette* hade dock hängts i en dålig dager på Opponenternas utställning,

---

[115] Hugo Birger (1854-1887) var 1878 tillsammans med Carl Larsson och Carl Skånberg i Barbizon. Delade under en period ateljé med Ernst Josephson i Paris.

[116] Nordensvan 25/9 1885

[117] Carl Skånberg (1850-1883) blev på Akademien kurskamrat med bland annat Carl Fredrik Hill, Ernst Josephson och Carl Larsson. Han led svårt av sjukdom och dog ung. Han var under sin livstid en av Sveriges mest kända landskapsmålare och både Akademien och Opponenterna hade med verk av Skånberg, som 1885 var avliden, på sina utställningar. August Hagborg (1852-1927) blev framför allt känd för sina ”fiskarflickor”, realist, Georg Pauli ((1885-1935) kom efter studier vid Akademien till Grez-sur-Loing 1883. Han var en av utformarna av Opponenternas protestskrivelse till Akademien 1885. Var under hela sitt liv öppen för nya konstströmningar i Europa, experimenterade tidigt med kubism och skrev ett svenskt futuristiskt manifest.

ansåg Nordensvan. Nyblom ansåg om Birger att han framstod som färgvirtuos och detaljmålare ”par préferance”.[118] Han jämförde Birger med Larsson och såg dem som kompositörer, de målade alltså inte bara av verkligheten som den såg ut.

Nyblom svarade i sin recension med att bearbeta en annan konstnär som var omtyckt i Göteborg, nämligen Opponenternas ledare och en av utställningens kreatörer, Ernst Josephson. Detta var en konstnär som slog Nyblom med häpnad, dock mest av det negativa slaget. Han får sägas vara odelat negativ till Josephsons person och hans måleri i denna recension. Det enda positiva han hade att säga var att Josephson var duktig på figurmåleri. Josephson hade enligt Nyblom, ”alltid visat sig osäker och famlande, begåvad men men bizarr och ojämn”[119]. Nyblom förbluffades av uppfattningens besynnerlighet i samtliga verk, Josephson var aldrig personlig i uppfattningen, och överdrifterna kom slag i slag. Tidigare hade det dock alltid funnits något gott att säga om Josephsons verk men ”[d]enna gång synes målaren i detta hänseende hafva velat bjuda vår tarfliga svenska smak – eller låtom oss hellre säga våra enfaldiga tycken – spetsen.” Nyblom såg Josephsons uppfattning som ett hot mot den svenska konst han försökte tala för i sina recensioner och för att även läsaren skulle få denna uppfattning innefattade han läsaren i begreppet ”vår tarfliga svenska smak”. Läsaren skulle indirekt bli lika upprörd som Nyblom var och därmed delta i ett kollektivt fördömande av Josephsons konst som en grund för det både Nyblom och den konstintresserade allmänheten borde se som en nationellt identifierad konst.

Nyblom fortsatte sin recension med att säga att i Josephsons tidigare verk hade man, åtminstone om man ansträngt sig kunnat hitta påverkan från Velasquez och Hals, men detta var här omöjligt. Josephson ansågs tidigare kunna bli en god kolorist och han hade också lyckats sammansmälta färgerna i sitt porträtt av fru H, men bakgrunden, ”[d]en blå gardinen med sin råa färg! Den gör intryck af hänsynslöst trots, men detta faller här tillbaka på upphofsmannen,ty det förderfvar hans tafla”. I *Strömkarlen* hade ”bizzareriet” nått nya höjder. Det fanns dock ”lyckade saker” i *Strömkarlen*, ansåg Nyblom, den nakna kroppens återgivning var god ”men uppfattningen af det hela, tonen och stämningen, forsen, de mörkblå skuggorna! Det är synd på en talent som delvis ej är liten, att på detta sätt prostituera sig och vinna en uppmärksamhet som är allt annat än smickrande”.

Slutligen bedömde Nyblom även Josephsons tredje verk på utställningen, porträttskissen *Vid telefonen,* som Nyblom inte ansåg tillhörde porträttgenren. ”Denna rätt upp och ner stående figur med hörröret i handen är en af dem, som icke pryda

[118] Nyblom 20/10 1885
[119] Nyblom 2/10 1885

utställningen, och den gör det så mycket mindre som den härör från den, hvilken ledt skarorna i elden och satt ”upproret” i scen”.

I den här delen av recensionen var Nyblom mycket upprörd, framför allt å den svenska konstens vägnar. Han återgick också till att använda begrepp som kunde relateras till kamp och strid. Josephson var ledaren och kunde därmed indirekt ses som den som satte agendan för det nya måleriet, det som fanns utanför Akademien. Josephsons måleri ville Nyblom inte se som representativt för svenskt måleri, framför allt för att det inte gick att relatera till någonting, varken stilar eller epoker, i alla fall inte så som Nyblom såg det i den här recensionen. Han ansåg att de strategier Josephson använde i sina verk, fanns där för att skapa uppmärksamhet och som trots mot den rådande smaken vad gällde konst i Sverige.

3.3 Stämningsstudier – friluftsmåleri – figur i landskap

Dessa tre områden var de som Nordensvan ansåg innehöll det som var nytt i den franska konsten. Hans recension i Stockholms Dagblad den 1 oktober 1885 kan karaktäriseras som en handledning i hur betraktaren skulle ”rätt” förstå den franska konsten och den hade titeln Stämningsstudier - friluftsmåleri. Han inledde recensionen med att tala om att i Paris tyckte man inte längre om överljus från ateljéfönster utan man föredrog ljus som föll in från sidan, exempelvis från ett fönster. Dagern i rummet skulle samspela med tonen i ansiktena. Nordensvan anspelade på Hugo Salmsons (1843-1894)[120] verk där han ansåg att Salmson alltid målade så att det såg lätt ut, vilket gjorde en sådan tavla extra intressant för de konstbildade. Nyblom recenserade Salmsons verk den 20 oktober i *Post och Inrikes Tidningar*. Han ansåg istället att Salmsons verk avspeglades i den lille pojken som hade tråkigt, det var en tråkig tavla. Den avskalade realismens stämningsmåleri, såg Nyblom som tråkig och det hjälpte inte att Nordensvan försökt använda sig av begrepp som ”konstbildade” för att förklara verkets förtjänster.

Nordensvan undervisade också om *plein-air* i sin recension den 1 oktober. Han ansåg att detta måleri strävade efter att så ”genomgående som möjligt” inordna figuren i ett landskap. Han påpekade också att en konstnär måste behärska luftperspektivet, det vill säga, dagern, stämningen skulle återges exakt, annars blev motivet svårbegripligt och onjutbart. Därför var de svarta skuggorna bannlysta, konstnärerna höll istället skuggan

[120] Hugo Salmson blev ledamot av Akademien 1880. Förutom att han blev medlem i Konstnärsförbundet 1886 var han även medlem i *Societé National des Artistes,* i Frankrike

nästan lika ljus som solskenet, då fick man bättre fram det lätta, luftiga, genomskinliga intrycket. För att exemplifiera hur det kunde se ut då allt var perfekt, hänvisade Nordensvan till en av Carl Larssons tavlor, inte en på utställningen utan en som redan ägdes av NM, Larssons ”lilla flicka på museet”. Han utgick alltså ifrån att betraktaren hade en viss förförståelse då det gällde konst, även om denne kanske inte ännu tagit till sig den franska konsten men eftersom Larsson redan fanns på NM, var han indirekt en god representant för denna. Nordensvan utgick från att den konstintresserade skulle ta till sig den franska konstens strategier då denne fått dem förklarade för sig.

Den förebråelse som Nordensvan ansåg riktats mot det nya landskapsmåleriet var att det var för ljust. Enligt Nordensvan kunde solsken aldrig målas för ljust. ”Man kan måla dåligt så dagern blir osann, men för ljust – aldrig!”. Han tillade att skulle tavlan hängas på väggen i ett rum, måste färgerna vara ljusa för att tavlan skulle komma till sin rätt. Nordensvan såg den franska konsten som något som skulle kunna hänga på en vägg i ett hem, och detta argumenterade han för vid ett flertal tillfällen i recensionerna så som tidigare visats då det gällde ”den summariska penselföringen”.

Professor Nyblom bemötte de åsikter Nordensvan gav uttryck för genom att ge sina synpunkter den 20/10 1885.[121] Han ansåg att figurmåleriet var Opponenternas utställnings styrka, däremot såg han en svaghet i att det inte fanns någon representation av högre betydelse, och med det menade han en betydelse utöver ”den rent konstnärliga fakturens”. Han menade att de unga konstnärerna ställde ut studier av verkligheten och inte färdiga konstverk. Nyblom påpekade att den franska konsten visat att man kunde vara realist och dessutom ha fantasi. De unga konstnärerna på utställningen skulle så småningom känna sig ”uppfordrade att skapa” efter att de lärt sig naturens grunder.[122] Nyblom såg den realistiska avbildningen som en utvecklingsfas på vägen till att bli en skapande konstnär.

För att återgå till Nordensvans åsikter om den franska konsten så exemplifierade han sina uttalanden om plein-airkonsten med ett negativt omdöme och ett positivt sådant. En konstnär han inte ansåg använde dessa strategier på ett bra sätt var Jenny Nyström vars landskapsbilder Nordensvan ansåg var alldeles för bjärta i färgen.[123]
Då Nyblom kommenterade Nyströms verk, ansåg han att hennes trädgårdsinteriör var en svensk scen sedd med franska ögon och därmed blev färgerna lite underliga.[124]

---

[121] Nyblom, PIT 20/10 1885
[122] Nyblom PIT 20/10 1885
[123] Nordensvan SD 1/10 1885
[124] Nyblom, PIT 20/10 1885

Recensenterna ansåg således att Nyströms färganvändning var ”fel” från sina olika utgångspunkter. Trots det negativa omdömet om Nyström var Nyblom generellt sett mer positiv i sina omdömen om de kvinnliga konstnärerna, även om det hos dessa gavs prov på verk han inte tyckte om. Han synliggjorde också kvinnorna på ett helt annat sätt än Nordensvan som i huvudsak koncentrerade sina recensioner till manliga konstnärskamrater.

Nordensvan ansåg i recensionen den 1 oktober att Bruno Liljefors använde sig av franska tekniker, trots att han vistats så lite i Frankrike. Liljefors var emellertid dåligt representerad, de större tavlorna ägde ingen ”korpus”, däremot var de små etyderna ”briljanta”. Enligt Nordensvan hade Liljefors aldrig tidigare gjort något bättre ”även om någon brummar om överdrift”[125]. Här relaterade Nordensvan till de kännare av den franska konsten som antagligen inte tyckte om att naturen dramatiserades.

Även Nyblom var imponerad av Liljefors, han ansåg att denne hörde till de bättre av ”de unga krafterna”. Han var ”mästerlig i detaljen” men hade ändå en förmåga att förmedla ett uttryck som kunde uppfattas som illusoriskt. Nyblom var imponerad av *Etyder*, men Liljefors’ större verk hade brister i perspektivuppfattningen. Den konstnär som Nyblom jämförde med och som han tyckte var ”mästerlig” var Georg Arsenius (1855-1908) som även han avporträtterade djur. Arsenius’ tavla *Hemfärd från Longchamps*, visade två hästdragna vagnar som idkar kapplöpning, ett dramatiserat motiv som Nyblom ansåg ”var ypperligt tecknad i perspektivförskjutningen”. Nordensvans karaktäristik av Arsenius var att kapplöpningen var fint uppfattad men ”kompositionen ger inte totalverkan av motivet”, Nordensvan ansåg att den var för komponerad. Däremot var farten i motivet fint uppfattad.[126]

Nyblom såg gärna något utöver den rena avbildningen, lite fantasi, humor eller dramatik, det vill säga komposition, i konstnärernas verk medan Nordensvan, även om verket var skickligt utfört, hellre ville se stämning, dager, luftperspektiv som det som gav verket liv.

3.4 Porträttet

Det ställdes allt större krav på porträttet, konstaterade Georg Nordensvan i sin recension den 4 oktober 1885. Detta på grund av att man måste ”visa personen alldeles som han står

[125] Nordensvan SD 1/10 1885
[126] Nordensvan, SD 1/10 1885

och går och derigenom karaktärisera honom så noggrant och genomträngande som möjligt"[127]. Han gjorde en jämförelse mellan för tiden kända konstnärers strategier, Makart som behängde sina motiv med tillbehör, medan Bonnat avmålade personerna i ställningar som var naturliga för deras yrkesutövning.[128] Regeln för det nya porträttmåleriet var, enligt Nordensvan - inget poserande. Han gav också i denna recension exempel på en kvinnlig konstnär som han inte tyckte nådde upp till kraven på hur en porträttör borde förhålla sig till sitt motiv, nämligen Hildegard Thorell (1850-1930) som studerat i Paris. Hon var en av Konstakademiens agréer som istället valt att visa sina verk på Opponenternas utställning.[129] Nordensvan ansåg att Thorell hade varit "hemma" för länge, hennes porträtt var väl avmålade, men den friskhet hon visat vid hemkomsten från Frankrike var nu försvunnen. Professor Nyblom, å sin sida, ansåg att Thorell var en av Sveriges skickligaste porträttörer men hon framträdde inte med den "saftiga" färgskala som hon brukade på Opponenternas utställning.[130] Han skrev även positivt om övriga kvinnliga konstnärer som ställt ut porträtt, nämligen Anna Nordgren (1847-1916)[131] och Jenny Nyström. Nybloms generella intryck av porträttkonsten på utställningen var dock att den var märkligt representerad om man såg till "faktur". Eftersom de som avporträtterats inte hade så stor representativ betydelse såg han också porträttgenren på utställningen som "modellstudier efter naturen"[132].

Den konstnär som Nordensvan ansåg vara en god representant för den nya porträttkonsten i recensionen den 4 oktober, var Ernst Josephson. Med tanke på Nybloms negativa recension av Josephsons representation på utställningen i *Post och Inrikes Tidningar* den 2 oktober, formulerade Nordensvan sitt försvar av Ernst Josephson lite försiktigt, men ändå så att man som läsare skulle förstå att han i detta omdöme inte höll med professor Nyblom:

> Till denna afdelning få vi väl ock räkna *Josephsons* fruntimmersporträtt – genomgående personligt måladt och mycket originelt anordnadt med den skärande blåa gardinen som

[127] Nordensvan, SD 4/10 1885
[128] Hans Makart (1840-1884), österrikisk konstnär som under 1870-talet var känd i hela Europa. Hans porträttkonst påverkade det tyska måleriet. Léon Bonnat (1833-1922), som under 1870-talet producerade porträtt av dåtidens franska "kändisar", t ex Victor Hugo
[129] Hildegard Thorell studerade i Paris bland annat för Léon Bonnat
[130] Nyblom PIT 31/10 1885
[131] Anna Nordgren bodde under 1880-talet i England och skaffade sig en ställning där som porträttkonstnär. God vän med Anders Zorn då han vistades i England 1884-1885
[132] Nyblom s o

bakgrund för det mörka huvudet – samt hans skizz ”Vid telefonen”, porträtt af en stockholmare i hans dagliga sysselsättning.”[133]

Nyblom svarade i sin recension av porträttkonstens representation på Opponenternas utställning med att delvis ge Nordensvan rätt. I denna, senare, recension ansåg han Josephsons porträttskiss vara den bästa han ställt ut och den överträffades bara av några studier från Josephsons tid i Spanien, som inkommit senare till utställningen. Han hade följaktligen blivit försonligare stämd vad angick Josephsons konstnärliga uttryck men uttryckte det vidare så att *Strömkarlens* upphovsman inte saknade konstnärlig förmåga men han borde inte envisas med att enbart vara besynnerlig.[134] Nordensvan berörde i sina recensioner inte *Strömkarlen* med ett enda ord, förutom att han nämnde att verket fanns med på utställningen.

Den konstnär som Nyblom såg som mest representativ för Opponenternas utställning i porträttgenren var Richard Bergh (1858-1919).[135] Hos denne konstnär såg Nyblom inget famlande, ingen tvekan, det var bara naturen som återgivits. Bergh beskrevs av Nyblom som ärlig eftersom han både i sin konst och i sitt sätt att leva och verka hade samma mål för ögonen, nämligen naturen. Danska staten hade köpt in ett av Berghs verk och porträttet av Berghs hustru ansåg Nyblom var det bästa på hela utställningen. Också när det gällde porträttgenren såg Nyblom det inte enbart som positivt att konstnären enbart avbildade det han eller hon såg, det kunde i längden bli tråkigt. Detta var det dock ingen fara för i Berghs fall, enligt Nyblom.[136]

Nyblom gav dock ett flertal porträtt som målats enligt den nya skolan benämningen porträttskiss, de var inte färdiga konstverk, som han såg det. Exempel på detta var, förutom Josephsons porträttskiss (som verket också benämns i katalogen[137]) även Larssons *Atelieridyll* och Österlinds *Ateljéporträtt.* Nyblom var noga med att påpeka att Österlind själv kallade verket porträtt men Nyblom själv såg det som en interiör.[138] Att exempelvis Zorns *Mona* skulle kunna vara ett porträtt och inte en genremålning kunde han antagligen inte ens föreställa sig vid den här tidpunkten.

---

[133] Nordensvan 1/10 1885
[134] Nyblom PIT 31/10 1885
[135] Richard Bergh utbildades i Edvard Perséus målarskola och senare i Paris.
[136] Nyblom PIT 31/10 1885
[137] *Opponenternas utställning, september-oktober 1885,* utställningskatalog
[138] Nyblom PIT 31/10 1885

3.5 Landskapet

Nordensvan såg så mycket kraft och originalitet i landskapen att det måste glädja betrakaren oavsett om man föredrog den äldre eller yngre konsten. Han såg Oscar Törnå [139], som ställt ut också på Akademiens utställning som en representant för den gamla skolan och detta gjorde Nordensvan vemodig som han uttryckte det. Denne konstnär hade i sin ungdom visat de svenska konstnärerna vägen mot en ”friskare, käckare” konst. Nordensvan jämförde Törnå med Olof Hermelin som han, trots konstnärens ålder, ”denne 57-åring som framträder så genomsund i koloriten, så föryngrad och smidigt elegant i penselföringen”, enbart var positiv till. Nyblom, å sin sida, ansåg att Törnås verk var de bästa han gjort, särskilt ”näckrossjön”. Törnå tolkade mellansveriges natur poetiskt. Nyblom ansåg också att Hermelins tavlor var sanna i uppfattningen och att hans ”lindallé” borde få en utmärkelse.[140] Konstnärens ålder hade således hos båda recensenterna inget med det konstnärliga uttrycket att göra. Ytterligare en konstnär var Nordensvan och Nyblom helt eniga om vad gäller positiva omdömen, nämligen Per Ekström (1844-1935). Nordensvans ”roligt att se denna genialiska konstnär väl företrädd”[141] och Nybloms kommentar att Ekströms verk var de bästa konstnären gjort, visar hur överens de båda recensenterna var i detta fall. Nyblom karaktäriserade Ekströms målningar som ”ensamma, ostörda naturscenerier som aldrig störs av ett djur eller en menniska och knappast kunde vänta sig något annat staffage än Pan och hans följe af nymfer och herdar”. Ekström var realismen inte hundraprocentigt trogen enligt Nyblom utan även hans verk, liksom Törnås, präglades av en drömmande poesi. Ekström var också en konstnär som alltid var sig lik och det uppskattade Nyblom hos denne konstnär.[142]

Nordensvan berörde i sin landskapsrecension också Karl Nordströms måleri. Han ansåg att Nordströms konst var ett tvistefrö och att han kallades ”han som målar allting blått”. Enligt Nordensvan skrattade ”alla” åt Nordströms *Hafrefält* utom de som själva var konstnärer eftersom de var de enda som förstod hur svårt det egentligen var att måla så lätt och luftigt att säden inte bara blev en kompakt massa. Enligt Nordensvan kunde man möjligtvis invända mot motivet som sådant med förklarade Nordströms val med att ”här

[139] Oscar Törnå (1842 eller 43-1894), fick resestipendium till Düsseldorf av Akademien men väl där tyckte han inte att detta var för honom. Fortsatte därför till Paris och var en av de första som reste till Paris på resestipendium. Friluftsmålare och ”förste svensken i Grez”.
[140] Nyblom 13/10 1885
[141] Nordensvan 16/10 1885
[142] Nyblom 13/10 1885

har parisarna sina egna åsikter som inget mummel från vår sida kan få att rubba”[143]. Nordensvan var således inte odelat positiv till Nordströms val av motiv och Nyblom har också några ord att säga om Nordströms verk på Opponenternas utställning. Han ansåg att Nordströms uppfattning av naturen var enformig och jämförde den med tonen i en eolsharpa. Enligt Nyblom var *Hafreåker* ”ett jämnt gröngrått motif, ”Trädgårdsmotif” är ett lika jämnt saftgrönt fält endast brutet af en röd parasoll som liknar en flugsvamp i det gröna.”[144] Nyblom tyckte inte heller om Julia Becks (1853-1935) tavlor[145]. Han ansåg dem enformiga och tråkiga. Dessa båda konstnärer hade inspirerats alltför mycket av de impressionistiska, franska strömningarna och det var 1885 inte acceptabelt att måla på detta sätt om man såg på verken med ögon som var skolade i att det sköna bestod i symmetri, harmoni och komposition och att det helst skulle finnas något fantasifullt eller dramatiskt i verket.

De landskap som Nyblom räknade till de bästa på utställningen var Arvid Lindströms[146] skotska motiv, framför allt för att det gick att känna igen ett nordiskt landskap, vilket Nordensvan inte ansåg i sin recension av Lindström, han såg de gula ginstbuskarna som fantasibuskar. Så gjorde också Karl Axel Lindmans[147] *Inloppet till Stockholm* enligt Nyblom, även om den inte var färdig, och han ansåg följaktligen att Nationalmuseum gjort två bra val då man beslutat att inköpa verken vid sitt sammanträde den 5 oktober.[148]

3.6 Estetik och marknad – den svenska konsten

Opponenternas utställning sågs av båda recensenterna som en av de bästa utställningar som visats i Sverige. Recensenterna hade skilda utgångspunkter i sina recensioner, Nyblom argumenterade för den akademiska, idealiserade estetiken, det räckte inte med att bara avbilda verkligheten. Nordensvan argumenterade för den nya franska konsten och den bestod inte enbart av avmålande av det man såg utan enligt Nordensvan skulle man även ta hänsyn till vad han kallade luftperspektivet, man skapade dagrar och stämningar genom att på rätt sätt fånga detta, nya, perspektiv.

---

[143] Nordensvan 11/10 1885
[144] Nyblom 13/10 1885
[145] Julia Beck var bosatt i Frankrike under största delen av sitt vuxna liv. Tilldelades franska hederslegionen 1934.
[146] Arvid Lindström (1849-1923) var agré vid Akademien 1885 men valde att ställa ut hos Opponenterna
[147] Kartl Axel Lindman (1848-1930), barbizonare. Han blev ledamot av Akademien 1897
[148] Nationalmusei nämndprotokoll 5/10 1885

Både Nyblom och Nordensvan menade att Anders Zorn var en av utställningens bästa konstnärer. Medan Nyblom såg Zorns noggrannhet vad gällde detaljer som genialiskt, ansåg Nordensvan å sin sida att Zorn var den ende konstnär som kunde måla på det viset utan att bli tråkig.

Även Carl Larsson uppskattades av de båda recensenterna. Nordensvan tyckte att Larsson i vissa fall målade bättre än Zorn, framför allt ansikten i skugga, men Nyblom ansåg för sin del att Zorn var genialisk i allt han företog sig. Däremot visade Larsson ibland ett kokett drag, han tog till knep för att fånga åskådaren. Detta måste han göra sig av med, ansåg Nyblom. Båda recensenterna såg Larsson som en skicklig kompositör och detta var i Larssons fall ingen nackdel inte ens för Nordensvan som förespråkade den nya franska konsten. Av publikens tidigare reaktioner, här tolkade av Nordensvan, trodde man att den franska konsten enbart bestod av avskalad realism så som den representerades av Hugo Salmson eller ren besynnerlighet så som *Strömkarlen* kom att ses genom Nybloms, och i den akademiska estetikens skolade, ögon.

Också då det gällde avbildning av personer blev de båda recensenterna så småningom överens om att även porträtt av konstnärernas hustrur och barn kunde klassificeras som porträtt, även om Nyblom i de flesta fall kallade sådana verk för porträttskisser, han såg dem inte som färdiga verk. Att Zorn skulle ha målat ett porträtt då han målade av sin mor och sin halvsyster, föll dock inte Nyblom in, han placerade snarare detta verk i genremåleriet. Under Opponenternas utställnings gång kunde Nyblom emellertid även, efter lite övertalning från Nordensvans sida, se den nya franska porträttkonstens fördelar då det gällde att porträttera nya representativa grupper i samhället och han tog tillbaka sitt tidigare negativa omdöme om Josephsons porträttkonst. Dessa nya grupper föredrog att bli avbildade på detta sätt, kanske som en del i deras identitet som moderna och framåtsträvande i det Sverige som uppstod efter att man avskaffat ståndsriksdagen 1866.

När det gällde landskapen kunde Nyblom se vissa fördelar med de franska influenserna men det hade snarare att göra med att det svenska, nordiska landskapet målades av med de nya strategierna, och det var framför allt det så kallade luftperspektivet som Nyblom kunde se fördelar med. Både Nordensvan och Nyblom ansåg till exempel att Per Ekström och Olof Hermelin var genialiska landskapsmålare på grund av att dessa kunde förmedla en stämning i sina landskap. Hade konstnären däremot tagit för stort intryck av det moderna franska måleriet, som till exempel Karl Nordström och Julia Beck, sågs man av Nyblom som enformig och tråkig och detta även om Nordensvan i sitt försvar för Nordströms

måleri vädjade till konstnärens skicklighet i att undvika att ett havrefält bara blev en gul massa.

Recensionerna visar att den svenska publiken inte var helt ovetande om den konst som hämtat inspiration från Frankrike. Estetikprofessor Nyblom var inte heller odelat negativ till landskapen som målats efter fransk modell. Vad gällde de nya strategierna inom figurmåleriet, vare sig de befann sig i landskap, genre eller porträtt, var han mycket positiv. Till och med Ernst Josephson fick positiva omdömen om sitt figurmåleri, trots att Nyblom i alla andra delar var mycket negativ när det gällde Josephson. Nordensvan kommenterade nästan enbart sina konstnärskamraters verk. Då det gällde Zorn, som vid den här tidpunkten inte ännu hade bott i Frankrike, fick Nordensvan ta till andra retoriska knep för att visa att Zorn var en skicklig konstnär - han var den enda som kunde måla detaljerat, och till och med idealiserat, utan att bli tråkig. Den akademiska estetiken var inte allenarådande då det gällde positiva omdömen från Nybloms sida, men inte heller enbart negativa då det gällde Nordensvan. I Opponenternas utställning möttes de båda recensenterna och från sina båda utgångspunkter såg de framtiden för det svenska landskapsmåleriet och i porträttet här.

4. Trovärdighetens argumentation – den svenska konsten

Undersökningen visar att 1885 fanns vad man kan kalla två estetiska system i Sverige som synliggjordes i de båda utställningarna. Det fanns således en akademisk, idealiserad estetik som den akademiska, och den institutionella officiella, gemenskapen hittills varit eniga om var den estetiska kod som skulle representera den svenska konsten. I den akademiska estetiken ingick ett synsätt där man målade av ett objekt, men det räckte inte med att måla av objektet. Man skulle med olika hjälpmedel komponera, arrangera och förändra så att objektet idealiserades, verkligheten i sig var inte tillräckligt harmonisk eller skön. Denna estetik representerades av stora delar av Akademiens Jubileumsutställning. Undersökningen visar att det också existerade ett mer modernistiskt, estetiskt system som utgick från hur konstnärens uppfattning av verkligheten förmedlades till betraktaren. 1885 omfattar den akademiska estetiken inte denna syn även om man till exempel i Akademiens landskapsutbildning visade en mer tillåtande attityd. Signifikanten *den svenska konsten* omfattade så som den identifierades i den institutionella officiella alltså inte av den konst som delar av Opponenterna representerade, nämligen den franska konsten och dess strategier att avbilda verkligheten. I den akademiska gemenskapen hade man länge försökt stå emot det som man ansåg att den nya franska konsten representerade, nämligen kommersialism, effektsökeri och dålig smak.

Den subjektiva estetiken där konstnären själv med hjälp av tekniker som framför allt utvecklades i Frankrike under senare delen av 1800-talet, tolkade verkligheten fanns representerad hos flera konstnärer på Opponenternas utställning. Konstnärer som Hugo Salmson, Ernst Josephson, Karl Nordström och Julia Beck fick negativ förstärkning i Nybloms recensioner. Nordensvan försvarade framför allt Nordströms sätt att tolka verkligheten men även Ernst Josephsons porträttmåleri. De tolkningar av verkligheten som låg alltför långt från att accepteras av svenska betraktare, vare sig de såg med akademiskt estetiska eller mer allmänt konstintresserade ögon, nämnde Nordensvan inte med ett ord. Han använde således istället en tystnadens strategi och överlämnade tolkningsföreträdet till Nyblom. Detta skulle kunna ses som att han lämnade sina konstnärsvänner i sticket. Det går emellertid också att tolka omständigheterna så att verk som till exempel *Strömkarlen*, liksom Nordströms och Becks landskap och Salmsons avskalade realism faktiskt gjorde det lättare för andra verk och konstnärer att bli accepterade som deluttryck i signifikanten *den svenska konsten*, dessa verk vidgade den svenska diskursens gränser. Vid en jämförelse framstod verk som inte i samma utsträckning utmanade diskursens gränser inte som så besynnerliga och

effektsökande. Dessa epitet användes av Nyblom för att karaktärisera *Strömkarlen*, men också vissa av exempelvis Carl Larssons verk. Genom att vissa verk utmanade och vidgade diskursens gränser kunde andra strategier, som till exempel det individualiserade personporträttet, tas som intäkt för anpassning till en svensk kontext och därmed accepteras.

Historiemåleriet gick inte att förhandla om till ett nytt innehåll 1885. Det visar den enda målning som kan relateras till historiemåleri, nämligen Ernst Josephsons *Strömkarlen.* Han valde att avbilda en nordisk folkmyt och inte något mer passande som till exempel något ur den nordiska mytologin. Josephson använde sig av samtliga de konstnärliga strategier som undersökningen av Opponenternas konst baserades på, det vill säga perspektivförskjutningar, tomma ytor och närhet genom att skapa en interiör utomhus. Trots att Josephson dessutom använde sig av ett nordiskt landskap, nordiskt ljus, nordisk modell och nordiska attribut för att visa att de franska strategierna gick att omplantera i en nordisk och svensk kontext, ansågs hans verk helt utanför de ramar som kunde accepteras i denna kontext. Nordensvan recenserade den över huvud taget inte och för Nyblom representerade *Strömkarlen* höjden av bisarreri. Josephson var Opponentgruppens ledare 1885 och kunde ses som den som skulle sätta agendan för det nya som Opponentgruppen representerade. Nyblom såg alltså inte Josephsons *Strömkarlen* och inte heller Josephsons person som en god representant, varken för historiemåleriet eller för den nya svenska konsten. En annan tolkning kan vara att Ernst Josephson fick rollen som syndabock, av båda recensenterna. ”Established on fixed binaries, the ideals of counter-societies require the expulsion fo an excluded element, creating a guilty party, the cause of what is wrong. The scapegoat could be the foreigner, capitalism, other ’races’ or, in terms of minority, groups, whites or men.”[149]

Den svenska porträttkonsten fick däremot ett nytt innehåll i och med Opponenternas utställning. De strategier konstnärerna hämtade från Frankrike där man följde sina subjekt i vardagen och så att säga fångade dem i flykten i en vardaglig situation, accepterades. Till och med Ernst Josephsons porträttkonst, som Nyblom såg som uttryck för trots i en av sina första recensioner, förhandlades i Nordensvans och Nybloms recensioner till slut om till att vara ett accepterat uttryck för den nya porträttkonsten. Nyblom hade dock svårt att se att även porträtt av konstnärernas vänner och hustrur kunde inlemmas i den svenska porträttkonsten även om han hade en viss förståelse för att även detta kunde ses som porträtt. Däremot kunde inte avbildningar av mindre representativa, eller exemplariska, personer som Anders Zorns mor och halvsyster ännu ses som ett porträtt. Nordensvan försökte dock överföra begrepp från den

[149] Pollock, Griselda, *Differencing the Canon – feminist desire and the writing of art's histories, London and New york, 1999*, s 192

accepterade porträttkonsten - en nobelt och allvarsamt blickande dalkvinna - till att även omfatta denna typ av motiv men lyckades inte. Målningen sågs istället som en genremålning och blev ett uttryck för hur ett svenskt genremåleri borde se ut. Det var således också den målning som Nationalmusei nämnd enhälligt ville lägga till sina samlingar.

Tolkningar där naturen gjordes trovärdig för betraktaren genom att man försökte komma så nära sitt objekt som möjligt för att ge betraktaren en känsla av att själv befinna sig i motivet omförhandlades också under utställningens gång. De verk som gärna inlemmades i den svenska kontexten var verk där betraktaren fick intrycket att man betraktade en svensk, nordisk, verklighet och ett ögonblick fångat i flykten. Sådana motiv sågs därmed, av de båda recensenterna, som något som kunde accepteras som en del av den svenska konsten och ingå i skapandet av en nationell identitet. Verk av detta slag var också lättare att placera i ett bostadsrum. De förutsatte att betraktaren, och den som sedermera köpte tavlan, själv skulle kunna avgöra om detta var en riktig tolkning av verkligheten, inte utgå från några estetiska regler där det sköna skulle ses som en geometriskt upplagd, med olika tekniker, idealiserad bild av verkligheten. Konstnärens strategier skulle inte i första hand relateras till äldre mästare, utan till hur konstnären fångat dagern, stämningen i sitt motiv.

Denna estetik som utgick från konstnären och betraktaren representerades av Opponenternas utställning. Det som i första hand omförhandlades vid denna tidpunkt var således inte den akademiska estetiken utan vad som skulle ingå i signifikanten *den svenska konsten*. Både Carl Rupert Nyblom och Nationalmusei nämnd såg några av dessa konstnärer, exempelvis Anders Zorn och Carl Larsson, som varken själva ville eller av den akademiska gemenskapen kunde inordnas under den akademiska estetiken, som representanter för den svenska konsten. Därmed var deras position på den svenska konstmarknaden betydligt mindre osäker och vissa delar av deras konst hade också accepterats av den akademiska gemenskapen. Nyblom uttryckte det så att det vore önskvärt om de stridande viljorna kunde enas så att man åtminstone kunde betrakta *den svenska konsten* på samma ställe.

Nationalmusei nämnd å sin sida, kunde i början av sommaren 1885 inte ens tänka sig att köpa in något från utställningen. Då man väl var på plats, bestämde man sig för att trots allt köpa in verk. Det får till och med anses som troligt att nämnden frångick de officiella rutinerna, då den ensamt beslutade om finansiering, utan att först tillfråga Kungl Maj:t. Trots den prestige det borde inneburit för konstnärerna att komma i åtanke för Nationalmuseum, valde exempelvis Anders Zorn att sälja sitt verk till Pontus Fürstenberg istället. Fürstenberg, liksom flera av det sena 1800-talets nya grupper som skapat sig en position i ett Sverige som i mitten av 1800-talet hade lämnat ståndssamhället bakom sig, hade länge stöttat de konstnärer

som på olika sätt hamnat utanför den akademiska gemenskapen. Vid den här tidpunkten sågs alltså han som den som i första hand rätt kunde uppskatta den konst som Opponenterna representerade och han kunde dessutom betala för verket, något som det var osäkert att Nationalmuseum skulle kunna göra. För estetikprofessorn Carl Rupert Nyblom och Nationalmusei nämnd var det alltså inte viktigast vilket estetiskt system man utgick från då man färdigställde konst, huvudsaken var att man var en skicklig, skapande konstnär. Visserligen såg Nyblom många av de verk som visades som modellstudier av verkligheten och då konstnärerna väl lärt sig behärska detta skulle de istället vilja bli skapande konstnärer. Den nya franska konstens tekniker vad gällde behandlingen av perspektiv, ytor, subjektivisering och färg såg han dock inte som ett hinder för dessa konstnärers utveckling, han snarare välkomnade dem, även om han inte omfattade de allra djärvaste uttrycken för den konst Opponenterna representerade. Båda recensenterna ansåg att Opponenternas utställning var den bästa som visats i Sverige trots sina olika utgångspunkter.

Hos de konstnärer som ställde ut på Opponenternas utställning fanns också en kritik riktad mot Konstakademien och den akademiska estetiken. Denna kritik tog sig inte enbart uttryck i de utställda verken, så som visats i undersökningen. Det fanns en kritik inom Akademien som tog sig uttryck i att några lärare och de yngre eleverna istället valde att ställa ut sina verk på Opponenternas utställning. Opponenternas konst visades 1885 i en för Sverige annorlunda utställningskontext där ingen skulle premieras och där konstnärerna inte tävlade med varandra, de visade istället exempel på den konst de producerade. Köpte man konst från denna utställning var det underförstått köparen själv som bestämde om verket passade honom eller henne, inte några regler för god smak som uppställts av den akademiska gemenskapen.

Sverige kan således inte ses som en enhetlig kropp där bara ett estetiskt system tilläts existera 1885, trots att Sverige egentligen var för litet för detta som till exempel Maria Görts anser.[150] I verkligheten bestod Sverige av åtminstone två estetiska system som över tid sidoordnades, samordnades och förbands. Det kan också ses som ett hierarkiskt system där den akademiska estetiken låg överst i hierarkin 1885.

Opponenternas utställning 1885 bröt således upp den akademiska gemenskapens monopol på den svenska konstscenen, där man utgått från att idealisering av verkligheten var den sköna konst som skulle representera det nationella, det svenska.

[150] Görts, s 150

5. Sammanfattning

Rapportens syfte var att vidga den svenska konsthistoriska berättelsen om Opponentrörelsen och modernismen genom att föra en diskussion kring konstverk, recensioner och svensk konstmarknad. Hypotesen var att Opponenterna, i det nya näringsfrihetens Sverige, ville vidga, och modernisera, svensk konstmarknad efter fransk förebild. De ville visa att deras estetiska val och strategier kunde skapa en modern svensk konstnärlig identitet. En jämförande bildanalys av Akademiens Jubileumsutställning 1885 och Opponenternas utställning 1885 visade att konstnärer i Opponentgruppen använde sig av tidiga modernistiska strategier, som inspirerats av franska förebilder. Dessa strategier bestod i en subjektiv hantering av perspektivet och man lämnade större eller mindre ytor tomma i till exempel landskap eller porträtt. Det fanns även konstnärer som använde sig av intimiserande strategier i det att man försökte skapa en rumsinteriör, även utomhus. Den konstnär som använde sig av samtliga dessa strategier var Ernst Josephson i sin målning *Strömkarlen.*

De utställningsrelaterade strategier som användes av Opponenterna, hade också hämtat inspiration från fransk förebild. Den var initierad av konstnärerna själva, enligt samma principer som de utställningar som impressionistgruppen utvecklade i Paris under 1870-talet. Theodor Blanch, som ägde utställningslokalen, var även konsthandlare, en av de få privata aktörer som vid tidpunkten fanns i Sverige. Utställningens syfte var inte att premiera de mest skickliga konstnärerna, utan att visa, och förhoppningsvis sälja, konstverk. Den unge Anders Zorn kunde därför ge exempel på de kategorier han behärskade genom att ställa ut så skilda verk som *Kärlekshistoria* och *Luftslott,* det tidigare verket ett exempel på att han behärskade det traditionella, akademiska måleriet. *Luftslott,* i sin tur, var ett exempel på hans förmåga att experimenetera med perspektiv och skapandet av en interiör utomhus, det vill säga modernistiska strategier. Utställningsformatet kan därför sägas bryta upp det utställningsmonopol som Akademien innehaft sedan slutet på 1700-talet i Sverige.

Recensioner som studerats ger ett nytt bidrag till förståelsen av hur Opponenterna, en grupp utan stöd i officiella svenska konstinstitutioner, så framgångsrikt kunde erkännas som den nya svenska konstens företrädare i konsthistorien. Georg Nordensvan förespråkade i sina recensioner de nya franska strategierna och kommenterade nästan enbart sina manliga konstnärskamraters verk utifrån hur de påverkats av fransmännen eller inte. Verk som Ernst Josephsons *Strömkarlen* och Julia Becks verk kommenterade han dock inte, han överlämnade tolkningsföreträdet till en mycket negativ estetikprofessor Nyblom. Denne var också negativt inställd till verken av Hugo Salmson och Karl Nordström. Nordensvan såg däremot dessa två

som goda förebilder för franska strategier och som skickliga konstnärer. Det är troligt att ovan nämnda konstnärer och verk vidgade den diskurs som innehållet i den svenska konsten kom att hålla sig inom. På detta sätt möjliggjorde recensenterna för andra konstnärer att bli fullgoda aktörer. Deras verk såg i utställningsrummet, och i recensionerna, inte fullt så besynnerliga och effekstökande ut, epitet som Nyblom satte på de konstnärer som, enligt hans mening, i för stor utsträckning anammat de franska strategierna.

Nyblom ändrade däremot uppfattning när innehållet i svensk porträttkonst diskuterades. Han var i sina första recensioner ganska negativ till de mer individualiserande strategier som konstnärerna visade upp och förespråkade vikten av representativitet hos de avbildade. Efter att Nordensvan givit sina synpunkter på hur fransmännen färdigställde personavbildningar, såg Nyblom att sådana avbildningar var fullgoda. Han definierade dem emellertid som skisser och modellstudier på vägen mot att bli en skapande konstnär.

Landskapsmåleriets innehåll omförhandlades också. Båda recensenterna såg positivt på de landskapsmålare som avbildade svenska landskap och i dessa accepterades konstnärer som experimenterade med moderna strategier, till exempel Per Ekströms stämningsmåleri.

De konstnärer som nästan omedelbart intog och tilläts etablera en egen position i den svenska konsten och vars konst blev normerande, var framför allt Anders Zorn. Han fick i recensionerna positiv kritik för samtliga sina verk och NM:s nämnd ville enhälligt förvärva hans *Mona*. Konstnärer som Carl Larsson, Bruno Liljefors, Richard Bergh och Per Ekström, som verkade helt utanför den akademiska gemenskapen sågs också av både Nyblom och Nordensvan som skickliga konstnärer, även om de båda, från var sitt håll, inte uppskattade de strategier som låg alltför nära den ”motsatta” sidans.

Den akademiska gemenskap som intill dess hade kunnat agera utan att utsättas för kritik från samhället i övrigt kan anses vara en aktör i Opponenternas synliggörande. Dessa kritiserade på flera nivåer denna gemenskap, främst i konstverken men också med hjälp av utställningsformatet. Dessutom valde både Zorn och Larsson att sälja sina verk till privata aktörer, trots den prestige det borde ha inneburit att komma ifråga för förvärv av Nationalmuseum. Att både Nyblom och Nordensvan dessutom såg Opponenternas representation som överlägsen vad gällde porträttkonst, landskaps- och figurmåleri, innebar att Akademien kritiserades, och dessutom enhälligt, även från detta håll. Utanför den akademiska gemenskapen fanns således en vilja att omfatta även estetiska val baserade på moderna franska konstnärliga uttryck. Några av dessa uttryck kom även att utgöra exempel för den akademiskt skolade, exempelvis så som Anders Zorns *Mona* och Richard Berghs porträtt av sin hustru identifierades av Nyblom. Den svenska akademiska gemenskapen och

dess estetiska förhållningsätt får dock anses relativt ohotade 1885. Däremot utvidgades det positivt normerande innehållet i *den svenska konsten*, till att i fortsättningen även inkludera konstnärer och konstnärliga uttryck som tidigare placerats utanför. Detta på grund av att de inom den akademiska gemenskapen sågs som uttryck för dålig smak och kommersialism. *Den goda smaken* hade i Sverige således både utmanats och konstruerats om under de båda utställningarnas gång augusti-november 1885. Dessutom hade vad som ansågs normerande i *den svenska konsten* omprövats. Detta innebär ett viktigt tillägg till den etablerade förståelsen av modernismens frambrott i Sverige.

Litteratur- och källförteckning

Anders och Emma Zorns brevsamling: Anders Zorn till Emma Lamm, London 29/10 1884, Anders Zorn till Emma Lamm, London maj 1885, Emma Lamm till Anders Zorn, Stockholm, 5/5 1885, Zornarkivet, Zornmuseet, Mora

Berg, Richard *Hvad vår kamp gällt*, Stockholm 1905

Bjurström, Per *Nationalmuseum. 1792-1992,* Höganäs 1992

Boëthius, Gerda: *Zorn - tecknaren, målaren, etsaren, skulptören.* Stockholm 1949

Boëthius, Gerda: *Anders Zorn - tecknaren, målaren, etsaren, skulptören. Stockholm 1957*,

Boëthius, Gerda: *Zorn - människan och konstnären*. Stockholm 1960

Brummer, Hans Henrik: *Zorn - svensk målare i världen*. Warszawa 1975

Brummer, Hans Henrik, *Ernst Josephson – Målare, romantiker och symbolist,* Borås 1992

Brummer, Hans Henrik: *Till ögats fröjd och nationens förgyllning - Anders Zorn*. Stockholm 1994

Brummer, Hans Henrik, *Ernst Josephson – målare och diktare,* Stockholm 2001

Brunius, Teddy, *Per Ekström – Solmålaren,* Mörbylånga 2003

Carl Larssons brevsamling: Brev från Karl Nordström till Carl Larsson, Grez 27/8 1885, Carolina Rediviva, Uppsala

Cederlund, Johan: *Zorn i Spanien*. Stockholm 2009

Dietrichson, Lorentz, *Det skönas värld – estetik och konsthistoria med speciellt avseende på den bildande konsten populärt framställda Stockholm, 1867 – 1873.*

Düsseldorf & Norden, red Jan Askeland, Nationalmusei utställningskatalog nr 397, Bergen 1975

Elmberg, Alf och Wistrand, Maj-Lies, *Karl Nordström – konstnär och banbrytare,* Göteborg 1996.

Forsberg Warringer, Gunnel, *Jenny Nyström, livet och konsten,* Bromma, 2008

Förteckning öfver Kongl Akademiens för de fria konsterna Utställning, Stockholm 1885

”Förvärv 1886”*, ur Nationalmusei nämndprotokoll* 1886, Nationalmusei arkiv, Konstbiblioteket, Stockholm

Gynning, Margareta, Werkmäster, Barbro, *Jenny Nyström – målaren, illustratören,* Trelleborg 1996

Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod i urval*, Uddevalla 1997

Gunnarsson, Torsten *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century,* New Haven & London 1998

Gunnarsson, Torsten, ”Impressionismen och Norden”, ur *Impressionismen och Norden: Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden,* Stockholm 2002, red Torsten Gunnarsson och Per Hedström

Gunnarsson, Torsten, *Carl Larsson*, Stockholm 2008

Gunnarsson, Torsten, *Kära Calle Larsson – breven, prinsen och de berömda verken,* Stockholm 2009

Görts, Maria *Det sköna i verklighetens värld – akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*, Bjärnum 1999

Hayden, Hans, *Modernismen som institution – om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm,* Eslöv 2006

Hedström, Per, ”Det svenska mottagandet av det sena 1800-talets franska avantgardekonst” ur *Impressionismen och Norden: Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden,* Stockholm 2002, red Torsten Gunnarsson och Per Hedström

House, John, ”Authority versus Independence – the position of French landscape in the 1870s”, ur *Framing France – the representation of landscape in France 1870-1914,* red Richard Thomson, Manchester 1998

House, John, ”Authority versus Independence – the position of French landscape in the 1870s”, ur *Framing France – the representation of landscape in France 1870-1914,* red Richard Thomson, Manchester 1998

House, John, *Impressionism - Paint and politics,* New Haven & London 2004

Johnson, Dorothy, ”Rousseau and landscape painting in France” ur *The Nature of Rousseau's* Rêveries: *physical, human, aesthetic,* Red John C O'Neal, Oxford, UK 2008

Jonson, Eric, *Karl Nordström – en bohuslänsk konstnär,* Uddevalla 1975

Kemp, Wolfgang, The Works of Art and its Beholder: Methodology of the Aesthetic of Reception ur *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective,* red Mark A Cheetham et al, Cambridge UK, 1998

Kulling, Jacob ”Gustaf Cederström och Karl XII”, ur *Ord och Bild* 1946

Larsson, Carl, *Jag : en bok om och på både gott och ont,* Stockholm 1995

Lengefeld, Cecilia: *Zorn - Resor, konst och kommers i Tyskland*. Trelleborg 2000

Linander, Eva ”Strömkarlen – ett misslyckande”, ur *Valör,* 3-4 2010

Morton, Stephen, *Gayatri Spivak – ethics, subalternity and the critic of postcolonial reason,* Cambridge, 2007

Nationalmusei nämndprotokoll 1885, 29/6 1885, 27/7 1885, 7/8 1885, 22/9 1885 och Nationalmusei arkiv, Konstbiblioteket, Stockholm

Nochlin, Linda, ”Impressionist portraits and the construction of modern identity” ur *Renoir's portraits: impression of an age,* New Haven & London 1997, red Colin Bailey

Nodin Anders *Att måla upp en historia – svenskt historiemåleri under 1800-talets andra hälft,* Göteborgs universitet 1997

Nordensvan, Georg, ”Bildande konst” ur *Stockholms Dagblad*,recensioner 14/9, 16/9, 25/9, 1/10, 4/10 och 11/10, 1885

Nordensvan, Georg, *Carl Larsson*, Stockholm 1920-21

Nordensvan, Georg, *Svensk konst och svenska konstnärer i det nittonde århundradet,* Stockholm 1925 och 1928, digital version Projekt Runeberg, www.Runeberg.org/svekon19/

Nyblom, Carl Rupert, ”Bildande konst”*, Post och Inrikes Tidningar*, den 25/9, 2/10, 13/10, 20/10, 31/10 och 3/11, 1885

Opponenteras utställning september – oktober, Stockholm 1885

Opponenternas utställning september – oktober, Stockholm 1885, extratryck utan bildmaterial

Par i konsten, Norrköpings konstmuseum 50 år 1996, red Helena Persson, Norrköping 1996.

Pauli, Georg, *Ernst Josephson,* Stockholm 1902 Pauli, Georg, *Opponenterna*, Stockholm 1927

Pollock, Griselda, *Differencing the Canon – feminist desire and the writing of art's histories*, London and New York, 1999

Sandström, Birgitta: *Anders Zorn 1860-1920 - en introduktion*. Mora 1996

Sandström, Birgitta: *Anders Zorns målning Kärleksnymf.* Mora 2005.

Sherman, Daniel J, *Worthy Monuments – Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France,* London 1989

Sidlauskas, Susan *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting* Cambridge, UK 2000

Strindberg, August, *Anvisning att på 60 minuter bliva konstkännare,* 1877, denna utgåva Lund 2003

Strindberg, August, *Röda rummet*, (1879), denna 3:e pocketutgåvan 2006

Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia, del 1,* Stockholm 1945

Svenskt konstnärslexikon – tiotusen svenska konstnärers liv och verk, red Johnny Roosval, Malmö, 1952-1967

Winther Jörgensen, Marianne och Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund 2000

Westling, Christer, *Idealismens estetik: nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel,* Stockholm 1985

Wåhlin, Karl *Ernst Josephson, en minnesteckning, del II*, Stockholm 1912

Wåhlin, Karl, *Carl Larsson som parisare*, Stockholm 1913

Wängdahl, Lars, *"En natur för män att grubbla i" – individualitet och officialitet i Varbergkolonins landskapsmåleri,* Göteborg 2000

Zorn, Anders, *Självbiografiska anteckningar,* utgiven av Birgitta Sandström, Mora 2004

Zorn, Anders, 1860-1920: Zorn mästerverk, red Johan Cederlund, Malmö 2010

Bildförteckning

Carl Larsson *Lilla Suzanne*
http://www.steveartgallery.se/framedoilpainting/spain.php?size=50&bh=66351

Carl Larsson *Ateljeridyll*
http://www.google.se/images?q=Anders Zorn Kärleksnymf II&oe=utf-8&rls=org.mozilla:sv-SE:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&hl=sv&tab=wi&biw=1680&bih=810

Ernst Josephson *Strömkarlen*
http://www.waldemarsudde.se/Pressinformation_o_bilder/Stromkarlen.jpg&imgrefurl=http://www.waldemarsudde.se/xpress_waldemarsudde.html&h=2000&w=1387&sz=930&tbnid=gi3xN78UGw7WAM:&tbnh=150&tbnw=104&prev=/images%3Fq%3DStr%25C3%25B6mkarlen&zoom=1&q=Strömkarlen&usg=__15_bbeIqH-QqzPP0Q_GW1kdU-Fc=&sa=X&ei=P5j8TJPvN5CcOvzD3NQK&ved=0CC8Q9QEwBA

Anders Zorn *Mona och Karin*
http://www.osterlen.reumatikerforbundet.org/start.asp?sida=6527

Anders Zorn *Kärleksnymf II*
http://www.google.se/images?q=Anders%20Zorn%20K%C3%A4rleksnymf%20II&oe=utf-8&rls=org.mozilla:sv-SE:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&hl=sv&tab=wi&biw=1680&bih=810'

Anders Zorn *Luftslott*
http://www.google.se/images?q=Anders%20Zorn%20Luftslott&oe=utf-8&rls=org.mozilla:sv-SE:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&hl=sv&tab=wi&biw=1680&bih=810

Fanny Ekbom, g Brate *Konstvänner*
http://www.google.se/images?q=Fanny%20Brate%20konstv%C3%A4nner&oe=utf-8&rls=org.mozilla:sv-SE:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&hl=sv&tab=wi&biw=1680&bih=810

August Malmström *Grindslanten*
http://www.google.se/images?q=august%20malmstr%C3%B6m%20grindslanten&oe=utf-8&rls=org.mozilla:sv-SE:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&hl=sv&tab=wi&biw=1680&bih=810

Georg von *Rosen Erik XVI och Karin Månsdotter*
http://www.google.se/images?q=Erik%20XIV%20Georg%20von%20Rosen&oe=utf-8&rls=org.mozilla:sv-SE:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&hl=sv&tab=wi&biw=1680&bih=810

Gustaf Cederström *Karl XII:s likfärd*
http://www.google.se/imgres?imgurl=http://3.bp.blogspot.com/_9vu5hdDo834/S7WVW8RcbHI/AAAAAAAADqU/83t_Ufcipew/s1600/b11.JPG&imgrefurl=http://mskfredrik.blogspot.com/2010/04/karl-xii-mote-sitt-ode-i-halden.html&usg=__8RABWelRziE_04YKwoa1bXqAee4=&h=485&w=680&sz=76&hl=sv&start=0&zoom=1&tbnid=XH2iPIbZJ1xexM:&tbnh=179&tbnw=251&prev=/images%3Fq%3DGustaf%2BCederstr%25C3%25B6m,%2BKarl%2BXII:s%2Blikf%25C3%25A4rd%26um%3D1%26hl%3Dsv%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:sv-SE:official%26biw%3D1680%26bih%3D810%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=161&vpy=102&dur=163&hovh=190&hovw=266&tx=152&ty=107&ei=tJ38TNG8Kciu8QPHvJDwBg&oei=tJ38TNG8Kciu8QPHvJDwBg&esq=1&page=1&ndsp=30&ved=1t:429,r:0,s:0

Övriga verk, se
Förteckning öfver Kongl Akademiens för de fria konsterna Utställning, Stockholm 1885
Opponenteras utställning september – oktober, Stockholm 1885

Motion between the Same and the Very Different – The Rhetoric of an Exhibition

Author: Eva Linander, PhMag, student, Södertörn University, Stockholm, Sweden

Investigates the historiographical narrative of late nineteenth century Swedish art.

Abstract: The events of 1885, the year when opposition against the Swedish academic community was made visible, has in Swedish art history been constituted with a distinct difference between what was considered to be *fine art,* i e traditional academic values, and *poor art*, i e early modern French values. When investigating the first exhibition of Opponenterna, looking at works of art displayed that has not been part of a historiographical narrative, another history reveals itself, where early modernist techniques were already accpted by beholders' - as well as academic - eyes.

Motion between the Same and the Very Different – The Rhetoric of an Exhibition

In 1885 a group of Swedish artists - Opponenterna[1] - challenged the Swedish Royal Academy of Fine Arts in arranging their own exhibition. This exhibition was curated by the artists themselves in opposition to the Academy's competitive strategies in their exhibitions. It was also challenging the Academy's turorial system and aesthetics. Several of the artists had been to France to develop their artistic skills, among them the main exhibition curators and artists Ernst Josephson (1853-1906) and Carl Larsson (1853-1919).

> Looking at times past is never a simple chronological act. Always and forever the figural imagination has been there before us. And if we "see " the past at all, it is in large part because it has yielded us the images with which to look.[2]

From a historiographical point of wiew, art history, as it is told in Sweden, constitutes the artist Ernst Josephson (1853-1906), and his painting *Strömkarlen*, as the creator and agent of the more radical opposition during the late nineteenth century. His actions and his painting, therefore, are very well documented in Swedish art history.[3] Sixten Strömbom (1888-1983), Swedish art historian, investigated what he considered to be a battle between The Swedish Royal Academy and Opponenterna in *Konstnärsförbundets historia* and he dedicates a whole chapter to Ernst Josephson as the protagonist struggling for a more revolutionary standpoint within Opponenterna against the Academy.[4] This narrative form seems to continue today. Hans Henrik Brummer, a contemporary Swedish art historian, also concentrates on Josephson's sole battle against the Academy:

> Hemkommen till Stockholm stod den föga taktiske men alltid generöse Josephson inför utmaningar som kan liknas vid ett trefrontskrig – kampen mot Konstakademien, intern oro inom oppositionen, öppnandet och mottagandet av utställningen "Från Seinens strand"'.[5]

To refer to one artist as if he was the main agent in the events 1885 might be a just standpoint when investigating that artist's life and works, but Brummer also believes that "lika förutsägbart var att andra medlemmar av konstnärskåren såg sig tvungna att hålla kårandan vid liv genom att underteckna petitionen."[6] Brummer claims that Josephson was the sole leader of opposition and the others signed the petition against the Academy because of *esprit de corps,* not of their own good will. The conception of *esprit de corps* has strong connotations to military and army.

When Carl Rupert Nyblom (1832-1907), professor of aesthetics, art historian, member of the Swedish state's purchasing commity for Swedish art and art critic, wrote about the first exhibition of Opponenterna in autumn 1885, the only artist he referred to in terms of battle and fighting, was Josephson and his paintings, mainly because he was the "frontman" of Opponenterna but also because *Strömkarlen* challenged Swedish aesthetic values, as he saw it. He claimed that Josephson tried to challenge what Nyblom considered to be Josephson's wiew of Swedish beholders, namely their simple taste in art.[7]

Strömbom, Brummer - and Nyblom concentrate on the battle and the struggle, and Josephson is looked upon as the incarnation of the sole avantgardist who fought his own battles, while the rest of the opposition took more moderate causes of action, trying to reach consensus. Recently, Maria Görts, scholar of visual culture, has another standpoint when she debates the art institutions susceptibility towards early modernism in Sweden and she contradicts Strömbom's analysis of the events 1885 of battle and struggle. Instead she claims them to be the result of a dramaturgic staging. She is, however, only discussing aesthetic

values within the institutions.[8] Birgitta Sandström, expert in matters concerning the artist Anders Zorn (1860-1920), has analyzed one of his paintings exhibited at Opponenterna 1885, *Kärleksnymf II*, and she does not charactherize this painting as avantgarde or even modern -- or Zorn as an artist struggling towards modernism and in opposition, against the Academy. Instead she concentrates on Zorn's great artistic skills.[9] However interesting a gender perspective in this account would have been, it is not the main purpose of this article's discussion. Instead it focuses on some of the paintings exhibited side by side with *Strömkarlen* and *Kärleksnymf II* in 1885 and discusses why these paintings, although well recieved in 1885, have not been a part of Swedish art history the same way these both paintings have.

At the first exhibition of Opponenterna 1885, 59 Swedish artists displayed their works of art. It is therefore possible to assume, that several of the artists exhibited were, at that time, well known artists in Sweden. When looking at the catalogue, artists like Carl Larsson (1853-1919), the above mentioned Anders Zorn and Bruno Liljefors (1860-1939) participated with several works of art.[10] These artists are well known today and they were also part of the opposition in 1885. However, Swedish art historians in general do not charachterize these artists as modern or avantgarde as early as 1885, even if, for example, Carl Larsson had been admitted at the Paris' Salon, as had Ernst Josephson, and thus was inspired by French artistic techniques and strategies.

But what about the rest of the artists, the 55 that are not to the same degree, anyway, actualized in contemporary Swedish art history? Perhaps there is another story to be told where the exhibition itself, within its walls, challenged academic and aesthetic values as they were interpreted in Sweden 1885, not only *Strömkarlen*. When using the word 'challenging' it may seem as what will be debated in this article emanates from the same art history-telling as it has always been told, about revolution, battle and victory or defeat. It is thus necessary to

stress the fact that this article's looking glass tries to look beyond an art history already told, to have a process-oriented approach and to focus on the exhibition itself and other paintings exhibited.[11]

It is also of importance to clarify that what will be argued here has a phenomenological standpoint and is best understood by the words of Stephen Melville:

> Perception is not a science of the world, it is not even an act, a deliberate taking up of a position; it is the background from which all acts stand out, and is presupposed by them./…/ Phenomenology so understood is less a method than a commitment to the careful description of things as the show themselves in our experience of them, such description unfolds toward interpretation on grounds significantly different from those of traditional art history, where interpretation seeks its justification through notions of objectivity[12]

If we start by investigating the reviews of another Swedish art critic, Georg Nordensvan (1855-1932), there seems to be a possibility to spot quite a different course of events. Nordensvan had spent some years studying at the Academy but became involved in the opposition in his capacity as a writer and an art critic. In his six rewiews he referred to the exhibition in quite an opposite discoursive way when considering how Nyblom's reviews have been translated by art historians sofar. Nordensvan did not use words related to war or battle in any of his six rewiews about Opponenternas exhibition in *Stockholms Dagblad,* while Nyblom used them when he critizised Ernst Josephson's works and when he contextualized the exhibitions standpoint towards the Academy. Nordensvan's course of action was purely educative and explanatory and his reviews mainly referred to French art and French artistic strategies.[13] They have not been taken into consideration by art historians to the same extent as Nyblom's has. When you read Nyblom's reviews, all six of them as well,

they actually seem to reveal a discourse quite similar to that of Nordensvan's.[14] Nyblom's reviews were educative and explanatory as well, but he was mainly referring to art history and art historical hypotheses. Nordensvan's description of the display of paintings and the exhibition do, however, to a contemporary eye also seem to radiate some standpoints that could be interpreted as conscious strategies from the opposition.

The Very Different

From Nordensvan's reviews it is possible to investigate the paintings displayed together with *Strömkarlen*. Since he uses one of his reviews to describe how the exhibition was designed, the exhibition itself seems to be of importance.[15] But why were the paintings described important and why were they displayed as they were? To be able to investigate this, we ought to at least have tried to visualize the settings of the exhibition itself. Blanch's Art Salon in Stockholm was owned by a private exhibitioner and art-dealer, Theodor Blanch, and exhibited modern, preferably, French art. It opened in 1883 and was a rather new aquisition to the cultural life of Stockholm in the late nineteenth century. The Salon had one entrance room and to adjoining exhibition rooms. Since the exhibition of Opponenterna displayed around 200 pieces the curators had to display a number of paintings in the entrance room and on the flloors. To Nyblom, the professor of aesthetics, the exhibition seemed a bit disorderly. It has therefore been necessary to deliminate the number of paintings to discuss. Thus two walls have been chosen to explain the strategies of Opponenterna in trying to implement a more modern approach to the realm of art, aestetics and exhibitions in Sweden.

Since we are already familiar with the reception of *Strömkarlen*, both in 1885 and how this reception is translated today, it could perhaps be of some interest to begin with the paintings surrounding it. From Nordensvan's review it is indeed feasible to "see" the paintings and in

comparing Nyblom's and Nordensvan's reviews to "imagine" the paintings even if you are unable to locate the paintings and actually "see" them yourself today.

The paintings surrounding *Strömkarlen* were Hugo Birger's (1854-1887) *La Toilette,* first displayed in Sweden in 1881, a (in)famous painting, already well known to the Swedish audience in 1885. A portrait by Richard Bergh (1858-1919) and a horse race painted by Georg Arsenius (1855-1908) were also displayed next to *Strömkarlen.* Finally, a landscape by Wilhelm von Gegerfelt (1844-1894) and on an easel in front of the paintings displayed on the wall, a lyrical picture by Per Ekström (1844-1935), depicting an evening landscape.

Where, then, lies the avantgardism in an already well known painting, a portrait, two landscape paintings and a horse race? To art historians investigating late nineteenth century art in a general, more internationalized, tradition, it may seem a very traditional and even conservative display of paintings. Sweden, however, was in 1885 a conservative and traditional pursuer of fine arts. Since there were few other agents outside the academic institutions, they were considered to be spokesmen of what should be believed to be *fine art* in Sweden. The academic tradition was of harmony, symmetry, idealization and historical painting. In the academic community in general, the reception of modern, especially French art was very negative, it was considered to be of bad taste and pure materialism.[16] Even August Strindberg, who worked as an art critic in the 1870s, told his readers of a little satirical handbook in how to become a *connaisseur:*

> [o]m en tavla bär namnet Edv. Berg, Tidemand, Sörensen, så vet varje förnuftig människa, att han måste berömma den, och tvärtom, att han måste utfara mot krass materialism, om den utgått från någon av de nyare franska mästarna.[17]

In 1885, when opposition against the Academy was actuated, this was still the case.[18] Georg Nordensvan, the art critic who cooperated with Opponenterna, usually published his reviews in liberal papers, but this time he was published in a conservative paper, *Stockholms Dagblad*. Since his rewiews strived to be educational and explanatory, one could assume that he was the one who should turn the virtu around in favour of French strategies in his capacity as a writer, while the artists themselves were supposed to do so in arranging the exhibition. This was the moment when taste should transform and contemporize.

It may seem immoderate to claim an art critic to be one of the agents in turning Sweden's interest and artistic taste towards French artistic strategies, but let's look at events as they took place in France a couple of years earlier. In the early years of the Third Republic, the linear narrative of evolution seemed to have suffered a relapse when the *Académie des Beaux Arts*, returned to emphazising the importance of mastering the techniques required in decorating public buildings and, thus, art exhibitions initiated by the state should only display art designed for that purpose, Artists who seeked commersial revenu from their art, were free to initiate exhibitions of their own.[19] In France, 1880-85 was the beginning of the decline of the Salons and the rising of "the dealer-critic system". The evolution of art dealers was combined with the evolution of art critics as didactics, and they were no longer entirely submitted to matters of taste.[20] Perhaps Nordensvans rewievs themselves were meant to be of a more modern French inspiration, as they were explanatory and educative in favour of French artists and strategies. And perhaps Nyblom, considered to be defending more traditional academic wiews, he too, had adopted the same didactic strategy although he was referring to art history? The reviews thus became a tool in adjusting the eye of the beholder, as well as the display of paintings at the exhibition.

When looking at the paintings displayed around *Strömkarlen*, it is possible to detect several of the French strategies supposedly new to Swedish eyes. Starting with the portrait by

Richard Bergh, of his wife, but painted when she was his fiancée, you see that this portrait is staged quite different, in several ways, when matched against the preferred idealized portraits in the academic community.[21] It was supposed to have been Opponenterna who brought the intimate, individual portrait to Sweden.[22] In this circle of painters, Swedish artists were inspired to paint wives, children and friends. At the exhibition, Bergh wasn't the only artist who displayed a more intimate portrait. Artists like Carl Larsson displayed *Atelieridyll,* and Allan Österlind's group portrait of his friends were other examples of more individual portrait genre techniques. Nyblom couldn't understand why these paintings should be considered to be portraits since those portrayed were of low representation, but Nordensvan explained to him and to the interested readers of *Stockholms Dagblad* that in France you could paint portraits of anyone as long as you tried to transfer their personality into the painting, it was the modern, French, way.[23] In one of his last reviews, Nyblom thus changed his mind and came to the conclusion that paintings of this kind could be called portraits even if he himself saw them as sketches.[24] Richard Bergh did not have what you might call, a proper academic education, but Nyblom referred to him the same way he referred to Anders Zorn, his works were "nature itself". In addition to that, Nyblom considered him to live the life he tried to re-create in his paintings, i e he was an honest man and an honest painter.[25]

Georg Arsenius' *Hemfärd från Longchamps*, shows two horse-driven stage-coaches racing on their way home with passengers who visited the race track in Longchamps.[26] It is a dramatic scene with several horses visualized in full speed, each different to the other. Nyblom was very positive and considered Arsenius' use of perspective techniques to be excellent.[27] Nordensvan wasn't altogether positive, though he appreciated the force and the energy of the painting.[28] Arsenius had an academic training and he was also the son of a military man who was a wellknown Swedish horse painter. In this painting it looks as if Arsenius wanted to introduce a new strategy in horsepainting, i e horses engaged in an

”every-day” chore, not portraits of war-horses or champions. He dramatized the ”every-day” a bit, though, and that was probably the cause of Nordensvan’s scepticism. This was not a true interpretation of stage-coach horses’ workday.

Hugo Birger’s *La Toilette,* was first exhibitioned in Stockholm in 1881. It visualizes a woman in her deshabillé, her hair being arranged by a man and several women watching. In 1881 Nyblom didn’t like the painting at all. He thought the pure realism made the painting vulgar. He considered it to be painted with great skill but the colours were not matched. That made the effect of the painting precarious.[29] In 1885, Nyblom thought of Birger as an excellent artist but he was still not attracted to *La Toilette*, it was a topic of low representation.[30] Nordensvan told his readers that *La Toilette* could be looked upon as a good example of French modern strategies. He also stated that Birger was the most favoured Swedish painter among the rich and whealty in Gothenburg.[31] Hugo Birger was trained at the Swedish Academy and considered to be an avantgarde painter in the beginning of the 1880s, strongly inspired by French artists and French techniques.

Even though the paintings referred to so far, were of more or less realistic, or even naturalistic, inspiration, it seems as if Nyblom was not altogheter negative to art displayed by artists trained at the Academy, even when they were thought of as inspired with modern French techniques. The professor of aesthetics seemed to be considering other artistic strategies and techniques, rather than the artists’ ralation to Swedish academic approaches.

Wilhelm von Gegerfelt displayed a moonlit landscape. Even though he started as a Düsseldorf painter, he was inspired by impressionist techniques in the late 70s when he stayed in Paris.[32] He was also the first Swedish artist in Skagen 1874. He exhibited one painting, a winter landscape from Siljan, a Swedish lake with very strong connotations to *Sweden*. Nyblom described it as greishblue with some red, cloudy spots. He also considered it to be poetic, but Nyblom asked himself and the beholders if this really was a true interpretation? He

compared it to photographs from Venice and claimed to have been surprised when he heard the motif was from Siljan. Nyblom also compared it to Julius Payer, an Austrian explorer of the Northeast passage. His dilettant paintings of Polar nights were more accurate than von Gegerfelt's in Nyblom's opinion. It was, however, a very difficult motif to depict.[33] Consequently he did not consider this painting realistic, and not being realistic seems to have been the problem with von Gegerfelts work, according to Nyblom. Wilhelm von Gegerfelt had, just as Hugo Birger and Georg Arsenius, a very, even more, solid academic education, in Copenhagen as well as in Stockholm. He can, however, be considered to be a "commersial painter", since his works were sold all over Europe by art dealers in Paris already in the 1870s.[34] He was known to, so to speak, manipulate his motifs and paint from photographs. Perhaps that is why Nyblom asked himself, if von Gegerfelt's landscape was a true interpretation. Painting from photographs was also considered to be a technique favoured by Düsseldorf painters, and was held in very high esteem by the academic community. When looking at Nyblom's review of von Gegerfelt's work it thus seems as if he actually had an incorrect approach to these techniques, considering that he was supposed to advocate an academic standpoint.

Finally, let us investigate the last painting on the easel in front of the others. Nyblom thought of it as a waste landscape where you could imagine Pan and his followers to visit. He did not see it as a realistic landscape at all, it had an ambiance of poetry and dreaming.[35] Nordensvan only referred to Ekström as a genius.[36] Since Nordensvan argued French techniques and French inspiration to be of high value, it seems as if Ekström could have been inspired by French, impressionist techniques. Per Ekström went to France already in the 70s and according to a Norwegian artist and a friend of Ekström, Christian Skredsvig (1854-1924), Ekström painted like the French even before he had been to Paris.[37] When Teddy Brunius, contemporary art historian and aesthetician, refers to Ekström's sources of

inspiration he compares Ekström to other ”sun painters” such as Claude Monet, Vincent van Gogh and Edvard Munch.[38] It has not been able to wiew the painting exhibited, but Gothenburg Art Museum owns another of Ekström´s paintings from 1885, *”Solskimmer mellan träden i en träskskog”*, a painting inspired by impressionist techniques.[39] When you read Nyblom’s impression of the painting as poetic and dreamlike, Teddy Brunius is not the only one experiencing associations to Claude Monet and other French impressionists.

It seems as if you were an artist properly educated at the Academy, even impressionist techniques were not considered an obstacle by Nyblom. Instead your landscapes were poetic and dreamlike. He was, however, not entirely positive to von Gegerfelt’s piece, but he could be considered to paint for commersial revenue and thus, not to the same extent, be considered as a true interpreter and an honest painter, such as Richard Bergh. The professor of aesthetics thus was not totally against impressionist techniques in 1885, even if it may seem so when one reads his critique of the artist Karl Nordström (1855-1923), who was at that time very inspired by the impressionists and was thus strongly favoured by Nordensvan[40]. Neither was Nyblom in favour of Julia Beck (1853-1935), whom exhibited moonlit haystacks.[41] She was trained at the Academy, but Nyblom probably considered the two of them to have been too much inspired by the impressionists and too modern, too French.[42] However, Nybloms critique of Nordström – and Beck – seem to have been what art historians concentrated on when they refer to the general reception of impressionist techniques.

Returning to the wall itself and contemplating the artist’s works as a whole, including *Strömkarlen,* it looks like the wall radiates a modern display within the genre hierarchy. The paintings displayed could be considered examples of mastering new techniques within a traditional frame, and when contextualized, it was even permitted to seek pecuniary revenu as an artist.

When the events in 1885 are arranged as to be a battle between the Academy and Opponenterna, it has probably been a good art historical strategy trying to reveal what was considered to be the opposite to academic attitude to art. The thing is that this strategy fails to maintain what was acutally favoured by the beholders of the exhibition of Opponenterna, here visualized through the eyes of the professor of aestethics Carl Rupert Nyblom, the art critic supposed to advocate an academic standpoint and Georg Nordensvan, close friend to several of the male artists exhibiting, and art critic as well, supposed to advocate modern, French strategies, supposedly new to Swedish eyes.

Recent scholars in Sweden describes naturalism as a historical process and thus it should not be given a definitive definition. In a more internationalized aspect, naturalism was the aftermath of realistic art, acting side by side with avantgardism. In the Nordic countries, however, naturalism was considered to be avantgardism, because this was the road taken by those who were considered to be avantgarde painters.[43] When looking at the paintings exhibited and in reading Nyblom's and Nordensvan's reviews it seems as even in Sweden these two objectives, naturalism and impressionism, have inspired artists side by side and not one after another. The linear narrative of revolution, battle, victory and defeat, can thus, considering the events by "seeing" and "imaging" other images exhibited, be turned into a process-oriented narrative when looking at the works of art displayed. It can also be stated that impressionist techniques were not looked upon as avantgarde techniques to the same extent as Josephson's naturalist interpretations in 1885 even though naturalist interpretations were well known to the Swedish beholders. It thus looks as if it was all a matter of representation, not impressionism or naturalism.

Why, then, has art history in Sweden been consituted in this linear way? To claim a group of artists, perhaps well known in their own time, whom, so to speak, disappeared from history, to be the agents of opposition in the late nineteenth century in Sweden, is perhaps a

more difficult road to enter than the road already taken, the one of one sole artist, fighting his own battles, on several fronts, because of his avantgardist and revolutionary actions as they were considered to be already in 1885, by the academic aesthethic professor and art critic Carl Rupert Nyblom?

Another cause of action would be to look upon the exhibition itself as ”[d]ancing between the Same and the Very Different”.[44] It’s purpose was not in the usual Swedish exhibition tradition, i e a competition with its main purpose of awarding prizes and medals to skilled arists. Instead the impact, as it was interpreted by Nyblom, was that of renouncing any kind of constraint and to him the exhibition itself mediated equality, everything exhibited was to be considered beeing of the same quality.[45] However, his interpretation of what was excellent art and to his aesthetic liking seem to have been the historiographical road taken, even as the exhibition is spoken of today. Torsten Gunnarsson, contemporary curator at the Swedish National Museum, believes that impressionism didn’t have a major influence on Swedish artists until the end of the 1880s, i e when Anders Zorn started more thourough experiments with impressionistic techniques.[46] Could it be that art history is written as it is, because the painters that are well known today, like Anders Zorn, by art historians are, so to speak, ’destined to be icebreakers’ because of their considered artistic ingenuity? And if these artists did not master the new techniques until a couple of years later, then that would be the art historical time to uphold?

The Same – but Different

However, there is another aspect to be considered concerning the exhibition of Opponenterna. Landscape painting in 1885 was still the least favoured genre in Swedish genre hieararchy. The Swedish Academy had in 1881 given the students two choices when they wanted to

specialize, figure painting and landscape painting, and this genre was thus a part of the Swedish education system. A landscape painter like Karl Nordström, wrote home to his parents in 1878, when he was not admitted to the Academy's higher education. His explanation to his parents was that since his skills was in landscape painting, his teacher had told him he didn't need any tutoring. He could obtain his skills by copying and exploring nature himself.[47] In Nordensvans reviews he discusses what he called "air perspective". Modern French painters took into consideration the shifting of daylight and the atmosphere of the motive, both in painting nature as well as indoor activities. Nyblom considered the landscape painting at the exhibition to be of high rank, but he also classified many landscapes as studies or sketches. Since most of the artists were young, he thought of it as a step on the way to become a creative, inspired artist. Inspite of that he did not like the paintings by Nordström.[48] It has already been argued that Nyblom perhaps was unsymphathetic towards Nordström because he was too modern, too French, but could it perhaps be because he had not been admitted to the higher education at the Swedish Academy? But - Nordström was not the only artist who were not properly educated at the Academy. It has already been stated that Richard Bergh was what you might call, a self-educated artist. He was displayed togheter with artists trained at the Swedish Academy and inspite of that, he recieved good reviews from Nyblom, professor of aesthetics. In that capacity he was "supposed to" advocate academic strategies and techniques. Let us take a look at the other painting, already analyzed by Birgitta Sandström, i e Anders Zorn's *Kärleksnymf II,* In his case it was Zorn himself who discontinued his education at the Swedish Academy, seeking other means to educate himself. He had been abroad since 1880, mostly in Great Britain and Spain. Was this painting thus displayed in the same way as Richard Bergh's portrait? No, as a matter of fact, it was displayed in quite a different way, together with several of Bruno Liljefors' pieces. Liljefors, in his turn, had also discontinued his training at the Academy and thus was a self-educated

painter. Displayed together with these two artist's paintings, was a piece of a little Italian child made by Edvard Perséus. He was an academic painter, as well as a curator employed by the court, and held in high esteem by the academic community. He had started his own private school of landscape painting, and several of his students were displayed at Oppontenterna, for example Richard Bergh and Karl Nordström. Starting in 1882, he was also a teacher at the Swedish Academy. On this wall it thus seems that the exhibition wanted to communicate that artists with an education mainly obtained outside the academic community could be just as skilled as those educated at the Academy.

Zorn was not using what you might call modern techniques in this painting, rather, *Kärlekshistoria* were by Nyblom considered to have been painted with inspiration from the renaissance painter Corregio.[49] Zorn thus had the possibility of mastering a long tradition of artistic skills, despite his lack of proper academic education. Both art critics were almost out of words when they praised Zorn's skills as a painter, Nyblom described Zorn as a genius. Nordensvan considered Zorn to be the only artist who could paint almost anything without being "boring".[50] When considering Liljefors' skills as they were looked upon in 1885, Nordensvan referred to his ability in mastering the realistic depiction of animals in their natural habitat, and mastering French techniques even if he'd rarely been there.[51] Nyblom considered Liljefors a master of details but he did not like his use of perspective in his oil paintings.[52] When looking at Liljefors' pieces with contemporary eyes, it seems as if he had managed to obtain the essence of naturalism himself, and it was not necessary for him to have been to France to acquire naturalist inspiration.

Let us return to Nyblom's reviews one more time. When looking at what he thought of artists as Zorn, Bergh and Liljefors, perhaps his disliking of Karl Nordström's and Julia Beck's paintings could not be attributed to education and avantgardism only. Nordensvan in his reviews also claimed that Nordström's techniques were a difficult way to paint and

therefore the artist required great artistic skills, but this could only be understood if you were an artist yourself. Art history in general has claimed that impressionist techniques were considered sloppy and without detail by its slanderers. However, contemporary art historians have other ways of looking at the impressionist techniques. As John House points out:

> We now recognize that the informality and seeming improvisation of their paint surfaces were the result of of extended exploration of the possibilities of their media, and that the surfaces themswelves were often built up by an extended process in order to realise their final effect.[53]

In considering this, there must be something else which made Nyblom negative to these painters. In his reviews he revealed his dream of obtaining a Swedish unique art, as did the Germans, the French, the Danes and the Dutch. Accordingly, he probably considered artists as Nordström and Beck too dedicated to French artistic techniques. In creating a unique Swedish Art, artists could be allowed to be inspired by French techniques to a certain extent, but not dedicate their lives as artists to be ”French painters”. Landscapes painted by Ekström, and even von Gegerfelt, were thus to prefer, since they also depicted Sweden and Swedish landscape.

Conclusion

In looking with contemporary eyes at the exhibition of Opponenterna in 1885 and in reading the reviews of Nyblom and Nordensvan, the exhibition itself seems to have mediated several novelties to Swedish art connoisseurs, novelties that haven’t been considered by art historians sofar. The supposedly new French objectives, naturalism and impressionism, had inspired

several of the artists and in trying to interpret Nyblom's reviews it looks as if some of the objectives and techniques were already well known, by him and by the public, although Nyblom himself was not in favour of too much French inspiration. This, however, could be referred to the fact that Nyblom wanted Swedish artists to develop a unique Swedish Art and from his point of wiew, a more French approach in portraiture and landscape painting was not an obstacle. Swedish art could thus develop from foreign inspiration but should not be dedicated to it.

The difference of opinion between the two art critics investigated was thus not related to impressionism, realism or naturalism, it was instead a matter of representation and what should be considered as true interpretations.

The art critics' reviews themselves, were probably a novelty with their didactic approach, not only with references of taste. In conclusion to that, even the exhibition itself seemed to stage some "same and very different" within its walls, not only modern, French techniques but also traditional artistic techniques, which mediated a new concept to the artistic idea. When considering the positive reviews artists as Richard Bergh, Anders Zorn and Bruno Liljefors recieved, the exhibition thus mediated the fact that you could become a skilled artist without beeing properly trained at the Academy. Nyblom himself referred to the exhibition as a mediator of equality, i e all the works were by the exhibition's curators looked upon as being of the same, high, quality. This was probably a more paradigmatic standpoint than any of the other novelties, since the Academy wanted to be looked upon as providing and education of solemn quality and a defender of *fine arts*. It must have been a severe blow to its reputation of being the only educator of unique and fine artists in Sweden.

Finally, when looking at the exhibition and paintings displayed, the art historical linear, evolutionary, narrative seems to be a bit to simple a way to explain the events taking place in Sweden in the late nineteenth century. Having staged the events as a battle between the

Academy and Opponenterna only made visible the ”frontiers”, the extremes. When yielded other images to look at, Swedish art history seems to radiate quite a different histoire, where Swedish beholders, as well as academics were quite familiar with, and positive to, modern French techniques in 1885.

[1] Translation: The Opponents

[2] Holly, Michael Ann, *Past looking – historical imagination and the rhetoric of the image,* London 1996, p 151

[3] *Strömkarlen* (*The Nix* or *Water Spirit*) is what you might call an allegorical painting and is in Swedish art history considered to be Josephson's major failure as an artist. It has recently been debated if the failure perhaps is related, not to Josephson's artistic skills, but to the painting's resistance to traditional, art historical, classification. See Linander, Eva ”*Strömkarlen* – ett misslyckande?”, *Valör – konstvetenskapliga studier,* 2010 / 3-4

[4] Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia, del I*, Stockholm 1945

[5] Brummer, Hans-Henrik, *Ernst Josephson – målare och diktare*, Stockholm 2001, p 135 Translation: Not so tactical but generous, Ernst Josephson faced a three front battle when he came back to Stockholm: the battle against the Academy, commotions within the opposition and the opening and reception of the exhibition ”From the banks of Seine”.

[6] Brummer, 2001, p 135 Trans: It was, however, predictible that other artists considered themselves forced by *corps de esprit* to sign the petition.

[7] Nyblom, Carl Rupert, ”Bildande konst – Opponenternas utställning 2”, *Post och Inrikes Tidningar* 2/10 1885

[8] Görts, Maria, *Det sköna i verklighetens värld – akademisk konstsyn i det sena 1800-talets Sverige*, Bjärnum 1999, p 14-17

[9] Sandström, Birgitta, *Anders Zorns målning Kärleksnymf,* Mora 2005. *Kärlekshistoria* is today called *Kärleksnymf II,* Translation: *Love Story* and today *Love Nymph II*

[10] *Opponenternas utställning september – oktober*, Stockholm 1885

[11] Hans Hayden argues a process that goes beyond art history and aestethics when he debates the institutionalization of modernism in *Modernismen som institution – om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Eslöv 2006, p 9 and p 133

[12] Melville, Stephen, ”Phenomenology and the Limits of Hermeneutics” from *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective*, Ed Mark A Cheetham et al, Cambridge UK, 1998, p 145-46

[13] Nordensvan, Georg, head ”Bildande konst”, *Stockholms Dagblad* 14/9 1885,16/9 1885, 25/9 1885, 1/10 1885, 4/10 1885 and 11/10 1885

[14] Nyblom Carl Rupert, head ”Bildande konst”, *Post och Inrikes Tidningar*, 25/9 1885, 2/10 1885, 13/10 1885, 20/10 1885, 31/10 1885 and 3/10 1885

[15] Nordensvan, *SD,* 16/9 1885

[16] Görts, p 27-57

[17] Strindberg, August, *Anvisning att på 60 minuter bliva konstkännare (1877),* Lund 2003, s 16-17. Translation: If a painting is signed Edv. Berg, Tidemand, Sörensen, every reasonable person knows that he should admire the painting, and the opposite, when the painting is by a modern French artist, he must consider it to be a result of crass materialism.

[18] Görts, p 27

[19] House, John, ”Authority versus independence: The position of French landscape in the 1870s, from *Framing France: The Representation of Landscape in France, 1870-1914,* ed Richard Thomson, Manchester 1998, p 20

[20] Wängdahl, p 65

[21] Donated to Gothenburg’s Art Museum 1886: *Konstnärens hustru*, inv nr GKM 195

[22] Rapp, Birgitta, *Richard Bergh – Konstnär och kulturpolitiker 1890-1915*, Stockholm 1978, s 39

[23] Nordensvan, SD 4/10 1885

[24] Nyblom, PIT 31/10 1885

[25] Nyblom PIT, 31/10 1885

[26] In the catalogue of *Opponenternas utställning 1885,* it is possible to see the painting as a drawing made by the artist himself.

[27] Nyblom, PIT 31/10 1885

[28] Nordensvan, SD 1/10 1885

[29] Strömbom, Sixten, *Hugo Birger*, Stockholm 1947, p 101

[30] Nyblom, PIT 20/10 1885

[31] Nordensvan, SD, 25/10 1885

[32] Hermerén, Göran ”Friluftsmåleriets framväxt” ur *Målaren Wilhelm von Gegerfelt som fotograf*, Torekov 2005, s 15-17

[33] Nyblom PIT 13/10 1885

[34] *Svenskt konstnärslexikon*, entry Wilhelm von Gegerfelt

[35] Nyblom 13/10 1885

[36] Nordensvan, SD, 16/10 1885

[37] Skredsvig, Christian, *Dager og netter blandt kunstnere,* Oslo 1943, p 111

[38] Teddy Brunius was professor at Copenhagen University, Denmark 1973-1992

[39] Brunius, Teddy, *Per Ekström – Solmålaren,* Mörbylånga 2003, Translation: *Shimmering sunlight in a swamp forrest*

[40] Nordensvan, *SD,* 11/10 1885

[41] Nyblom considered Nordström’s landscapes to be a strange way of ”seeing” nature, they were pure humdrum to him. PIT 13/10 1885.

[42] Julia Beck’s hay-stacks could have been inspired by Claude Monet’s experimental series of hay-stacks, each painting depicted different hours of day, exhibited just before the events in Sweden 1885.

[43] Wängdahl. Lars *”En natur för män att grubbla i” – Individualitet och officialitet i Varbergkolonins landskapsmåleri*, Göteborg, 2000, p 28-29

[44] McMaster, Gerald, ”Mueums and Galleries as Sites for Artistic Intervention” from *The Subjects of Art History – Historical Objects in contemporary Perspective,* Ed Mark A Cheetham et al, Cambridge UK, 1998, p 253

[45] Nyblom, PIT, 2/10 1885

[46] Gunnarsson, p 71-72

[47] Wängdahl, p 25

[48] Nyblom, PIT 13/10 1885

[49] Nyblom, PIT 2/10 1885

[50] Nyblom, PIT, 2/10 1885, Nordensvan, SD, 25/10 1885

[51] Nordensvan, SD 1/10 1885

[52] Nyblom PIT 31/10 1885

[53] House, 2004, p 145