

Denna digitala faksimilutgåva, tillgänglig på www.skeptron.uu.se/broadly/sec/ske-1.pdf, är en återgivning i oförändrat skick av

Anna Lena Lindberg, "Men Gud förbarme sig, hvilket Publikum!" Om konstpedagogikens rötter i Sverige, Skeptronhäften (Skeptron Occasional Papers) 1, HLS Förlag, Stockholm 1987, 46 sidor, ISSN 0348-4335, ISBN 01-7656-148-8

Anna Lena Lindberg

"MEN GUD FÖRBARME SIG,
HVLKET PUBLIKUM!"

Om konstpedagogikens
rötter i Sverige

Skeptronhäften

Denna digitala faksimilutgåva,
tillgänglig på www.skeptron.uu.se/broad/sec/ske-1.pdf,
är en återgivning i oförändrat skick av

Anna Lena Lindberg, "Men Gud förbarme sig, vilket Publikum!"
Om konstpedagogikens rötter i Sverige,
Skeptronhäften (Skeptron Occasional Papers) 1
HLS Förlag, Stockholm 1987
46 sidor
ISSN 0348-4335
ISBN 01-7656-148-8

"Men Gud förbarme sig,
hvilket Publikum!"

Anna Lena Lindberg

”Men Gud förbarme sig,
hvilket Publikum!”

Om konstpedagogikens rötter i Sverige

Skeptron

Stockholm 1987

Skeptron, stiftelse för kulturstudier
Redaktör: Donald Broady
Högskolan för lärarutbildning i Stockholm
Institutionen för pedagogik

”Men Gud förbarme sig, hvilket Publikum!” Om konstpedagogikens rötter i Sverige

ANNA LENA LINDBERG

Pedagogik kan ses som en serie tekniker, avsedda att överbrygga en förståelseklyfta, i konstpedagogiken den klyfta mellan publik och konstnär, vilken vi i dag uppfattar som något givet. I själva verket blir den ett problem i Sverige först under loppet av 1800-talet. Då har väsentliga institutioner inom konstlivet etablerats, konstnärerna frigjort sig från skråtvånget och publiken förvandlats från bildade kottier till en bredare allmänhet. Kort sagt hänger konstpedagogikens uppkomst samman med den borgerliga offentlighetens genombrott.

Mitt syfte har varit att – mycket förenklat – genom att rita upp konturerna till det moderna konstlivets framväxt söka svar på frågan varför vi har fått en konstpedagogik. Det är den successiva etableringen av det nya som har intresserat mig, inte den bildkonstnärliga institutionens historia i egentlig mening.¹

Den teoretiska ram som jag har använt består av ett begreppspar ur Jürgen Habermas' offentlighetsteori: representativ respektive borgerlig offentlighet samt begreppet den bildkonstnärliga institutionen.² Habermas' modell av det borgerliga samhället beskriver dels den borgerliga självförståelsen, alltså borgerskapets bild av sig själv och sitt samhälle, dels hur samhället ser ut i praktiken. Det är fråga om en idealtypisk framställning, ett schema, där de centrala begreppen ”privat” och ”offentligt” är knutna till de olika sociala områden som tillsammans utgör det borgerliga samhället. När vi till vardags talar om offentliga platser, offentliga byggnader eller konst i offentlig miljö menar vi att dessa är tillgängliga för alla medan vi hejdar oss inför skylten ”Privat område”, inte beträder en privat bostad utan inbjudan och behöver tillåtelse från ägaren för att få tillträde till en privat konstsamling. Vi använder kategorierna ”privat” och ”offentligt” därför att de uttrycker realiteter i samhället.³ I feodalsamhället är gränsen mellan privat och offentligt däremot flytande. Företrädarna för furstendömet, kyrkan eller adeln representerar sin status offentligt och

ISBN 91-7656-148-8
ISSN 0348-4335

© Anna Lena Lindberg
Omslag: Charlotta Nydahl
Sättning: un-sats
Tryck: AVEBE grafiska
Stockholm

påtagligt inför folket genom arkitekturen, parkanläggningarna, de praktfulla festerna, de personliga attributen (klädseln och vapnen, gesterna och retoriken) vilket Habermas kallar representativ offentlighet. "Denna *representativa offentlighet* konstitueras inte som ett socialt område, som en sfär av offentligheten," skriver han, "utan den är snarare något i stil med en statussymbol . . . / . . ." . . . innehavaren representerar sin status offentligt: han visar sig, framstår som förkroppsligandet av någon 'högre' makt."⁴ Den katolska kyrkans mässor där Gud "representeras" inför menigheten på ett språk, latinet, som de flesta inte begriper, är en typisk företeelse.⁵

Fram till slutet av 1700-talet sker en polarisering inom de feodala makterna - kyrkan, furstendömet och adeln - i privata och offentliga element. Religionen privatiseras under reformationen, för första gången införs en viss religionsfrihet. Kyrkan består men som en offentligt-rättslig institution bland flera andra. Furstemaktens offentliga budget skiljs från kungens privata hushåll och hovet blir alltmer skilt från den offentliga maktens institutioner, byråkrati och militär.⁶

Den borgerliga offentligheten växer fram i symbios med den tidiga finans- och handelskapitalismen. Nyhetsförmedlingen utvecklas med handelns utbredning. Köpmän i firmor och handelshus behöver information om marknader, råvaror, priser och vägarnas beskaffenhet. En till att börja med handskrivna brevväxling permanentas och kommersialiseras, specialister tar hand om leverans och förmedling av nyheterna som börjar tryckas eftersom efterfrågan blir allt större.⁷ Samtidigt får överheten, som från feodalmaktens skepnad småningom övergår i en sfär för offentlig myndighet - staten - behov av att på ett praktiskt sätt i större skala adressera befallningar, förordningar och meddelanden till medborgarna vilket är nödvändigt i det uppifrån reglerade samhällslivet.⁸ Pressen uppstår, i Sverige med *Ordinarie post tidener* 1645. En läsande publik, ännu en liten grupp i samhället, växer fram: handelsmän, bankirer, förläggare och manufakturägare. Till den nya publiken hör naturligtvis också det bildade skiktet: ämbetsmän, präster, jurister och läkare, officerare och universitetslärare. De konstituerar den borgerlighet vars medlemmar behärskar det ekonomiska livet, de utgör en särskild social sfär i samhället.⁹

Men undersåtarna tar inte bara passivt emot överhetens meddelanden. Människor samlas i sin egenskap av privatpersoner på kaffehus och värdshus, i hemliga ordenssällskap och i hemmens salonger för att resonera om och eventuellt reagera på politiska och kulturella händelser. Den borgerliga offentlighetens publik, och framför allt dess läskunniga och politiskt medvetna kärna, kommer efterhand att uppträda som den offentliga maktens motpart. "Allt som underkastas publikens omdöme

vinner 'publicitet'" säger Habermas och påpekar att ordet "public opinion" uppstår i England under andra hälften av 1700-talet.¹⁰ Och det nya instrumentet för konfrontationen mellan överheten och publiken (allmänheten) är alltså det offentliga resonemanget där inte minst den kritiska pressen är en viktig plattform.

Offentligheten genomgår nu en rad förändringar: förläggare ersätter mecenater, litteraturen börjar distribueras via marknaden, musiken - med kompositörer och musiker i hovets eller kyrkans tjänst - börjar uppföras på konserter som man betalar inträde till. Även bildkonsten hade ju huvudsakligen varit en beståndsdel i kyrkans och hovets representativa offentlighet, innan konstnärerna börjar arbeta för en bredare publik och sälja sina verk på utställningar och genom konstföreningar.¹¹ Den bildkonstnärliga institutionen - allt som har med konstverkens produktion, förmedling och publik att skaffa - börjar ta form. Och i den offentlighet som uppstår med borgarklassen ges konstverken ett nytt innehåll, och nya formspråk föds. Det är de privata erfarenheterna från borgerlighetens intimsfär som lämnar stoff till romanen, till romansen och till det genre- och landskapsmåleri som blir på modet kring mitten av 1800-talet.

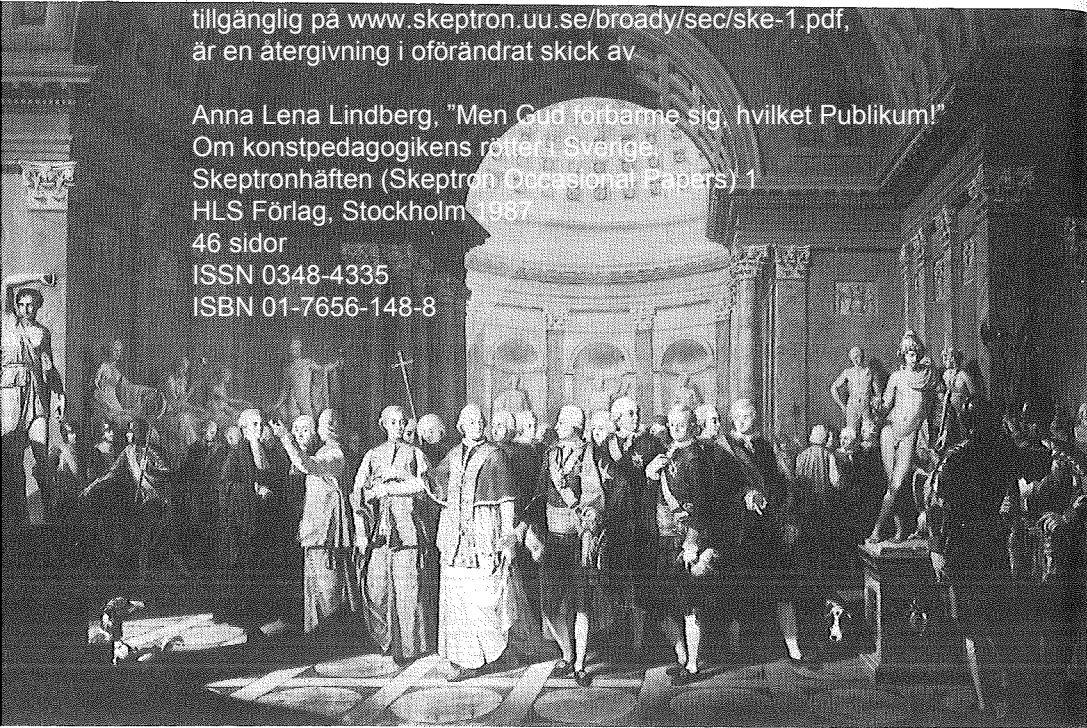
Kungens konstsamling och allmänheten

Då Gustaf III gav intresserade konstnärer, ståndspersoner och gästande utlänningar tillträde till den kungliga konstsamlingen på Stockholms slott ingår denna gest förvisso fortfarande i en representativ offentlighet men utgör samtidigt ett steg på vägen mot skapandet av en bildkonstnärlig institution i Sverige. Samlingen introducerades också i den borgerliga offentligheten genom en artikelserie 1791-92 i *Stockholms Posten* av dispasschören och konstsamlaren Lucas von Breda som presenterar ett flertal konstverk i ". . . Konungens präktiga Gallerie, denna Konsternes Skattkammare, icke allenast rik på ypperliga Målningar, utan ock på förträffliga MarmorStoder och Antiquer . . ."¹²

Under sin italienska resa 1783-84, då Gustaf III besökte Uffizierna i Florens och Pio Clementino-museet i Vatikanen (det senare besöket förevigades på kungens uppdrag av konstnären Bénigne Gagneraux)¹³ förvärvade han antika skulpturer som skulle ingå i ett planerat skulpturgalleri i Haga. Det stora slottsbygget där avbröts med Gustaf III:s plötsliga död. Men ett statligt konstmuseum - som dock fick namnet Kongl. Museum - med både skulpturer och målningar öppnades däremot på hösten 1794 i Stockholms slott.¹⁴ Genom att samlingarna förordnades att

tillgänglig på www.skeptron.uu.se/broadly/sec/ske-1.pdf,
är en återgivning i oförändrat skick av

Anna Lena Lindberg, "Men Gud förbarme sig, hvilket Publikum!"
Om konstpedagogikens rötter i Sverige.
Skeptronhäften (Skeptron Occasional Papers) 1
HLS Förlag, Stockholm 1987
46 sidor
ISSN 0348-4335
ISBN 01-7656-148-8



Bénigne Gagneraux: "Påven Pius VI visar Gustaf III det vatikanska skulpturgalleriet", olja på duk, 1785. Nationalmuseum. Foto Statens Konstmuseer.

vara ett offentligt äreminne över Gustaf III för "det skydd Konungen dem i lifstiden lämnat", löste man elegant frågan om vad som skulle räknas som kungens enskilda egendom och vad som tillhörde staten.¹⁵ Kungamakten var med Habermas ord på väg att falla sönder i privata element respektive offentliga.¹⁶ Jämngammalt med Louvre-museet (1793) hör Kongl. Museum till de samlingar som tidigt inrättades för att "... tjäna till allmän nytta och prydnad." Orden återfinns på latin på en minnestavla av marmor som fortfarande finns att se på slottet, i marmorsamlingen i Gustaf III:s antikmuseum.¹⁷

Det skulle inte dröja länge förrän initiativ togs för att sprida kunskaper om Kongl. Museums samling till en intresserad allmänhet. Redan 1794 kom en mindre skrift av museets intendent och chef Carl Fredrik

Pl. LXV. N:o 148. Mm.

Et Köks-stycke,

NM 644

Af P. v. S.

Hög: 20 tum; Bredd: 15 tum. Målade på trä.
Heltigen af 9 tum storlek.

Katalogens författare har icke trott sig böra utsätta mästarens namn, utan bibehållit den på tallen utsatta signatur P. v. S. 1659. Detta årtal har gjort oss villrådige vid bedömandet af mästarens till denna taffla; men som det icke är omöjligt at vid 19 års ålder kunna måla en god taffla, helst af en yngling, hvars anlag til det han i en framtid skall blifva, redan röja sig i hans yngre arbeten; så torde vi utan betänkande anså den vara af Peter van Slingelandt, som föddes 1640, och hvars arbetsätt och styl helt och hållet är lika med maneret i denna taffla. Som han var en lärjunge af Gerhard Dow, har han också fullkomligen antagit hans tålmodiga manér, hvaruti han kanske öfverträffade sin lärmästare, och liksom det berättas om denne, at han 3 dagar arbetat på skottet af en sop-qvast, påstås det om Slingelandt at han en hel månad, utan uppehåll, målade på en spets-krage; derföre beundras också mera tålmodet än geniet i hans arbeten. Hans compositioner äro enkla, och inkränka sig til större delen inom husliga sceners föreställande. Sådan är äfven denna taffla, den vi gern vilja hänföra under Slingelandts namn.

En piga är i köket sysselsatt at skala äpplen, medan en annan blåser up eld i spisen. Den sittande figuren är ytterst utförligt målade, men utan synnerlig expression, ty hon är icke sysselsatt med sitt arbete, utan ser ut tillatt på åskådaren; men de öfrige detaljerna äro mästerligen vårdade, och utförde med en förvånande finhet; ehuru icke med den mödosamma, punkterande händ, som karakteriserar miniatyr-målningen. Haren som hänger på väggen, är sann och så som den vore målade af Weenix; krukan, som vore den af David Teniers, och kålhusvudet af Gobbo Caraccio. Ingen kan neka denna taffla en verklig förtjenst, och är hon i sitt slag i hög grad behaglig; hon utgjorde en af Enke-Drottin. Lovisa Ulrikas samling. Denne mästares bästa tafflar äro stundom betalte med 12000 Livres.

Pigorn i förgrunden har en röd tröja, svart kjortel och et hvitt förkläde. Den andra i bakgrunden på knä liggande, en gul tröja och violet kjortel. Ljuset är samlat på den i förgrunden sittande figuren.



Ur Fredrik Boyes och A. C. Wetterlings katalog Kongl. Svenska Museum. Samling af Contur-teckningar, med en analytisk och critisk beskrifning öfver hvarje ämne, 1821-23. Statens Konstmuseers bibliotek. Foto Statens Konstmuseer.

Fredenheim som återger ett knappt 20-tal reliefer och antika skulpturer i kopparstick. (Verkets titel på latin *Ex Museo Regis Sveciae. Antiquarum e marmore Statuarum* gör ett pampigt intryck men är missvisande såtillvida att dess enda text, en förteckning, är på svenska.) Skriften kan betraktas som en första, visserligen mycket ofullständig, katalog.

1821 kom nästa försök att ge allmänheten vägledning i samlingarna med Fredrik Boyes och A.C. Wetterlings *Kongl. Svenska Museum. Samling af Contur-teckningar, med en analytisk och kritisk beskrifning öfver hvarje ämne*. De små häftena, som kom att bli tre stycken (det sista gavs ut 1823) innehöll illustrerade beskrivningar av målningar och även av några skulpturer. Konstverken beskrevs inte i kronologisk ordning utan i en skön blandning för att ge omväxling. "Detta arbete är bättre än *Le Manuel du Muséum français* /.../ men kostar blott hälften" framhöll utgivarna.¹⁸ Av företalet till det andra häftet som utkom 1822 framgår att skriften blivit indragen i det offentliga resonemanget. "En aktningvärd Recensent /.../ har gjort oss uppmärksamme på åtskilliga ofullkomligheter och brister i detaljerne af vårt arbete". Författarnas svar var att de "med erkännande af hans skäl" försökt rätta och förbättra så långt det varit möjligt.¹⁹

Hur stora upplagor trycktes dessa häften i, vem köpte dem, hur användes de, vilka besökte konstsamlingarna i Kongl. Museum på Stockholms slott? Dessa och många andra frågetecken kring graden av museets offentlighet är ännu olösta. Vi vet att 1841 trycktes för första gången en fullständig katalog över de "Taflor, som visas i det Kongl. Museum i Stockholm"²⁰ och att konstsamlingarna som till en början varit tillgängliga för allmänheten endast en dag i veckan²¹ vid 1840-talets mitt var öppna måndagar och torsdagar. Några besöksiffror finns inte bevarade – om de ens någonsin antecknats – men årsberättelserna från den här tiden upplyser om att det inte heller var vanligt att konstnärer eller elever från Konstakademien utnyttjade museet för att kopiera målningar. Och den publik som sökte sig dit sågs inte med blida ögon av dåvarande intendenten Röök vilket framgår tydligt nog av en skrivelse till Överintendentsämbetet 1845:

I anseende till det otillbörliga, att den sämsta af peubeln uti desse senare dagar, som Museum varit öppet, intränger sig derstädes och ej allenast medför orenlighet och smuts, men äfven gör för mig omöjligt att ansvara, att icke något af Museums små konstsaker eller antiqviteter bortkommer, nödgas jag anmäla hos Herr Öfverintendenten att tillika med tillförordnade Riksmarskalken vara mig behjelpig uti att sådana mesurer tagas, som kunna förhindra en peublemassa att inkomma uti det Kongl. Museum; varandes uti Slottet, som ej är något publikt ställe, och i synnerhet då ingen Kongl. förordning ännu utkommit, som gjort detta stället publikt. Jag får derföre föreslå, så vida detta skall fortfara, att man likasom uti Målarakademien och uti Vetenskapsakademien gjorde Museum tillgängligt mot en afgift af 12 à 16

Bilden nästa sida av Fritz von Dardel: "Hofintendenten Röök", akvarell och blyerts, odat. Nationalmuseum. Foto Statens Konstmuseer.



skillningar banko personen, hvilken summa kunde lemnas till någon fattigvård eller stiftelse. Men artister och elever vid Akademien få fritt inträda.

Men intendenten Rööks förslag avlogs och offentlighetsprincipen kvarstod så som var meningen.²² Samma år antog riksdagen äntligen förslaget att bygga ett nationalmuseum dit Kongl. Museums samlingar flyttades till invigningen 1866.²³ Det var en seger för dem som ända sedan 1820-talet arbetat för att göra museet mer tillgängligt för allmänheten. Hit hörde Fredrik Foye som förutom att tillsammans med A.C. Wetterling ge ut den redan nämnda katalogen över museisamlingarna publicerade ett resebrev signerat "W" (för Wetterling?) i sitt *Magasin för Konst, Nyheter och Moder* i oktober 1828. Artikeln innehöll en utförlig beskrivning av konstsamlingarna i Köpenhamn som jämfördes med Kongl. Museum, till nackdel för det senare.

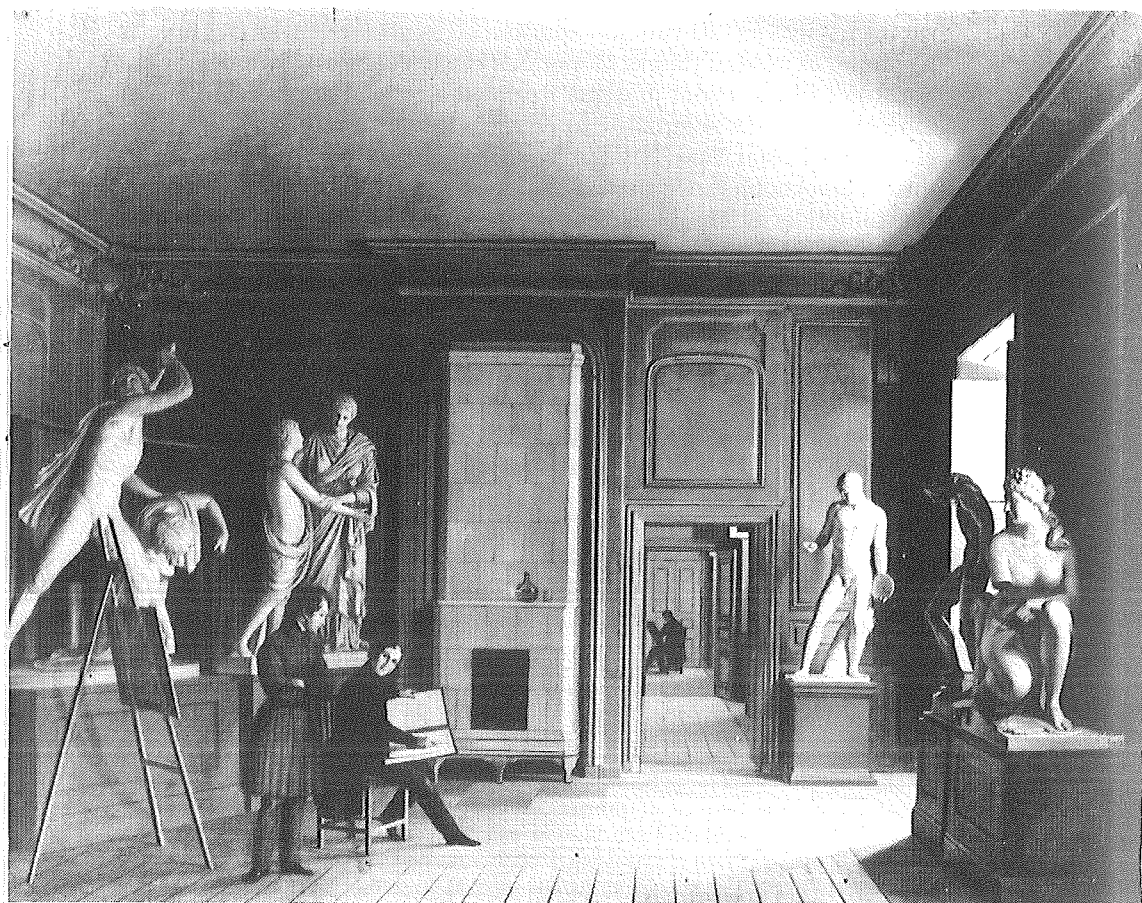
Kongl. Målare- och Bildhuggare-Academien

Även den statliga konstnärsutbildningen och vårt utställningsliv har sina rötter i 1700-talet. Kongl. Målare- och Bildhuggare-Academien, som växt fram ur slottsbyggets ritskola Kongl. Ritareakademien från 1735, fick sina stadgar och privilegier av Gustaf III 1773. Här läservi i början av artikel I att

Kongl. Målare- och Bildhuggare-Academiens göromål blifver, at befrämja Målerie, Bildhuggeri, och flere Ädla Konstners tilväxt i Svea Rike; hafva uppsigt öfver ungdomens undervisning i dessa stycker; föregå dem med Exempel i flit och arbetssamhet; upmuntra dem med Priser och belöningar; antaga in- och utländske berömde Konstnärer til Ledamöter; och afgöra alla de ämnen, som til befördran af samma Konstner under öfverläggande komma kunna.²⁴

Stadgarna beskriver i detalj hur den praktiska verksamheten ska organiseras och försummar inte att (i artikel XXXIV) föreskriva årliga utställningar "til Allmän åskådan".²⁵

På kungens födelsedag i januari 1784 öppnades den första offentliga konstutställningen i Stockholm då akademiens elever ställde ut måleri och skulptur.²⁶ Tio år senare exponerades även ledamöternas arbeten, tillsammans med elevernas.²⁷ Fram till 1811 ägde utställningar sedan rum årligen, men därefter blev det under en längre period med ett eller flera års mellanrum. Alla hade fritt tillträde till dessa utställningar.²⁸



Johan Gustaf Köhler: "Interiör av Kongl. Akademiens antiksal från öster", olja på duk, 1842. Kungl. Akademien för de fria konsterna.

Konsten i den offentliga miljön

Det var emellertid inte bara genom att den kungliga konstsamlingen blev tillgänglig för en – visserligen begränsad – publik, och därför att Kongl. Målare- och Bildhuggare-akademiens utställningsverksamhet kom igång, som vi kan tala om att bildkonsten får fotfäste i offentligheten under slutet av 1700-talet. Då tillkommer också de första konstverken i det offentliga

rummet, statyerna i stadsmiljön, som kan ses av alla och envar. (Jag bortser här från tex Notkes "Sankt Göran och draken" i Storkyrkan och andra konstverk i kyrkor som ju också i princip är offentligt tillgängliga men inomhus, i lokaler som måste uppsökas.) De första monumenten, L'Archevêques Gustaf Vasa, beställd av adeln och rest 1774 framför Riddarhuset i Stockholm,²⁹ och samma skulptörs Gustaf II Adolf, en ryttarstaty som fullföljdes av Sergel och som blev klar 1791,³⁰ manifesterar fortfarande feodala band. För Gustaf III som mycket medvetet framhöll sig som arvtagare till Vasakungarna ingick statyn på Gustaf Adolfs torg mitt emot slottet i ett genomtänkt kulturprogram.³¹ Sergels Gustaf III-staty vid Skeppsbron som visar kungen då han återkommer till Sverige från ryska kriget 1788-90 beställdes däremot av Stockholms borgerskap och invigdes 1808. Statyn som skulle uttrycka tacksamheten över fredsslutet var en gengåva för Slottsbackens obelisk från år 1800. Den hade Gustaf III beställt av Louis Jean Desprez till minne av borgerskapets trohet mot kungen under samma krig.³² Ett symboliskt utbyte av hedersbetygelser som offentligt framställer sammanhållningen mellan kungamakt och borgerskap inför hotet mot nationen utifrån.

I hur hög grad dessa monument noterades av folk i allmänhet är bäst att låta vara osagt men vi vet åtminstone att de kommenterades i pressen. I *Boyes Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser* (1821) beskrivs inte bara Göthes staty av Karl XIII, utan läsaren får också en historik om Kungsträdgården där den ställdes upp samt en helsides tecknad bild på konstverket, med skalan angiven. Texten börjar så här:

Den fjerde Statuen af Bronze, inom Hufvudstaden, öfver en af Sveriges konungar, är högtidligen blottad och visar sig nu pryddig och vacker för Allmänheten och efterverlden. Den är bekostad ensamt af vår nu regerande Konung, och är et tacksamhetens offer af en Son åt sin Fader.³³

Enligt Arne Melberg utmärks övergången mellan absolutism och borgerlighet, det s k *omvandlingssamhället*, av den liberala oppositionens offensiv mot statsmakten, av den borgerliga offentlighetens framväxt och - för litteraturens del - etableringen av en litterär "realism" med utopiska inslag. Det är framför allt under perioden 1830-50 som motsättningarna mellan det gamla absolutistiska samhället och det framflytande borgerliga blir synliga, menar Melberg.³⁴ Ett liknande genombrott åskådliggörs på ett slående sätt inom konstlivet av de borgerliga minnesmärken som dyker upp just i början av övergångsperioden. Första gången 1829 med Bellmansbysten på Djurgården³⁵ samt en marmorstaty av Linné till Botaniska

institutionens hörsal i Uppsala som invigdes på hösten samma år.³⁶ De bägge konstverken inledde en ny tradition att skapa minnesmärken över kända kulturpersoner och forskare, dvs personer i den borgerliga offentligheten. Bägge skulpturerna finansierades också på ett nytt sätt, genom insamlingar bland allmänheten och studenter.³⁷

De första konstföreningarna

Med grundandet av den första konstföreningen, Stockholms konstförening 1832, breddades utställningsverksamheten. Idéns ursprung kan spåras tillbaka till The Society of Dilettanti som bildades i England redan 1734. Syftet var att stimulera och öka intresset för konst genom att ordna utställningar och föreläsningar men också att stödja konstnärerna och deras familjer ekonomiskt vid behov. På kontinenten bildades den första konstföreningen i Zürich 1778, och fem år senare kom ytterligare en, i Nürnberg. Efter Napoleonkrigens slut 1815 spreds konstföreningsverksamheten vidare i Tyskland och klättrade via Köpenhamn (1825) norrut till Stockholm.³⁸ "Överallt", skriver Bo Lindwall, "var dessa föreningar uttryck för den borgerliga publikens krav på medagerande i konstlivet".

Enligt Stockholms konstförenings första årsberättelse var dess syfte att den

... på en annan väg än Konstakademien och på ett mera direkt praktiskt sätt skulle verka till ett allmännare spridande av smak och insikt i den bildande konsten samt sålunda, då Akademien huvudsakligen har för ändamål att tilldåna skickliga konstnärer, åsyfta bildandet av en konstpublik i detta ords egentliga bemärkelse.³⁹

Till konstföreningens initiativtagare hörde Michael Gustaf Anckarsvärd som här såg en möjlighet att driva nationalmuseifrågan. Hit hörde också arkitekten Axel Nyström som ett par år tidigare haft planer på en konstnärsklubb som skulle verka i opposition mot Konstakademien,⁴⁰ där verksamheten på 1830-talet dominerades av interna stridigheter kring ledamöternas paraduniform.⁴¹ Klubben blev inte av, och konstföreningens syfte blev i stället att verka kompletterande i förhållande till akademien som var representerad med inte mindre än sex professorer bland stiftarna.⁴²

Konstföreningen beskyddades av kronprins Oscar som upplät lokaler åt föreningen i nuvarande Arvfurstens palats. Sanktion uppifrån var ett måste om man ville genomföra nya idéer i det slutna sällskap som då utgjorde huvudstadens konstetablissemang.⁴³

I förteckningen över det första årets 442 medlemmar hörde 140 till ridderskap och adel. Högre ämbetsmän, som statsråd och landshövdingar, var med liksom två biskopar – skalderna Franzén och Wallin – och 68 officerare. (Det höga antalet officerare var kanske inte så konstigt som det kan verka i dag eftersom teckning och gravyr ingick i utbildningen och det inte var ovanligt att militärer var amatörer eller to m gick över till konstnärnsbanan.) Geijer och Almqvist var också medlemmar, liksom 25 grosshandlare, åtta brukspatroner och en sidenfabrikör samt 34 konstnärer. Småborgerskapet var i början i minoritet: Fyra bokhandlare, en konditor, en handlande, en kramhandlare och en ålderman.

Kvinnor var inte påtänkta som ledamöter från början. De kunde ju följa med till konstföreningen ändå i sin egenskap av fruar, döttrar eller sällskapsdamer, dvs på grund av sin könsbestämda förankring i intimsfären till respektive manlig medlem. En kvinna råkade emellertid bli invald som medlem av misstag (!) och banade vägen för sina medsystrar som första året utgjorde 5 %.⁴⁴

Konstföreningens medlemmar framstod kanske vid grundandet som en mer homogen skara än bara några år senare. 1838 inträffade Geijers avfall, dvs hans avståndstagande från ståndssamhällets ordning och 1839 slängde Almqvist krut i debatten med *Det går an. En tavla ur livet*.

"Borgarklassen är ju ännu inte etablerad som klass", skriver Melberg om perioden 1830–50, omvandlingssamhället, "men den växande offentligheten är ett av de centrala instrumenten för denna etablering."⁴⁵

Konstföreningens självpåtagna uppgift att skapa en konstpublik hade långtifrån några revolutionära avsikter. För det borgade om inte annat medlemsrekryteringen där hov, adel, militär och höga ämbetsmän som vi sett dominerade. Men konstföreningen bidrog inte desto mindre till att vidga den offentlighet som var förutsättningen för borgerlighetens genombrott. Almqvists novell *Målaren* som kom 1840 gestaltar, som Melberg har visat, såväl huvudpersonen Elias bildningsgång som Almqvists eget steg från de litterära salongerna och in i den marknadsbundna borgerliga offentligheten, samtidigt som den också handlar om hela samhällets omvandling. Bygdemålaren Elias har lämnat sitt sociala ursprung, "herrs-kapet", och försöker – precis som Almqvist själv, som lämnat "salongs-offentligheten" bakom sig – att finna en ny social identitet.⁴⁶

Bland de medel Stockholms konstförening använde sig av för att öka konstintresset var stora genomarbetade utställningar av äldre utländsk konst såväl som små visningar enbart för medlemmarna av samtida konstverk. "Taflor af mästare ur alla skolor" hette den första offentliga utställningen som innehöll verk av både italienare, tyskar, holländare och

fransmän för att visa måleriets utveckling.⁴⁷ Sedan följde ambitiösa satsningar på att redovisa nederländsk konst, äldre kopparstick och italienska mästare – men intresset var svalt, bland annat beroende på att konstföreningen var i otakt med den aktuella publiksmaken. Det var knappast publikfriande att visa omoderna kopparstick just då litografin introducerats och väckte stort intresse.⁴⁸ Men 1841 blev det succé med satsningen på "Svenska mästa-res arbeten". Publik-tillströmningen var god och pressen positiv. I tidskriften *Frey* skrev Nils Arfwidsson om utställningen: "Den omsorg, det nit att från alla håll samla bidrag och ordna dem, den möda, som blifvit nedlagd på utarbetandet af Katalogen, förtjena de största loford". Utställningen presenterade en översikt av svensk konst sedan 1500-talet. För dem som kände behovet av ett nationalmuseum blev utställningen ett argument för att på ett mer permanent sätt samla de konstverk som nu visat sig tillgängliga.⁴⁹

Offentliga föreläsningar och publikationsverksamhet skulle höja allmänbildningen. Efter tyskt mönster stöddes konstnärerna med inköp till konstföreningens medlemslotteri. Konstföreningen var särskilt mån om att försöka bistå de yngre för att stärka konstlivet på sikt. Samtidigt medförde denna konstpolitik att fler än de förmögna fick chansen till konstförvärv. Men det skulle ta några år innan konstnärerna insåg att en ny marknad öppnade sig för dem och började lämna in konstverk till påseende.⁵⁰ Feodalmaktens slutna beställningssystem hade ersatts av en varumarknad som samtidigt utgjorde det nödvändiga villkoret för offentlig kommunikation.⁵¹

Efter hand ändrades Konstföreningens utställningsformer. De tidigare interna medlemsutställningarna i samband med lördagssammankomsterna två gånger i månaden ebbade så småningom ut.⁵² Men idén att samtida konstnärer visade verk som, var till försäljning levde vidare. Konstverken ställdes ut i föreningslokalen och fick vara kvar där under längre perioder, tills de sålts eller hämtats tillbaka av konstnären. Dessa utställningar blev mycket populära och pågick hela året om. Från 1869 då en ny blomstringsperiod inleddes i Stockholms konstförening visades också åter stora historiska utställningar, nu med inriktning på svensk konst under olika epoker.⁵³

Utställningslivet expanderade påtagligt på bara några decennier. 1845 grundade Nils Månsson Mandelgren, Gustaf Hyltén-Cavallius med flera Konstnärsgillet som ville förbättra konstnärernas villkor och väcka och underhålla intresset för nordisk konst och vitterhet hos allmänheten.⁵⁴ Konstnärsgillet krönikör Arvid Ahnfelt beskrev konsten före gilletts tillkomst som en "drifhusväxt":

Man kände att vilkoren för ett ädlare nationellt konstliv saknades öfverallt, hos Akademien och hos konstnärerna själva, och att dessa vilkor endast kunde vinnas genom att ömflytta konstens exotiska planta på en nationell grund, genom att sålunda gifva den en karakter, som harmonierade med vår folkegendomlighet, samt ställa de yngre konstidkarnes egen sociala och estetiska bildning i närmare öfverensstämmelse med tidens fordringar och med konstens egen högre idéella uppgift.⁵⁵

Under de nio år som Konstnärsgillet existerade ordnades inte mindre än 154 "målningsexpositioner" och 370 föredrag förutom teaterföreläsningar, tablåer, sång och musik.⁵⁶ Den korta livstiden gav Ahnfelt en rimlig förklaring med att Konstnärsgillet främsta argument försvann så snart den yngre konstnärsgenerationens uppbrott från Konstakademiens klassicism och övergång till ett nationellt måleri blivit allmänt accepterat.⁵⁷

1858 uppstod en ny konstförening, Föreningen för nordisk konst, som hade en mer småborgerlig rekrytering än Stockholms konstförening.⁵⁸ Liksom denna gjorde man försäljningsutställningar men också minnesutställningar över svenska konstnärer, Marcus Larson och J.F. Höckert, och skentavelutställningar – dvs en enda tavla ställdes ut.⁵⁹

Den växande publiken i Stockholm fick alltså tillgång till fler utställningar och fler typer av utställningar. Men dessutom spreds konstföreningstanken ut i landet, till Växjö 1853, till Göteborg året därefter och till Malmö med Konstföreningen för Skåne och södra Sverige, 1856.⁶⁰ 1883, samma år som Föreningen för nordisk konst ordnade en retrospektiv utställning över landskapsmålaren Oscar Törnås arbeten⁶¹ öppnade Blanchs Konstsalong med att visa svensk och fransk modern konst. Georg Nordensvan kritiserade "... våra konstföreningar, der vi gått och gäspat år ut och år in!" i *Revy i literära och sociala frågor*. I gengäld uppskattade han Theodor Blanchs insatser:

Det är först sedan herr Blanch öppnat sin salong, vi kunnat få jemföra våra egna konstverk med andra länders. / . . . / De taflor af svenska mästare, som funnits i Blanchs salong, skulle vi väl fått se, äfven honom förutan, men hvad vi aldeles säkert ej fått se, hade ej han skaffat hit det, det är allt det af utländsk konst, som hängt på hans väggar från sommaren 83, då han öppnade sin utställning.⁶²

Det var på Blanchs Konstsalong som en grupp Opponenterna på våren 1885 första gången kunde ordna en samlingsutställning, "Från Seinens strand", för att visa hemmapubliken vad de lärt sig i Paris. Konstsalongens utställ-

ningskatalog, illustrerad med teckningar av konstnärerna, var även den något nytt för Stockholms konstliv.⁶³

Konstnärssycket förändras

Under 1700-talet inleddes en avgörande förvandling av konstnärssycket. Då kunde skråanslutna mästare fortfarande utföra alla sorters måleri, från slätstrykning till stoffering, dekorationsmålning och figurmåleri.⁶⁴ Men efter hand utkristalliserades den skillnad mellan målaren-hantverkaren och den fria konstnären som vi tycker är självklar i dag.

Såvitt jag vet finns det knappast någon forskning om den revolution som övergången från skråväsen till fri marknad innebar för konstlivet i Sverige, eller snarare var en förutsättning för. Den enda jag känner till som engagerat sig i ämnet är Ludvig Looström som i sin innehållsrika bok om Konstakademien (1887) flätat in uppgifter om hur det tidigare bildkonstnärliga fältet så småningom splittrades och en inriktning på endera hantverk eller det vi menar med konst renodlades. Samtidigt kan nämnas att Boo von Malmberg i en liten skrift *Om målare och skrå före Konstakademiens tillkomst* (1943) har belyst den fredliga samexistensen mellan inkallade konstnärer och skråämbetet.

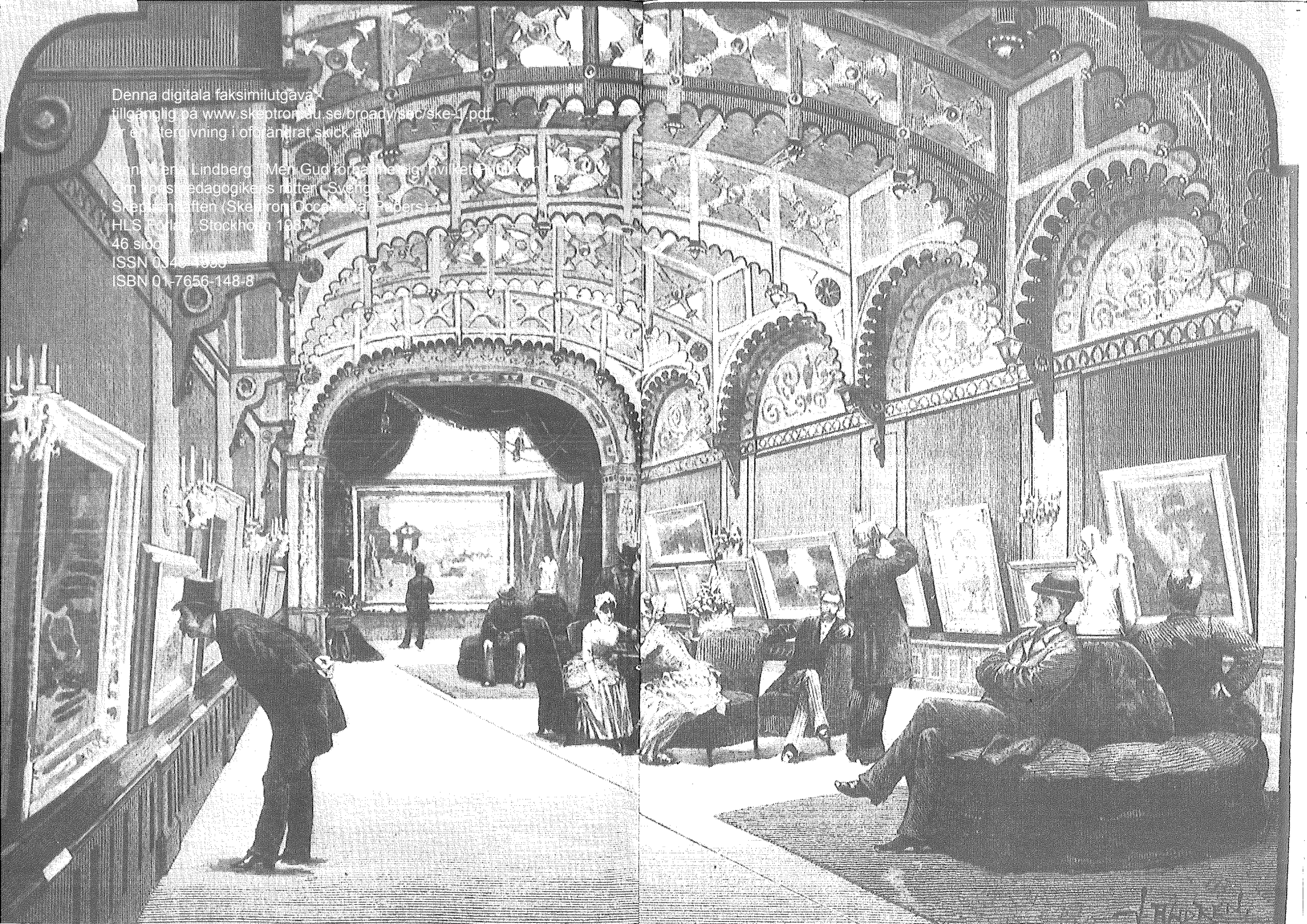
Skråtvånget upphörde 1846 men hade för konstnärernas del urholkats långt tidigare. Den ritskola som Taraval startade i samband med slottsbygget svarade mot ett krav i 1720 års *Ordning och skrå för hantverkare i Sverige och Finland* som sade att utländska konstnärer hade skyldighet att undervisa sina svenska medhjälpare.⁶⁵ Som Malmberg visat vilade denna föreskrift på en tradition från Vasatiden som ända sedan dess vid upprepade tillfällen skapat en frizon för inkallade konstnärer. Med bestämmelsen om inkallade konstnärers undervisningsplikt följde nämligen att de slapp underordna sig skrået om kravet på att "flitliga underwissa" uppfylldes.⁶⁶ Då Kongl. Ritareakademien stadfästes 1735 stred det alltså inte mot skråets regler. I praktiken betydde emellertid denna organiserade alternativa undervisning att idéer från kontinenten definitivt fått fotfäste i Sverige.⁶⁷

Skråtraditionens konstnärssroll har en betydligt längre historia än dagens. Den äldsta bevarade nordiska skråhandlingen är från 1300-talet men ämbeten har troligen funnits ännu tidigare. Ett ämbete eller gille var

Bilden nästa uppslag av Vicke Andrén: "Blanchs Konstsalong", teckning i Ny Illustrerad Tidning 1883.

Denna digitala faksimilutgåva
tillgänglig på www.skeptron.se/broadway/ske-1.pdf
är en återgivning i oförändrat skick av

Jan Carlsson, Men Gud gör allting nytt
Om folks pedagogikens rötter (Sverige)
Skeptron förlag (Skeptron Docenterna Peders)
HLS Farkas, Stockholm 1987
46 sidor
ISSN 0349-4869
ISBN 01-7656-148-8



en sammanslutning av mästare och ämbetets uppgifter var flera: yrkesekonomiska, sociala och juridiska. Man reglerade etableringen av nya mästare och kunde skaffa in råvaror gemensamt. Ämbetet såg till att den som blev sjuk fick hjälp och att medlemmarna fick en hederlig begravning. Tvister kunde klaras upp av förtroendemännen och yrkessamhörigheten stärktes i gästabud.⁶⁸

Ämbetets viktigaste uppgift var emellertid att kontrollera utbildningen inom yrket. Den började redan i tolvårsåldern då pojken blev lärling för tre till fem år, tiden var olika för olika yrken.⁶⁹ Då lärlingen fått sitt gesällbrev som var beviset på genomgången utbildning, stannade han i regel kvar ytterligare ett år hos sin mästare men nu mot ersättning av en liten lön förutom kost och logi. Sedan gav han sig oftast iväg på gesällvandring för att förbättra sina yrkeskunskaper.⁷⁰ När målaregesällen ville bli mästare betalade han en anmälningsavgift till ämbetets kassa för att få utföra sitt mästarstycke – att måla exempelvis ett krucifix med olje- eller vattenfärg, en tavla med religiösa eller historiska motiv eller en kappsläde. Först när provet granskats och blivit godkänt fick han sitt mästarbrev.⁷¹

Conterfeije och Målare Skråå fick sina privilegier 1622.⁷² Skråna reglerade genom sin hierarkiska uppbyggnad och genom sina regler för vem som fick bli mästare arbetsmarknaden behårt och garanterade därigenom kvaliteten på de produkter som lämnade verkstäderna. Hantverkarna hade högt anseende. "Drottning Kristina till och med adlade sina handverkare", skriver Looström som också uppger att det under 1600-talet inte existerade någon skillnad mellan hantverkare och konstnärer.⁷³ Ordet *konstnär* finns belagt i svenskan från 1537 men användes till en början i mer allmän betydelse: Gulszmeder eller andre konstenärer.⁷⁴

Men efterfrågan ökade och behovet hos adel och hov översteg tillgången. Då det nya slottet skulle inredas i början av 1730-talet med plafondmålningar, väggdekorationer, reliefer och skulpturer för arkitekten Carl Hårleman till Paris och skrev kontrakt med tre målare och sex bildhuggare⁷⁵ som arbetade i den nya rokokostilen.

Vid slottsbygget började en rangskillnad mellan hantverkare och konstnärer att märkas, menar Looström, som speglades i den svenske målaren Johan Paschs löneanspråk då han skulle anställas 1735 efter studieåren utomlands. Han ville ha mer i lön än fransmannen Deslavier som var ornamentsmålare medan Pasch hävdade att han målade "allt behöfligt". Samme Johan Pasch kunde ägna sig både åt att måla vagnar och "skilderier" (målningar) men ville räknas som "konstmålare", dvs en fri konstnär.⁷⁶

Undervisningen i samband med slottsbygget uppstod som nämnts i

enlighet med skråordningens krav att utländska konstnärer hade skyldighet att lära ut sina kunskaper för att den inhemska standarden skulle höjas, samtidigt som den innebar en fortbildningsverksamhet för de hitresta fransmännen. Så småningom kunde även svenskar fungera som lärare, som Johan Pasch och Jean Eric Rehn.

I skarven mellan de båda utbildningsformerna uppstod oväntade situationer. Den målare- eller bildhuggarelärling som deltog i undervisningen på slottet kunde få sin egen mästare, som han hade att genomgå ett antal läroår för, till lärare. Om kontrasten mellan akademiens relativa frihet och skråutbildningens regelsystem blev för skarp hände det att lärlingen själv tog sig för att avgöra när han ansåg sig fullärd och kunde avsluta sin utbildning. Det resulterade i att akademien satte upp riktlinjer för hur många läroår som behövdes för att lära historie- och porträttmåleri, bildhuggeri och medalj- och koppargravyr samt att läroåren skulle avslutas först då eleven erövrat en läropremie. Dessutom skulle han vara skyldig att arbeta hos sin skråmästare tills han klarat av bestämda prov. I ett övergångsskede existerade alltså en kombinerad utbildning som ett försök att bemästra de motstridiga intressena.⁷⁷

Ur slottsbyggets Kongl. Ritareakademi utvecklades Kongl. Målare- och Bildhuggareakademien (1773). I stadgarna skrev Gustaf III in (i paragraf XIX) att

Icke eller må någon af Academiens Ledamöter vid utöfvandet af dess Konst, tvingas med de band, som Skrå-Ordnningen åtfölja, eller af Skrå-Ämbeten kunna förmenas, at Publique Värk och enskylte Personer betjena.

Och från och med nu förband sig K. Maj:t att inte anställa andra konstnärer vid hovet än sådana som var ledamöter av akademien och de skulle kallas kunglig målare, kunglig bildhuggare osv.⁷⁸ Detta i kontrast till t ex 1720 års skråordning som innebar för konstnären att "embetet har rätt att med borgmästare och råds tillhjälp fasttaga honom och konfiskera hans verktyg" om han bröt mot reglerna.⁷⁹

Akademiundervisningen var till att börja med öppen både för dem som skulle bli hantverkare, dem som ville bli konstnärer, och dessutom för dem som inte behövde kunna teckna för sin utkomst men däremot hade föräldrar som ansåg att denna kunskap skulle ingå i en god uppfostran.

På 1790-talet var man angelägen inom alla huvudstadens samhällsklasser om att familjens söner skulle delta i akademiens förberedande undervisning, de bågges k principskolorna för ornaments- och figurteckning, och tillströmningen var kolossal. En undre åldersgräns på nio år

infördes, men då det inte hjälpte höjdes den till tolv och det bestämdes att barn och lärningar till konstnärer, fabrikörer och hantverkare i första hand skulle få tillträde. Hit sökte sig målarelärlingar, snickaregesäller, kakelugnsmakare, slottsstenhuggare m fl och det var, som Looström skriver, dessa som tycks ha dominerat, i varje fall fick de flest medaljer vid prisutdelningarna.⁸⁰

I enlighet med akademiens stadgar var avsikten från början att

... nyttan af Målare-Academiens inrättning, ej må stadna allenast inom de Ädlare Konsterna, utan ock, kunna sträcka sig til alla Fabriquer och Handtvärkerier i gemen ...⁸¹

Man fortsatte därmed traditionen från slottsbyggets ritskola som ju utbildade både konstnärer och hantverkare. Med den förändrade synen på konstnärsrollen förändrades också akademiens undervisning. Hantverkarnas utbildning lämnades så småningom åt sidan och intresset koncentrerades helt på den sk högre konsten, måleri, skulptur och arkitektur. I början av 1800-talet påbörjades undervisning i ornament, modellering, gjutning och ciselering inom ramen för vad man kallade *den mekaniska skolan*. Det fanns också planer på en skola inom Konstakademien för konstsmide och konstgjutning. Men antagligen p g a dåliga förkunskaper tillgodogjorde sig eleverna den mekaniska skolans undervisning dåligt⁸² och 1813 flyttades den till Lantbruksakademien sedan Konstakademien begärt hos K. Maj:t att få slippa skolan.⁸³ "Dädanefters var det", enligt Ludvig Looström, slut med alla planer att göra akademien äfven till en konstslöjdens härd.⁸⁴ Ytterligare ett försök skulle dock genomföras innanför akademiens murar. Det var Nils Månsson Mandelgren som startade en söndagsritskola för hantverkare 1844 med undervisning i ämnen som isometrisk perspektivritning, grunderna för maskinritning, geometrisk frihandsteckning och figurritning.⁸⁵ Men ekonomin blev ett problem som inte gick att klara av,⁸⁶ och skolan övergick i den nybildade Svenska Slöjdföreningens regi två år senare och flyttade ur Konstakademiens lokaler.⁸⁷

Vad som sagts hittills har endast gällt den manliga delen av befolkningen, men övergången från verkstadsutbildning till akademiundervisning fick också konsekvenser för kvinnorna. Möjligheten att få utbildning i faderns verkstad som stått begåvade konstnärsdöttrar till buds försvann nu. Till kända kvinnliga konstnärer som gått den vägen hörde Anna Maria Ehrenstrahl (1666–1729) som deltog i arbetet på David Klöcker Ehrenstrahls verkstad och utförde egna beställningsarbeten.⁸⁸ Konstakademien

släppte emellertid inte in kvinnor. I stället kunde de familjer som hade tillräckligt god ekonomi låta döttrarna få privatundervisning.⁸⁹ Först 1864 öppnade akademien en "fruntimmersavdelning", ännu senare än Svenska Slöjdföreningens skola som började ta emot kvinnliga elever 1858.⁹⁰

Samtidigt som möjligheterna till fri konstutövning ökade (framför allt för männen) på den framväxande varumarknaden så ökade den ekonomiska osäkerheten p g a den fria konkurrensen. Ett viktigt syfte för bildandet av det redan nämnda Konstnärsgillet 1845 (dvs året innan skråtvånget formellt avskaffades) var att "ekonomiskt emancipera den för alla yttre band känsliga konstnärsgenien"⁹¹ och nu var det akademiens "skråtvång" som utlöste reaktionen.⁹² Under sin korta tillvaro i nio år hann gillet (lägg märke till att man tog över skråets terminologi, jmf s 19) öppna en pensionskassa 1855, Artisternas och literatörernas pensionsförening.⁹³

Fler intresseföreningar skulle bildas varefter, t ex Konstnärsklubben (1856), Svensk konstnärernas förening (1890) och Föreningen svenska konstnärinnor (1910). Så ersattes skråsystemet med försök att bygga upp nya skyddsnät. Men någon egentlig fackförening bildades inte förrän med Konstnärernas riksorganisation 1937. Som jämförelse kan nämnas att den andra grenen på stamträdet – hantverkarna – organiserade sig fackligt i Svenska Måleriarbetareförbundet 1887.⁹⁴

Kritiken

"Det är ju märkvärdigt", säger Albert Dresdner i *Die Entstehung der Kunst-kritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* "att konstkritiken, efter det att världen klarat sig bra utan den i årtusenden, plötsligt uppträder i synfältet framemot mitten av 1700-talet."⁹⁵ 1747 utkom la Fonts *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* där konstkritikens grundval första gången formulerades: "En utställd tavla är en bok avgiven till tryckets ljus, en på scen uppförd pjäs – var och en har rätt att bedöma den."⁹⁶

Så märkvärdig var kanske ändå inte Dresdners upptäckt med tanke på att en förutsättning för kritikens tillkomst givetvis var en regelbunden utställningsverksamhet, en annan den nya konstpublikens intresse – kort sagt, existensen av en borgerlig offentlighet. Så länge konstverken var en affär mellan beställaren och konstnären angick den bara en trängre krets. I ett övergångsskede skrev Diderot, från 1759, sina "salongsrapporter" från akademiutställningarna i Paris. De publicerades i Grimms *Correspondence littéraire, philosophique et critique*, handskrivna artiklar om konst, litteratur,

politik och skvaller som sändes ut till en liten krets intresserade vid europeiska hov, bl a Katarina II⁹⁷ och Lovisa Ulrika. Denna kritik, som trycktes först 1812-1813,⁹⁸ fungerade alltså i första hand som inlägg i de sakkunniga samtalen vid hovet och i Mme d'Épinays och andra berömda salonger.⁹⁹ Men då de offentliga utställningarna drog en större publik som uppenbarligen inte muntligt eller via en handskriven korrespondens kunde få tillgång till sakkunskapen uppstod behovet av den professionelle konstkritikerns recensioner i tidningar och tidskrifter. I Sverige var det Ture Wennberg, "de svenska konstgranskarnas ättfader"¹⁰⁰ som 1793 under signaturen v. K. första gången skrev en "critique" (utan alla jämförelser med den franske föregångaren för övrigt).¹⁰¹ Den gällde en elevutställning på akademien och, som Nordensvan påpekar,¹⁰² var man vid denna tid så ovan vid offentliga kommentarer att det orsakade upprörda insändare. Den 14 februari 1793 protesterade en läsare i samma tidning, *Extra Posten*, inledningsvis så här: "Men huru länge skal den der Herr v. K. få skrifwa och låta trycka sina reflexioner utan at bli beswarad så han mins det?" Ett svar, "Utdrag af et Bref från v. K. dat. E. . . Febr. 1793" publicerades i *Extra Posten* den 5 mars och innehöll bl a följande:

Om den näswisheten at hafwa yttrat misshag öfwer somlige Konst-arbeten, misstroende til andra, bör näpsas, blir fullkomligaste (den behagligaste) näpsten den, at dessa Arbeten dels förbättras dels skiljas från de egenskaper, som orsaka twifwelsmål: ty meningens lär wäl aldrig wara at v. K. skall näpsas för det han skrifwer?

En annan tidig konstskribent var Gustaf Abraham Silverstolpe som publicerade konstkritik och recensioner av svensk och utländsk konstlitteratur i tidskrifter som han själv gav ut: *Litteratur-tidningen* 1795-97 som avlöstes av *Journal för svensk litteratur* 1797-1812.

Kring 1815 har Lorenzo Hammarsköld och flera andra "konstdomare" fattat pennan. Tidens kritik, som mer intresserade sig för ämnet än för det tekniska utförandet, var med Nordensvans uttryck "både dilettantisk och pedantisk".¹⁰³ Dess innehåll, omfattning och räckvidd vore intressant att veta mer om. Hur såg dessa kritikerpionjärer på sitt uppdrag? Ställde de sig på konstnärernas sida i första hand eller på publikens? Märkligt nog har ingen ännu frestats att kartlägga den svenska konstkritikens framväxt.

Den illustrerade pressen spelade antagligen en betydande roll för att sprida konstintresset. Boyes *Magasin för Konst, Nyheter och Moder* från 1828 emanerade ur hans *Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser* som började komma ut 1818. Tidskriftens många färglagda bilder möjliggjordes av litografen, eller stentrycket, som då var en ny teknik. Uppfin-

ningen och dess upphovsman, tysken Senefelder, presenterades i en artikel med följande stolta inledning:

Det torde tilhöra oss, som varit de förste i Sverige hvilka begagnat Stentryckets uppfinnning til et större arbetes utgifvande, at ändteligen meddela våra läsare något omständligt öfwer denna nya konst . . .¹⁰⁴

Magasinet som vid den här tiden var det enda i Sverige innehöll mycket bilder, både i färg och svartvitt, och det skrivna materialet omfattade arkitektur, konst, konsthantverk, mode, biografier, tekniska uppfinningar med mera. Den "Förteckning på Prenumeranter" som följde med den första årgången visar att tidskriften spreds över hela landet, från Borås till Åbo och Örebro. Kungafamiljen tecknade sig för inte mindre än 32 exemplar, varav kungen (Karl XIV Johan) lade beslag på 30.

Under perioden 1830-1850 skedde en enorm expansion av pressen och dess opinionsbildande betydelse ökade snabbt. 1801 fanns ett tjugotal "tidningar och journaler" medan siffran 1843 hade stigit till 120.¹⁰⁵ Ett bredare utbud tidningar och tidskrifter tillät fler kritikerröster att komma till tals. Men inte förrän på 1860-talet fick den svenska konstkritiken sitt definitiva genombrott med Lorentz Dietrichson och Carl Rupert Nyblom.¹⁰⁶ När Dietrichson började skriva i *Ny illustrerad tidning* 1866 kommenterade Nyblom, då t.f. professor i estetik i Uppsala, i sin *Svensk litteratur-tidskrift* att ". . . härmed första gången en offentlig konstdom hos oss blifvit fälld, som varit byggd på andra grunder än det personliga hugskottets, det subjektiva, omotiverade tyckets lösa sand." I nästa häfte av tidskriften introducerade Nyblom sedan sin egen konstkritik.¹⁰⁷

Den nationella konsten i historiskt perspektiv

1817 publicerade litteratur- och konstkritikern Lorenzo Hammarsköld den första svenska konsthistoriska översikten: *Utkast till De Bildande Konsternas Historia i Föreläsningar*. Boken innehåller femton föreläsningar om den europeiska konsten som författaren höll 1814 (och i repris 1815) på inbjudan av det nybildade Sällskapet för konststudium.¹⁰⁸ I den "Femtonde och sista Föreläsningen" gav Hammarsköld en överblick över den svenska konstutvecklingen fram till sin egen tid. Innan dess fanns endast några artiklar om svensk konst och kulturliv publicerade utomlands.

Hammarskölds konsthistoria fick ett blandat mottagande av kritikerna som invände mot slarviga sakuppgifter och nyckfulla omdömen.¹⁰⁹ Men

hans banbrytande insats hyllades också, exempelvis av Fredrik Boye och hans medförfattare A. C. Wetterling i den redan nämnda vägledningen till kosntsamlingen i Slottet, *Kongl. Svenska Museum*. Där försvarar de frånvaron av uppgifter om konstnärernas personliga bakgrund i den egna texten med ursäkten:

... ansågo vi det såsom en övertfödighet, då i *Utkast til de bildande Konsters Historia, i Föreläsningar af L. Hammarsköld* / ... / vi redan på Svenska äga et interessant Compendium i den vägen, som med tillräcklig utförlighet och sakkännedom uppfyller denna önskan; en bok som förmodligen äges af hvar och en, som, med kärlek för Konsterna och deras utveckling, gör anspråk på namnet Konstalskare.¹¹⁰

Fredrik Boye skulle för övrigt 1833 publicera vårt första svenska konstlexikon, *Målare-Lexikon til begagnande såsom Handbok för Konstidkare och Taflesamlare* där han i företalet påpekar sin egen pionjärgärning men också dess begränsningar:

Slutligen bör jag nämna, at jag anser mitt arbete, det första i sitt slag som på Svenska utgifvits, endast såsom et försök, en upräning til et framdeles fullkomligare, när tidsandan och konstsinnet mera allmänt utvecklats sig i Sverige.¹¹¹

Bara några år efter Hammarsköld gav Marianne Ehrenström 1826 ut en mer omfattande kombinerad konst- och litteraturhistoria, men på franska: *Notices sur la Littérature et les Beaux-Arts en Suède*. Som hovdam åt änkedrottningen Sofia Magdalena stod Marianne Ehrenström med ena benet i den gustavianska epoken, medan hennes korrespondens med tidens kulturpersonligheter, hennes litterära salong, många artiklar och två böcker (om Leopold samt litteratur- och konsthistorien) gjorde henne till en typisk exponent för omvandlingssamhället. Dessutom målade hon och var ledamot av både Målare- och Bildhuggare-akademien och av Musikaliska Akademien. Liksom Hammarskölds konsthistoria recenserades hennes bok ganska svalt och man ironiserade över hennes panegyriska hållning gentemot såväl dilettanter som professionella konstnärer.¹¹² Hon var givetvis beroende av sin föregångare men skilde sig samtidigt från förebilden genom att innehållet i *Notices* till drygt 2/3 behandlade konsten under slutet av 1700-talet och början av 1800-talet. Hammarsköld hade stannat vid samtiden och nästan inte alls tagit med levande konstnärer.

Notices har använts utomlands som källa om svenskt kulturliv och av senare svenska konsthistoriker ända in på 1900-talet, från Carl Julius Lénström, som med *Sveriges litteratur- och konst-historia i utkast* (1841) var

Ehrenströms närmaste efterföljare, till bl a Carl Gustaf Estlander, Carl G. Laurin och Ragnar Josephson.¹¹³

Den konsthistoriska forskningens förutsättningar underlättades naturligtvis allteftersom offentliga kosntsamlingar växte fram och de förbättrade kommunikationerna möjliggjorde studier i större utsträckning även utomlands. När Lorentz Dietrichson föreläste på 1860- och 1870-talen i Svenska Slöjdföreningen var det troligt att han – till skillnad från Hammarsköld tidigare – sett en god del av de konstverk han talade om på ort och ställe. En ny uppfinning, kalkljusapparaten, förmedlade ljusbilder till publiken så att ver och en lättare kunde bilda sig en egen uppfattning om konstverken ifråga. Denna publiks storlek, ibland närmare 900 personer,¹¹⁴ hindrade för övrigt användningen av ett åskådningsmaterial i form av gravyrer och teckningar som däremot antagligen cirkulerade i det intimare Sällskapet för konststudium.

Lorentz Dietrichson, som blev amanuens vid Nationalmuseum 1866, var också professor i konsthistoria vid Konstakademien. Som universitetsämne etablerades emellertid inte konsthistoria förrän 1889 då den första professuren inrättades i Stockholm.

Den första konstitidskriften

Som redan framgått var Lorentz Dietrichson en inflytelserik person i svenskt konstliv. Bl a var han som tidigare nämnts kritiker i *Ny illustrerad tidning* och det var han som skulle genomföra det första försöket att starta en svensk konstitidskrift 1875: *Tidskrift för Bildande Konst och Konstindustri*. I första numrets inledning motiveras tidskriften med "Den raska utveckling, intresset för konstnärlig odling under det sista årtiondet inom vårt land har gått till mötes". Nationalmuseums öppnande samtidigt med den första konst- och industriutställningen i Stockholm 1866, konstföreningens permanenta utställningsverksamhet, den rika omsättningen på konstverk, konsten i den offentliga miljön och den betydelsefulla utvidgningen av Konstakademiens undervisning med en kvinnlig avdelning 1864, hörde till de exempel som räknades upp.¹¹⁵ I programförklaringen presenterades den kommande verksamheten: artiklar om svenska och utländska utställningar, recensioner av konstilliteratur, dagens händelser i in- och utlandets konstvärld, större uppsatser och monografier med estetiskt, konsthistoriskt eller arkeologiskt innehåll, konstindustrins framsteg i och utom landet och mycket mera. Bildmaterialet förmedlades med hjälp av etsning, litografi, fotografi och träsnitt. I artikeln "Några ord om den bildande konsten i

Sverige, dess forntid och dess framtid" i samma första häfte poängterade Lorentz Dietrichson målsättningen att främja den fosterländska andan i konstlivet och att väcka och utveckla konstsinnen hos allmänheten. Och han ställde den fortfarande lika aktuella frågan "om konsten på det hela taget är något annat än en lyxartikel", dvs en fråga om konstens legitimitet. Hans lägesbeskrivning för 110 år sedan omfattade bl a följande passus:

... till och med de bästa af våra konstnärer säga och måste säga sig, att konsten är en främmande blomma i Norden, - viljan finnes der nog, men krafterna svigta, ty ingen resonansbotten återger tonen fullt och starkt. Och ändock, folket vill gärna emottaga. När något mera framstående konstverk utställes i vårt Nationalmuseum, hvilka vallfärder dit, hvilken trängsel! Hur tacksamt emottages ej hvarje ledande ord, när en dylik tafla fordrar en förklaring; jag menar ej öfver blotta motivet, utan öfver dess konstnärliga behandling, dess föredrag; men det är sant: man betraktar den enstaka företeelsen som sådan, en "Thor och Jättarne", en "Erik XIV", en "Carl XV" äro goda hvar för sig - och det kan visserligen vara tillräckligt för den stora mängden, men äfven de djupare intresserade veta ofta nog ej, hvarthän dessa verk peka, förstå ej, se ej deras plats i utvecklingens kedja, kunna ej skatta deras betydelse eller brist på betydelse för det stora hela: man ser en solglimt i dimman, men vägen är lika dunkel.¹¹⁶

Tidskrift för bildande konst och konstindustri upphörde efter bara två årgångar därför att Lorentz Dietrichson kallades till en professur i Oslo.¹¹⁷ Innan dess hann dock bland mycket annat en serie om tre artiklar av Georg Göthe avslutas. Serien som genomgående hade rubriken "Några ord om den bildande konsten och dess publik" utgick från folkbildningen "som en af tidens viktigaste uppgifter" och att arbetet med att sprida konstbildningen borde bidra till både "allmänhetens (eller folkets) bästa och konstens".¹¹⁸

Konstpubliken

Utän tvifvel var de forna dagarnas konstpublik, vi mena munken och nunnan, hofvet, adels- och köpmanna-aristokratien, en sakkunnigare publik än den nuvarande stora allmänheten, konstverken passade för den förra och hon förstod dem. Skada blott, att hon var så liten och hennes konstverld jämförelsevis inskränkt.

Citatet från Georg Göthes artikelserie följs av slutsatsen att museerna skulle råda bot på bristerna. De kan och bör vidga sig till att gälla hela nationen, ansåg han.¹¹⁹ En del av Göthes optimism kan kanske förklaras av det nya Nationalmuseets besöksiffror som verkligen steg raskt i höjden.



Okänd konstnär: "En söndag på Nationalmuseum" ur Gurli Linder: På den tiden. Några bilder från 1870-talets Stockholm, 1924.

1869, första året som statistik fördes, kom 88.376 personer medan museet under ett rekordår som 1872 kunde visa upp en publik på 135.099 personer!¹²⁰ Enligt författaren berodde tillströmningen på "ett lifligare och mera utbredd intresse för de bildande konsterna och större rikedom på medel att tillfredsställa det" i kombination med "den utvecklade samfärdseln". Men Göthes framtidsoptimism grumlade inte hans klarsyn vad gällde 1870-talets konstpublik. Han frågade sig om inte många av museibesöken som enda behållning givit "en känbar minnets och kroppens trötthet"?¹²¹ Den lilla skaran av konstkännare hade ersatts av en större men okunnigare konstpublik.

Hur Nationalmuseum kunde upplevas ur barnets perspektiv har Gurli Linder berättat om i sin skildring av 1870-talets Stockholm:

På Nationalmuseum, som då hade nyhetens behag för stockholmarna - det hade blivit färdigt och invigts med en skandinavisk konstutställning 1866 - var det om söndagarna alltid proppfullt. Jag måste bekänna att jag inte var vidare förtjust i att gå dit söndag efter söndag. Men en om än aldrig så liten titt dit ingick i min fars, liksom i många andra fäders, söndagsprogram. Dock lyckades jag ibland rubba tågordningen, nämligen de söndagar vi följde med paraden. Då tiggde jag mig alltid till ett besök i Livrustkammaren, som då var inrymd i slottet. Det vimlade av barnungar omkring monstrarna med all den ålderdomliga kungliga stassen. Under besöken på Nationalmuseum lärde jag mig i alla fall en hel del tavlor. Liksom för barn i allmänhet blev det också för mig det historiska eller litterära innehållet som blev mera tillgängligt än den konstnärliga formen; och det var naturligt att t. ex. Erik XIV och Karin Månsdotter, Tors strid med jättarna, Hjalmar och Ingeborg, Marie Antoinette och hennes barn, En gammal historia, Flickan med apelsin, Lillans sista bädd, Daldans och Älvalek skulle särskilt fånga mitt intresse. Vad den senare angår blev den en illustration till Vi suckar det så tungt uti skogen? Den dikten kände alla barn till, ty den stod i Folkskolans läsebok, som användes i alla skolor.¹²²

Konstforskarna har koncentrerat sitt intresse på konstnären/producenten eller på konstverken, medan receptionssidan har börjat uppmärksammas först de senaste tjugo åren.¹²³ Det är knappast någon slump - snarare ett bevis på hur djupt förankrade vi är i en romantisk estetik. Vardagsspråket är avslöjande. Om en konstnär inte "sneglar åt publiken" har han/hon integritet, konstnärligt samvete etc. Publiken förutsätts uppenbarligen inte begripa mycket. Det är som om det vore alldeles naturligt att det skulle finnas en klyfta mellan konstnären och konstpubliken. Men den klyftan hör moderna tider till.

Med den representativa offentlighetens sammanbrott och den fria marknadens framväxt upphörde det direkta sambandet beställare - konstnär och därmed konsensus om ämnesval, om konstverkets innehåll och utförande. I den borgerliga offentligheten, som ett uttryck för nya maktförhållanden i samhället, gestaltades ämnen som den till en början begränsade publiken uppfattade som angelägna och förstod sig på. De tidiga akademiutställningarna, med sitt minst sagt blandade utbud av receptionsstycken, kopior efter äldre och samtida mästare, blommor målade på sammet, arkitekturritningar, "pousseringar i vax och småknåp i elfenben", ja till och med "projekt till brandstege", en kokugn och ritningar till båtar, broar och kvarnar - förutom historiemålningar, porträtt, landskap, genremålningar, grafik m m som vi idag är vana vid att förknippa med

akademiens utställningar - allt detta talar sitt tydliga språk om de flytande gränserna mellan såväl hantverk och bildkonst som mellan dilettanter och artister.¹²⁴

Ordet dilettant, eller amatör - de hade från början ungefär samma betydelse av en person som ägnar sig åt konst för sitt nöje och inte som yrke - kom in i svenska språket mot slutet av 1700-talet.¹²⁵ Dilettanterna rekryterades framför allt ur två läger: militärerna, med sin yrkesutbildning som sedan 1600-talet inkluderade undervisning i teckning efter naturen och att göra topografiska kartor,¹²⁶ samt kvinnor i adels- och ämbetsmannafamiljer vars goda uppfostran omfattade teckning och måleri.

Men kritiska röster höjdes tidigt för att utställningarna skulle inriktas mer på konstnärerna. Om fruntimren slutade lämna sina målade, ritade och sydda tavlor till utställningarna kunde rummen i stället fyllas med arbeten av akademiens elever och studerande ungdom och av dess ledamöter och andra godkända artister, skrev Ture Wennberg i *Extra Posten* 1793. De belöningar som delades ut för "Fruentimers-arbeten" ansåg han hellre borde ges som uppmuntran åt akademiens (manliga) elever.¹²⁷

Gustaf Abraham Silverstolpe menade att Konstakademien borde ha en jury för att skilja ut hantverk och fruntimmersarbeten. Om hantverket skrev han: "Väl gjorde arbeten, dock hvarföre ansedda i bredd med Konstnärrens?" och om de kvinnliga utställarna: "Utan tvifvel äga Fruentimer, när de idka konst, ej annan afsigt än nöjet. De gå utom sin krets, när de underkasta sina arbeten allmän granskning." Och han föreslog: "Kanske Academien borde vara betänkt på att bestämna en grad af konstduglighet, som de arbeten borde äga, hvilka på Expositionen emottagas. Sådant sker i andra länder."¹²⁸

Med andra ord var Silverstolpe helt införstådd med könsmönstret i den borgerliga offentligheten; kvinnorna borde hålla sig inom privatsfären och inte inkräkta på den kulturella (och politiska) offentligheten som producenter. (Kvinnor fick ju inte heller som redan nämnts tillträde till akademiens undervisning förrän 1864.)

Om de kvinnliga dilettanterna sågs som inkräktare i utställningssammanhang tolererades däremot de manliga, som ofta var militärer. En förklaring ligger säkert i att, som också nämnts, militärens yrkesutbildning omfattade en grundlig undervisning i teckning vilket gav dem chansen att utveckla en eventuell begåvning. Det var för övrigt inte ovanligt på 1800-talet att militärer bytte yrke och blev professionella konstnärer, eller varvade dessa verksamheter. De kunde därför i motsats till kvinnorna accepteras som presumtiva blivande kolleger.

Från sin utsiktspunkt 1867 såg Carl Gustaf Estlander tillbaka på

dilettanternas deltagande i utställningslivet och betydelse för konstlivet vid seklets början med andra ögon:

Isynnerhet ökades fruntimrens antal, och med dessa kommo alldeles nya expositionsaister, sådana som i silke på taft lagda eller broderade landskap, hvilkas konstnärliga utförande på sin tid väckte främlingens beundran. /.../ ... det är visst icke nödigt att efterverlden här känna alla deras namn; men det vore fåviskt om den underkände sin skuldförbindelse. Den frukt, som icke syntes i expositionslokalen, var den hvilken lades som frö i hemmen, der till och med handarbetena antogo en artistisk prägel, och hvilken frukt sedan utvecklades hos sönerna, antingen de gingo ut som rika godsegare med konsisinne nog att beskydda, eller slutligen öfvergingo från tryggare banor till konstnärrens. Till sådana doldare krafter, hvilkas tillvaro mera kan anas än bevisas, måste betraktelsen stundom återgå för att förklara fenomenerna.¹²⁹

Citaten från Silverstolpe och Estlander illustrerar två tendenser: dels konstnärernas tilltagande professionalisering som innebar avgränsning gentemot andra bildproducenter, dels – och det hänger givetvis ihop – konstpublikens avtagande sakkunskap, eller snarare: den förändrade konstpublikens förändrade förutsättningar att bli sakkunnig.

Allteftersom den bildkonstnärliga institutionen växte fram skärptes konkurrensen bland konstnärerna. De blev beroende av konstföreningarna (som hade rykte om sig att föredra det lättköpta), av konsthandeln, som först 1870 då Bukowskis grundades började få någon betydelse, och av de fåtaliga mecenaterna.¹³⁰ I början av 1800-talet då konstnärerna steg ur sitt skrå och etablerade sig på den fria marknaden gav de adliga och högt uppsatta ledamöterna och dilettanterna glans åt akademiutställningarna och konstlivet. Men efter hand som etableringen lyckades hade legitimeringen fyllt sin funktion och dilettanterna behövdes inte längre, i varje fall inte som utställare. Det behövde inte betyda att dilettanterna slutade måla, men en naturlig kontaktpunkt mellan konstnärerna och "konstlärarna" med bägge parter som aktiva deltagare upphörde att fungera. Från och med nu blev konstnärerna de tongivande och publikens roll passivt mottagande.

De nya grupper som sökte sig till konstutställningar och konstföreningar hade inte samma bildningsnivå som de som i övergången från en feodal tradition uppfostrats till dilettanter. Konstnärerna å sin sida frigjorde sig successivt från hantverkstraditionen och blev fria yrkesutövare. Borgerligheten började omge sig med representation, på samma sätt som kungamakt och adel gjort tidigare, dvs man skaffade en tavla för att smycka sitt hem men utan att vara inblandad i tillkomstprocessen eller nödvändigtvis "förstå" verket. Konstnärernas utsatta



Okänd konstnär: "Konstnärrens öde", kopparstick i Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser, 1821.

position på varumarknaden och brist på gensvar från en bildad publik ropade på en kompensation som tillhandahölls av den romantiska estetiken: originalitet, genikult blev förutsättningar kring det konstnärliga uppdraget och vände ett underläge till förakt för borgarbrackan. Klyftan mellan konstnären och publiken var ett faktum och den dokumenterades tidigt i det offentliga resonemanget. Redan 1808 gav Gustaf Abraham Silverstolpe uttryck för att konstnärernas ställning blivit mer utsatt som fria yrkesutövare:

Först är det märkeligt att hvar och en tror sig vara domare öfver konstsaker.

De myndiga orden: detta tycker jag om, detta duger ej o.s.v. yttas med ett orakels säkerhet. En fattig konstnärs anseende beror ofta på sådana omdömen, som fällas efter första intrycket på personer, som hvarken af natur, kundskap eller öfning blifvit kallade at vara konstdomare.¹³¹

Ett annat exempel kan hämtas ur *Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser* från 1821, där ett anonymt kopparstick återges. Det har titeln "Le Sort des Artistes" som översatts med "Konstnärens öde". Bilden föreställer en konstnär som gömmer sig bakom sitt konstverk med fingrarna i öronen för att slippa höra publikens kommentarer. "Men Gud förbarne sig, hvilket Publicum!", säger texten. Bland kvinnor och barn, gäss och kalkoner står kung Midas med sina åsneöron, dvs det är en samling omyndiga och garanterat okunniga själar, enligt tidens normer. Som avslutning på bildbeskrivningen presenteras sista strofen i en fabel av Gellert.¹³² Det är "Målaren", som Bellman översatt:

När kännare med köld i dina skrifter se,
Då är dig vådligt nog i längden mera skrifuva;
Men åter om en narr, dig hörs sitt bifall ge,
Är bäst din snille-bragd på stunden sönderrifuva.¹³³

Nittio år senare gav mecenaten Ernest Thiel röst åt en liknande attityd genom att deklarerera sin högaktning för Konstnärersförbundet därför att

... det betraktat publiken, enkannerligen den 'bildade', som ett nödvändigt ondt, och att det aldrig har dagtingat, köpslagit eller kompromissat, utan städse burit konstens fana högt ...¹³⁴

Exemplen kan lätt mångfaldigas och det återkommande temat är slutsatsen att publiken är dum. Men en mer analytisk hållning gjorde sig en skribent i *Stockholms Posten* till tals för 1818:

Den allmänna konstbildningen är deremot mindre allmänt spridd, känslan hos mängden mindre liflig och öfwad, och afståndet herigenom mera märkligt mellan Konstnären och Allmänheten. Detta förhållande har en dubbel werkan, neml. dels att Allmänheten ännu icke rätt kan höja sig till Konstnärens kretsar, dels att Konstnären i studerandet af Allmänhetens uttryck af dess naturliga känsla har mindre ledning till sitt eget fullkomnande. Kanske har detta föranledt, att å ena sidan Konstnärerne öfwergått till ett slags förakt för den allmänna granskningen, och want sig att lita på sin ofelbarhet, och, å den andra, Allmänheten i sina omdömen blifwit slaf under mode och partiens inflytelse. Af ett sådant förhållande födes ensidighet i alla rigtningar.¹³⁵

Här presenteras problemet, "afståndet" mellan konstnären och publiken, men också en orsak: allmänhetens brist på "känslans" bildning. Samma problem pekade Lorentz Dietrichson som vi sett på i sin *Tidskrift för Bildande Konst och Konstindustri* (jmf s 30) där han talade om att

... äfven de djupare intresserade veta nog ej, hvarthän dessa verk peka, förstå ej, se ej deras plats i utvecklingens kedja, kunna ej skatta deras betydelse eller brist på betydelse för det stora hela ...

Det som har hänt är alltså dels att det rumsliga avståndet mellan konstnären och publiken har vidgats genom framväxten av en rad institutioner som har med utbildning, distribuering och försäljning att göra, dels att motsättningarna inom den borgerliga offentligheten blivit tydligare. I den borgerliga självförståelsen legitimeras denna offentlighet av principen att den omfattar alla ("allmänna opinionen"), men i realiteten fördes politiska och kulturella resonemang inom ett ganska smalt skikt av bildade personer. Efter hand blir det allt svårare att upprätthålla ideologin om det jämlika offentliga samtalet, och då tänker jag inte bara på de krav på rösträtt och social och ekonomisk jämställdhet som snart skulle höjas av den framväxande arbetarklassen och kvinnorörelsen.

Den utveckling som jag har skisserat på konstens område ställer också den legitimitetsproblemet: å ena sidan en specialisering av konstnärer och kritiker, å den andra en breddning av publiken som medför att den dequalificeras. En exklusiv elit av samlare och kännare får sällskap med en majoritet som saknar kompetens att förstå konstnärens avsikter och riskerar att bli "slaf under mode och partiens inflytelse", att förvandlas till styrda konsumenter. Vi har att göra med två centrifugala krafter: professionaliseringen slungar konstnärerna (och kritikerna) åt ett håll, medan dequalificeringen av publiken avlägsnar den åt det rakt motsatta.

Det är ur reaktionen på denna förståelseklyfta som behovet av konstpedagogiken föds.

Noter

- 1 Tidigare har Sven Sandström i *Dei sene 1800-talet - bildkonst och miljökonst* (1975) redogjort för hur "Ett offentligt konstliv utvecklas i Sverige" och samma ämne behandlar Gunnar Berfeldt i *Med konsten för fosterlandet. En studie över konstillivet i Sverige på konung Karl XIV Johans tid* (1971), i avsnittet "Konstbildningen". Andra givande källor om konstillivet under 1800-talet är Bo Lindwalls böcker: *Det tidiga 1800-talet* (1981), *Då och Nu. Svenskt konstilliv under 150 år* (1982) samt *Svenska teckningar 1800-talet*, årsbok för Svenska statens konstsamlingar 30 (1984). Sist men inte minst måste givetvis också Georg Nordensvans omfattande och rika verk *Svensk konst och svenska konstnärer i 19de århundradet*, I-II (1925, 1928) nämnas.
- 2 Jürgen Habermas' avhandling *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962) finns numera tillgänglig på svenska: *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället* (1984) i serien Arkiv moderna klassiker. I Sverige har Habermas inspirerat sociologer som Mats Franzén och Eva Sandstedt i deras avhandling *Grannskap och stadsplanering. Om stat och byggande i efterkrigstidens Sverige* (1981) och litteraturforskaren Arne Melberg som 1975 gav ut antologin *Den litterära institutionen. Studier i den borgerliga litteraturens sociala historia och 1978 Realitet och utopi. Utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*. På bildsidan var Gert Z Nordström först med en introduktion av offentlighetsteorin i antologin *Innanför & utanför modernismen* (1979) men tillämpar den inte vilket däremot konstforskaren Barbro Werkmäster gjort i uppsatsen "Familjebildernas ideologiska funktion", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1980:3. Begreppet den bildkonstnärliga institutionen har jag lånat från Gert Z. Nordström (se ovan) som bygger på Peer E. Sørensens "Elementär litteratur-sociologi" i Arne Melbergs *Den litterära institutionen*. Sørensens institutionsteori är i sin tur en utveckling av Habermas' diskussion om offentlighetens institutioner i *Borgerlig offentlighet*.
- 3 Det existerar redan flera utförliga presentationer av Habermas' offentlighets-teori på svenska, som Mats Dahlkvists inspirerande inledning till *Borgerlig offentlighet* (1984) och Franzéns & Sandstedts utmärkta introduktion i *Grannskap och stadsplanering* (1981). För diskussionen här om kategorierna "privat" och "offentligt" se Habermas 1984, s 10 ff.
- 4 Habermas 1984, s 17.
- 5 Dahlkvist i: Habermas 1984, s ix.
- 6 Habermas 1984, s 23. Här kan påpekas att Habermas' översikt generaliserar den historiska utvecklingen i England, Tyskland och Frankrike och inte utan vidare kan tillämpas på nordiska förhållanden.
- 7 Habermas 1984, s 28 f.
- 8 Habermas 1984, s 35.
- 9 Dahlkvist i: Habermas 1984, s xii f. Dahlkvist anmärker bl a att "tjdener" i *Ordinarie post tjdener* betyder just "meddelanden".
- 10 Habermas 1984, s 40 f.
- 11 Se "§5 Offentlighetens institutioner", Habermas 1984, s 46-62.
- 12 "Om Målningar", *Stockholms Posten* N:o 272, Onsdagen, den 23 November 1791, opag. Artiklarna är osignerade men Carl Nordenfalk anger Breda som författare i "Samlingarnas historia", *Stockholm/Nationalmuseum. Äldre utländska målningar och skulpturer*, Sthm 1958, s XXVII (där även vilka som fick besöka samlingen anges), och samma uppgift har *Svenskt Biografiskt Lexikon*, 6, Sthm 1926, s 142.
- 13 Uffizierna och Museo Pio Clementino öppnades för allmänheten 1739 resp 1773, enl Alma Wittlin: *Museums: In Search of a Usable Future*, 1970, s /96/, 98. Uppgifter om Gagneraux-målningen och dess tillkomst finns hos Pontus Grate (red): *På klassisk mark. Målare i Rom på 1780-talet*, Nationalmuseum, Sthm 1982, s 70.
- 14 Looström Ludvig: "I Kgl. musei barndom. C.Fr. Fredenheim och hans folk", *I svenska konstnärskretsar för omkring hundra femtio och hundra år sedan*, Sthm 1916, s 185 f.
- 15 Malmberg Boo von: *Nationalmusei byggnad. Ett bidrag till dess tillkomsthistoria*, Nationalmusei årsbok 1941, Upps 1942, s /7/.
- 16 Habermas 1984, s 23.
- 17 Looström 1916, s 186. Texten i sin helhet på svenska är: "För antikviteternas och de bildande konsternas kungliga klenoder, af Gustaf III rikligen tillökade, instiftade Gustaf IV Adolf, då Carl, hertig av Södermanland, såsom förmyndare förde regeringen, detta museum år 1794, för att de, samlade och ordnade, må tjäna till allmän nytta och prydnad." Då Nationalmuseum invigdes 1866 flyttades samlingen över till Blasieholmen. Men även Nationalmuseum fick trångt om utrymmet. De antika skulpturerna fördes tillbaka till sin gamla lokal i slottet 1958. Se Boo von Malmberg: *Gustaf III:s antikmuseum*, Sthm 1966, s 7.
- 18 Boye Fredrik & Wetterling A.C.: "Företal" *Kongl. Svenska Museum. Samling af Contur-teckningar, med en analytisk och critisk beskrifning öfver hvarje ämne*, hft 1, Sthm 1821, opag.
- 19 Boye & Wetterling: "Företal", *Kongl. Svenska Museum*, hft 2, Sthm 1822, opag. Den nämnde (anonyme) recensenten skrev i *Swensk Literatur-Tidning*, Sthm och Ups 1822:1(sp 11-16), 2(sp /17/-24). Upsala Litteratur-tidning, som Boye & Wetterling anger som sin källa, har inte gått att belägga.
- 20 Nordenfalk 1958, s XXXVII f.
- 21 Looström 1916, s 187. Enskilda konstvänner som ville se konstsamlingarna kunde få göra det efter föranmälan. En annan källa meddelar: "Under de första åren var nämligen museet mycket oregelbundet tillgängligt för allmänheten." Det nya museet skulle framför allt ha utnyttjats av eleverna vid Målare- och Bildhuggareakademien. De kunde efter tillsägelse komma dagligen om de ville. Se: *Statens konstsamlingar (Kongl. Museum - Nationalmuseum) 1794-1894. En festskrift utgifven af Nationalmusei tjenstemän*, Sthm 1894, s 11. Systemet med föranmälingar tillämpades också t ex vid British Museum i London. Se Kenneth Hudson: "Entry as a Privilege", *A Social History of Museums*, London and Basingstoke 1975, s 8 ff.
- 22 Sander Fredrik: *Nationalmuseum. Bidrag till taflegalleriets historia*, IV, Sthm 1876, s 39 f.
- 23 Malmberg 1942, s 37, 137.
- 24 Looström Ludvig: *Den svenska konstakademien under första århundradet av hennes tillvaro 1735-1835*, Sthm 1887, s 140.

- 25 Looström 1887, s 155.
 26 Looström 1887, s 236.
 27 Looström 1887, s 268.
 28 Hultmark Emil: *Kungl. Akademiens för de fria konsterna utställningar 1794–1887*, Sthm 1935, s XI.
 29 Wingren Bo: *Konst på stan. Offentlig utsmyckning i Stockholm*, Sthm 1984, s 38.
 30 Wingren 1984, s 190 f.
 31 Nilsson Sten Åke: *1700-talet efter den karolinska tiden*, Konsten i Sverige, Sthm 1974, s 69.
 32 Wingren 1984, s 11, 33.
 33 Anon: "Konung Carl XIII:s Bildstod", *Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser*, Sthm 1821, s 17.
 34 Melberg 1978, s 29.
 35 Wingren 1984, s 11.
 36 *Carl von Linné 1778–1978*. Uppsala universitetsbiblioteks utställningskataloger, 2, Upps 1978, s 38 f. Idén att resa en staty över Linné fanns ursprungligen med i Gustaf III:s plan för den nya institutionsbyggnaden i Uppsala slottsträdgård. Kungens idé föddes i sin tur ur Linnélärjungen Carl Peter Thunbergs förslag att skänka slottsträdgården till universitetet. 1822 startades en insamling bland studenterna i Uppsala som möjliggjorde beställningen av Johan Niclas Byströms Linnéstaty. 1946 blev Botaniska institutionen alltför trångbodd och statyn flyttades till universitetsbibliotekets förhall (a.a. s 42) där den fortfarande står kvar.
 37 I *Heimdall* 1829:25, s 100 uppges att Linnéstatyn kostade 10.000 riksdaler Banco och att Uppsalastudenterna (se föregående not) dessutom bidragit med 400 riksdaler Banco till Bellmanmonumentet. Bronsbysten, också av Byström, invigdes 26 juli och festen som drog en folkskara "som räknade ett antal, större än ögat kunde öfverse" kommenterades utförligt i *Heimdall* 1929:32, s /125/-128, bl a med uppgiften att "Svenska folket rest hans minnesstod".
 38 Lindwall Bo: *Då och nu. Svenskt konstliv under 150 år*, Sveriges Allmänna Konstförening, Sthm 1982, s 7 f.
 39 Lindwall Bo: *Det tidiga 1800-talet*, Konsten i Sverige, Sthm 1981, s 64.
 40 Lindwall 1982, s 9. Anckarsvärd som 1844 blev överintendent (inkl chef för Kongl. Museum och preses för Konstakademien) fortsatte att utifrån sin befattning energiskt verka för ett nationalmuseum. Se *Svenskt biografiskt lexikon*, 1, Sthm 1918, s 645 f.
 41 Lindwall 1981, s 57 f.
 42 Lindwall 1981, s 64.
 43 Lindwall 1982, s 9.
 44 Lindwall 1982, s 13 f.
 45 Melberg 1978, s 47.
 46 Melberg 1978, s 109 ff.
 47 Lindwall 1982, s 20.
 48 Lindwall 1982, s 21 f.
 49 Lindwall 1982, s 22 f.
 50 Lindwall 1982, s 16 f.
 51 Melberg 1978, s 47.
 52 Lindwall 1982, s 15.
 53 Lindwall 1982, s 44 f.
 54 Ahnfelt Arvid: "'Konstnärsgillet' i Stockholm. Ett blad ur huvudstadens intellektuella lif vid slutet av 1840-talet", *Svea. Folk-Kalender för 1880*, Sthm 1879, s /113/.
 55 Ahnfelt 1879, s 134.
 56 Ahnfelt 1879, s 121 f.
 57 Ahnfelt 1879, s 134 f.
 58 Lindwall 1982, s 36.
 59 Lindwall 1982, s 57 f.
 60 Sandström 1975, s 16.
 61 Lindwall 1982, s 59.
 62 Nordensvan Georg: "Konstnärerna och allmänheten", *Revy i litterära och sociala frågor* (utg Gustaf af Geijerstam), Sthm 1885, s 117, 123. Konstföreningarna kritiserades inte bara för sina utställningar utan också, inte minst av konstnärerna, för sin inköpspolitik. Lindwall 1982, s 60, ger exempel på en omstridd refursering av Georg Paulis "Musicerande italienska" från 1884. I stället för rejäla inköp som gav konstnärerna det stöd de behövde gjordes så många som möjligt, enligt Sixten Strömbom i *Konstnärsförbundets historia*, I, Sthm 1945, s 12.
 63 Strömbom 1945, s 199.
 64 Fernlund Siegrun: *Göteborgs Stadz Konst- och Målare-Embete*, Lund 1983, s 6.
 65 Looström 1887, s 50.
 66 Malmberg Boo von: *Om målare och skrå före Konstakademiens tillkomst*, särtryck ur *Konstvärldens julbok 1942*, Sthm 1943, s 3.
 67 Looström 1887, s 49.
 68 Ambrosiani Sune: *Från de svenska skrämbetenas dagar*, Sthm 1920, s 2 f. 32.
 69 Ambrosiani 1920, s 6.
 70 Ambrosiani 1920, s 10.
 71 *Ett yrkes historia. Studier i "Conterfejje och målareembetets" samt "Konstläskande målaregesällskapets" handlingar* (utg Svenska målareiarbetareförbundet), Sthm 1909, s 66 f.
 72 *Ett yrkes historia* 1909, s 93.
 73 Looström 1887, s 50.
 74 *Ordbok över svenska språket* (utg Svenska Akademien), 14, Lund 1937, sp K2211, med hänvisning till *Kung Gustaf den förstes registratur. Handlingar rörande Sveriges historia*, serie I, 11, Sthm 1888, s 249.
 75 Looström 1887, s 32.
 76 Looström 1887, s 48 f. 51.
 77 Looström 1887, s 78 f.
 78 Looström 1887, s 150 ff.
 79 Looström 1887, s 50.
 80 Looström 1887, s 355 ff.
 81 Looström 1887, s 152.
 82 Looström 1887, s 365 f.
 83 Looström 1887, s 368.
 84 Looström 1887, s 370.
 85 Wollin Nils G: *Från ritsskola till konstfackskola. Konstindustriell undervisning under ett sekel*, Sthm 1951, s 23 f.

- 86 Wollin 1951, s 28, 31.
- 87 Wollin 1951, s 39 f.
- 88 Lindberg Anna Lena: "Stå på piedestal - eller konkurrera?", *Kvinnor som konstnärer* (red Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster), Sthm 1975, s 110f.
- 89 Lindberg 1975, s 101.
- 90 Wollin 1951, s 69 f.
- 91 Ahnfeldt 1879, s /113/ f.
- 92 Ahnfeldt 1879, s 134.
- 93 Ahnfeldt 1879, s 122.
- 94 *En yrkes historia* 1909, s 155.
- 95 Habermas 1984, s 60, efter Dresdner Albert : *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1915, s 17.
- 96 Habermas 1984, s 58, som citerar Dresdner 1915 (se not 95), s 161, som hänvisar till La Font de Saint Yenne: *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, 1747.
- 97 *Bonniers allmänna litteraturhistoria. Romantiken* (red E.N. Tigerstedt), Sthm 1961, s 80 f. Uppgiften om Grimms *Correspondence* ... finns hos Habermas 1984, s 59 men med den felaktiga upplysningen att det rörde sig om en tidskrift.
- 98 *Svensk uppslagsbok*, 11, Mö 1934, sp 913.
- 99 Louise d'Epinau (1726-83) medarbetade i Grimms *Correspondance* ... och hennes hem var samlingspunkt för Diderot, Rousseau och andra författare. Hennes memoarer *Fru de Montbrillants ungdom. Interiörer från fransk aristokrati och storfinans 1726-1746*, som trycktes 1818 översattes till svenska 1925. Berömda salonger i Sverige hölls av Hedvig Charlotta Nordenflycht i Stockholm och Malla Montgomery Silverstolpe i Uppsala.
- 100 Nordensvan Georg: *Svensk konst och svenska konstnärer i 19de århundradet*, I, Sthm 1925, s 135.
- 101 v. K. (Ture Wennberg): "Reflectioner öfwer Expositionen på Kongl. Målare- och Bildhuggare-Academien, År 1793", *Extra Posten*, Lördagen, den 2 Februarii 1793, N:o 28, opag, samt "Fortsättning och slut" i *Extra Posten*, Tisdagen, den 5 Februarii 1793, N:o 30, opag.
- 102 Nordensvan 1925, s 137.
O. Wieselgren säger samma sak i "Sverige får en tidningspress", *Svenska folket genom tiderna* (red Ewert Wrangel), 6, Mö 1938, s 313 f: "Man var under 1700-talet ännu alls icke van vid att publika omdömen formulerades annat än som artigheter och smicker. En ovänlig kritik uppfattades som en direkt personlig förolämpning och framkallade oftast de häftigaste gesagor."
- 103 Nordensvan 1925, s 179.
- 104 Osign (trol Fredrik Boye): "Om stentryck, tillika med upfinnarens herr Aloys Senefelders porträtt", *Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser*, Sthm 1819, s 30.
- 105 Melberg 1978, s 47.
- 106 Sandström 1975, s 17.
- 107 C.R.N. (Carl Rupert Nyblom): "Den skandinaviska konstexpositionen i Stockholm 1866. Af L. Dietrichson. Sthm 1866", *Svensk litteratur-tidskrift* (utg C.R. Nyblom), Upsala 1866, s 308 samt Nyblom C.R.: "Den svenska konsten på den skandinaviska utställningen i Stockholm 1866", a a s 321-347.

- 108 Sällskapet för konststudium bildades 1814 av bl a de tre unga konstnärerna John Breda, Bengt Erland Fogelberg och Johan Gustaf Sandberg. Se Nordensvan 1925, s 211 ff.
- 109 Ehlers Yvonne: "Marianne Ehrenström och hennes konsthistoris", *Konsthistorisk tidskrift* 1971:1-2, s 13 f.
- 110 Boye & Wetterling: "Företal", *Kongl. Svenska Museum*, hft 2, Sthm 1822, opag.
- 111 Boye Fredrik: "Företal", *Målare-lexikon til begagnande såsom handbok för konstidkare och taflesamlare*, Sthm 1833, opag.
- 112 Ehlers 1971, s 18 ff.
- 113 Ehlers 1971, s 24 f.
- 114 Grandien Bo: "Det skönas värld eller Venus i såskoppen", *Form* 1985:2-3, s 14.
Lena Johannesson tar under rubriken "Den illustrerade föreläsningen" i *Den massproducerade bilden*, Sthm 1978, s 151, upp att hon i Tekniska skolans årsrapporter funnit att Lorentz Dietrichson använde en kalkylusapparat 1868 för undervisningsändamål. Den illustrerade föreläsningen är ett intressant ämne som borde vara tacksamt att utveckla. Jag känner inte till någon sådan svensk undersökning men däremot en engelsk: "Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture" av Trevor Fawcett i *Art History* 1983:4, s 442-460.
- 115 Osign: "Vördsam inbjudan", *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1875:1, s 1 f.
- 116 Dietrichson Lorentz: "Några ord om den bildande konsten i Sverige, dess forntid och framtid", *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1875:1, s 4 f.
- 117 Dietrichson Lorentz: *En norrmanns minnen från Sverige*, II, Sthm 1902, s 129.
- 118 Göthe Georg, "Några ord om den bildande konsten och dess publik", I, *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1876:2, s /41/.
- 119 Göthe Georg: "Några ord om den bildande konsten och dess publik", II, *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1876:3, s 74.
- 120 "Årsberättelse ang. förvaltningen af Nationalmusei Konstafdelning och Lifruskammaren under år 1869", *Protokoll öfver Museiärenden 1870*, 31 mars 1870, opag, respektive "Protokoll öfver Museiärenden, hållet inför Herr Intendenten Boklund den 30 December 1872", *Protokoll öfver Museiärenden 1872*, opag.
I "Berättelse ang. förvaltningen af Nationalmusei konstsamlingar och Lifruskammaren under år 1872", *Protokoll öfver Museiärenden 1873*, opag, finns en kommentar till den rekordmässiga tillströmningen på över 135.000 personer:
"Härvid torde böra anmärkas, att det stora tilloppet under Februari, Mars och April, utan tvifvel i väsendtlig mån föranleddes deraf, at åtskilliga nya betydande arbeten af inhemska konstnärer under dessa månader å sig fästade allmänhetens uppmärksamhet. /... /
De allt hittills högsta antalen besökande å avgiftsfri dag inträffade Söndagen den 25 Februari med 3148, Söndagen den 17 Mars med 3020 och Söndagen den 7 april med 3260 personer; samt lägsta antalen å fridag Tisdagen den 24 December med 29 personer".
- Publiksiffrorna dalade emellertid efter några år, kanske beroende på att den värsta nyfikenheten på det nya konstmuseet då hade stillats. 1874 kom 48.724 personer (inte drygt 50.000 som Göthe uppger i sin anförda artikel, s 43) enligt "Protokoll öfver Musei Ärenden, hållet inför Herr Intendenten Boklund den 31 December 1874. Bilaga till § 3", *Protokoll öfver Museiärenden*, opag. Samtliga handlingar finns i Nationalmuseumets arkiv, Stockholm.

- 121 Göthe Georg: "Några ord om den bildande konsten och dess publik", I, *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, 1876:2, s 42 f.
- 122 Linder Curli: *På den tiden. Några bilder från 1870-talets Stockholm*, Sthm 1924, s 74 f.
- 123 Under senare delen av 1960-talet utfördes publikundersökningar av Försöksverksamheten med riksutställningar i Stockholm. Se t ex Nylöf Göran: *Utsämningspubliken. Rapport nr IV: Multikonst - en sociologisk studie av besökare och köpare*, Sthm 1968. Stencil.
Nylöf Göran: *Utsämningspubliken. Rapport nr V: "Nationalmuseum 100 år" 1966, Del II. Sociologisk studie av besökare*, Sthm 1970. Stencil.
Arnell Ulla Sernald: *Utsämningspubliken VIII: Besökare på fyra utställningar i Gävle. En jämförelse mellan publik på "100 år Nationalmuseum", "Multikonst", "Endre Nemes" och "Fiske på fritid"*, Sthm 1970. Stencil
- De senaste tio åren är det framför allt Sven Sandström som forskat kring allmänhetens konstupplevelser och med sin avdelning "Nutida konst och miljö" vid Konstvetenskapliga institutionen i Lund banat vägen för nya forskningsområden. Se bl a
Sandström Sven, Sjöstedt Sven m fl: *Konst i ett bostadsområde*, Lund 1977.
Sandström Sven: *A Common Taste in Art. An Experimental Attempt*, Aris. Bulletin utg Institutionen för konstvetenskap vid Lunds universitet, Lund 1977.
Sandström Sven: *Se och uppleva*, Lund 1983.
Litteratur om samverkan mellan konstnärer och brukare har kommit på 1980-talet.
Hit hör:
Lindberg Anna Lena & Benn Marianne: *Konstnären mittibland oss. Om miljögestaltning i samarbete konstnärer - brukare*, Bygghörsningsrådet, Sthm 1981.
Nobel Agnes & Sjöstedt Björn: *Konst & konstnärer i skolans arbete*, Skolöverstyrelsen, Sthm 1982.
Rosell Joaquin & Werkmäster Barbro: *Bilden som handling*, Gävle 1984.
- 124 Nordensvan 1925, s 153 f.
- 125 Ordbok öfver svenska språket (utg Svenska Akademien), 6, Lund 1925, sp 1377.
- 126 Lindwall Bo: *Svenska teckningar 1800-talet*, Årsbok för svenska statens konstsamlingar 30, Sthm 1984, s 17 f. Till landskapstecknare med militär bakgrund som Lindwall behandlar (s 82-94) hör bland andra Lars Jacob von Röök (samme Röök som var intendent vid Kongl. Museum), Gustaf Söderberg, Mikael Gustaf Anckarsvärd (överintendent 1844) och Hjalmar Mörner.
- 127 v. K. (Ture Wennberg): "Utdrag af et Bref från v. K. dat. E... Febr 1793", *Extra Posten*, Tisdagen, den 5 Martii 1793, N:o 53, opag.
- 128 Silfverstolpe Gustaf Abraham: *Anmärkingar i anledning af Kongl. Målare- och Bildhuggare-Academiens Exposition År 1808; Samt Fragment af Lessings Laocoon*, Sthm 1808, s 30 f.
- 129 Estlander Carl Gustaf: *De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar*, Sthm 1867, s 472 f.
- 130 Konstetablissemangets begränsning i Stockholm så sent som på 1880-talet illustreras av ett citat ur Karl Asplunds *Bukowskis. Ett konsthandelshus i Stockholm 1870-1945*, Sthm 1945, s 39:
De populära Bukowskiauktionerna ägde förr mest tycke av familjetillställningar, där alla kände varandra. Kom händelsevis någon "utomstående" med, beskådades han med förvånade blickar. Ljusen i de stora kristallkronorna

- skimrade, och de tända fotogenlamporna på bord och konsoler kastade ett magiskt sken över den lilla publik, som var närvarande.
- 131 Silverstolpe Gustaf Abraham: "Brev angående några hinder för konsterna", *Strödda afhandlingar i ämnen rörande de fria konsterna*, Första Häftet, Strengnäs 1808, s 99.
- 132 "Konstnärens öde", *Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser*, Sthm 1821, s 21 f.
- 133 Gellert, Christian Fürchtegott: *Fabler*, I (övers C.M. Bellman), Sthm 1793, s 94 f.
- 134 Linde Brita: *Ernest Thiel och hans konstgalleri*, Sthm 1969, s 77. Citatet är taget från ett inlägg i *Aftonbladet* 1911:21/11 i en debatt om akademister och opponenter.
- 135 Anon: "I anledning af Kongl. Academiens för de Fria konsterna exposition detta år", *Stockholms Posten*, Fredagen den 15 Maj 1818, N:o 109, opag. Efter Berfelt 1971, s /68/.

Bibliografi

- Ahnfelt Arvid: "Konstnärsgillet i Stockholm. Ett blad ur hufvudstadens intellektuella lif vid slutet af 1840-talet", *Svea. Folk-Kalender för 1880*, Sthm 1879, s /113/-135.
- Abrosiani Sune: *Från de svenska skrämbetenas dagar*, Sthm 1920.
- Berefelt Gunnar: *Med konsten för fosterlandet. En studie över konstlivet i Sverige på konung Karl XIV Johans tid*, Sthm 1971.
- Boye Fredrik & Werterling A.C.: *Kongl. Svenska Museum. Samling af Contur-teckningar, med en analytisk och kritisk beskrifning öfver hvarje ämne*, 1-3, Sthm 1821-1823.
- Ehlers Yvonne: "Marianne Ehrenström och hennes konsthistoria", *Konsthistorisk tidskrift* 1971:1-2, s /11/-29.
- Ett yrkes historia. Studier i "Conterfeije och målareembetets" samt "Konstläskande målaregesällskapets" handlingar* (utg Svenska måleriarebetareförbundet), Sthm 1909.
- Göthe Georg: "Några ord om den bildande konsten och dess publik", I-III, *Tidskrift för bildande konst och konstindustri*, Sthm 1876:2, 3,4, s/41/-52, /73/-79, /109/-114.
- Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*, Arkiv moderna klassiker, Lund 1984.
- Lindberg Anna Lena: "Stå på piedestal - eller konkurrera?", *Kvinnor som konstnärer* (red Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster), Sthm 1975.
- Lindwall Bo: *Det tidiga 1800-talet*, Konsten i Sverige, Sthm 1981.
- Lindwall Bo: *Då och nu. Svenskt konstliv under 150 år*, Sveriges Allmänna Konstförening, Sthm 1982.
- Lindwall Bo: *Svenska teckningar 1800-talet*, Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 30, Sthm 1984.
- Looström Ludvig: *Den svenska konstakademien under första århundradet af hennes tillvaro 1735-1835*, Sthm 1887.
- Looström Ludvig: "I Kgl. musei barndom. C.Fr. Fredenheim och hans folk", *I svenska konstnärskretsar för omkring hundrafemtio och hundra år sedan*, Sthm 1916.
- Malmberg Boo von: *Nationalmusei byggnad. Ett bidrag till dess tillkomsthistoria*, Nationalmusei årsbok 1941, Upps 1942.
- Melberg Arne: *Realitet och utopi. Utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*, Sthm 1978.
- Nordenfalk Carl: "Samlingarnas historia", *Stockholm/Nationalmuseum. Äldre utländska målningar och skulpturer*, Sthm 1958.
- Nordensvan Georg: *Svensk konst och svenska konstnärer i 19de århundradet*, I-II, 2 uppl, Sthm 1925, 1928.
- Sandström Sven: *Det sena 1800-talet - bildkonst och miljökonst*, Konsten i Sverige, Sthm 1975.
- Wingren Bo: *Konst på stan. Offentlig utsmyckning i Stockholm*, Sthm 1984.
- Wollin Nils G: *Från ritkola till konstfackskola. Konstindustriell undervisning under ett sekel*, Sthm 1951.