

Underlag till SEC-seminarium onsd 11 Juni 2003 kl 13.15
ILU, rum 1219, Seminariegatan 1, Uppsala
Se kalendariet <http://www.skeptron.ilu.uu.se/broadly/sec/sec-eve03.htm>

Till SEC-seminariet 11 juni 2003

Den text jag lägger fram vid ovan nämnda seminarium innehåller delar av min empiriska undersökning samt en presentation av de teorier jag använder mig av för avhandlingsarbetet. Texten har sin grund i tre tidigare framlagda och delvis publicerade texter, den kan därför te sig lite hattig och även summarisk i vissa fall. Avsnittet om prins Eugens konstsamling sedd ur ett könsperspektiv skall ingå i presentationen av konstsamlingen som helhet och en liknande studie skall göras av de manliga konstnärerna. Som det står nu verkar det ju lite ensidigt.

Jag är tacksam för synpunkter av alla de slag, men det är några saker som jag särskilt funderar över, till exempel grundläggande frågor som huruvida undersökningen funkar, om definitionen av fältet är okej etc. I slutet av texten nämner jag kort 'positionen prins Eugen' – är det en tänkbar utgångspunkt?

En svårighet som jag tampas med är prins Eugens dubbla roller som agent både på produktionsfältet (som konstnär bl.a.) och på konsumtionsfältet (som konstsamlare och därmed konsument). Hur kan dessa bäst beskrivas och hur tecknar man lämpligen skillnaden/likheten/förhållandet mellan produktions- och konsumtionsfält?

Ser mycket fram emot seminariet!

Hälsningar

Christina G. Wistman
Doktorand i Konst- och Bildvetenskap, Göteborgs universitet

En agent på konstfältet 1887-1947. Prins Eugen – konstsamlare, mecenat och grundare av ett museum

Inledning

Med mitt avhandlingsprojekt avser jag att undersöka prins Eugen som agent¹ på det svenska konstfältet 1887-1947 med utgångspunkt i *konstsamlaren* prins Eugen. Med denna utgångspunkt kommer således även mecenaten², museigrundaren och konstpolitikern Eugen att belysas. Den tidsavgränsning som gjorts tar sin början år 1887, det år då prinsen gör sina första konstförvärv, och avslutas i och med hans död 1947. Prins Eugen var aktiv samlare fram till sin död. Projektet avgränsas geografiskt till Sverige och Stockholm, dit en betydande del av det svenska kulturlivet var koncentrerat. Socialt begränsas undersökningen till konstfältet. Agenter från andra sociala fält, såsom de politiska och ekonomiska, kan komma att föras in i undersökningen i de fall de påverkade konstfältet och konstlivet. Projektet syftar alltså till att studera prins Eugen som konstsamlare ur ett socialt perspektiv, att närmare belysa framväxten av denna idag statliga konstsamling tillkommen på privat initiativ. Implicit i detta ligger också ett studium av prinsens rörelser på fältet och hans relationer till andra agenter: konstnärer, konstsamlare, konsthandlare, konst/kulturpolitiker med flera.

Mitt forskningsläge innefattar teorier och tankar kring samlande.³ Dessa kommer i undersökningen att sammanföras med Pierre Bourdieus fältteori och social nätverksteori. Mitt första möte med Bourdieus fältteori ägde rum för tio år sedan och hans sätt att betrakta omvärlden har sedan dess något präglat mitt sätt att tänka. Således ser jag det svenska konstlivet under perioden 1887-1947 som ett fält. Fältet kan liknas vid en fotbollsplan som har sina yttre gränser, även om de inte är lika tydliga som fotbollsplanens vita kantlinjer, och liksom det på fotbollsplanen ofta försiggår ett spel – en match – försiggår det på fältet ett spel, en strid om vad agenterna funnit vara värdefullt.

För att fånga även de sociala relationer som finns mellan agenterna på fältet – Bourdieu intresserar sig ju främst för relationerna mellan fältets *positioner* – har jag valt att använda fältteorin i nära relation till social nätverksteori, en teoretisk modell som befunnits väl lämpad för en studie som min. Denna kombination är inte min invention. Under ett antal år har jag deltagit i samtal och diskussioner kring sociala nätverk och fält med en grupp forskare i Uppsala, dessa forskare har utgivit en antologi betitlad just *Sociala nätverk och fält* där de klargör den teori som de både tillsammans och var för sig arbetat fram.⁴ Nätverksteorin fångar

¹ Pierre Bourdieu valde begreppet agent istället för aktör, då han fann aktörsbegreppet för strukturalistiskt för sina syften. Jag ser ju primärt prins Eugen som en fältagent i Bourdieusk bemärkelse och använder därför denna term. I social nätverksteori talas det istället om aktörer och jag gör i denna text en distinktion mellan fältagenter och nätverksaktörer för att visa vad jag talar om, detta kan komma att förändras med tiden. Poängteras bör att Bourdieu, om han använt social nätverksteori även då säkerligen skulle tala om nätverksagenter och inte aktörer. Han såg sig ju som poststrukturalist.

² Jag gör alltså en skillnad mellan mecenaten och konstsamlaren prins Eugen, en skillnad som är av vikt för min analys. Konstsamlaren prins Eugen samlar konst för konstens egen skull, l'art pour l'art, medan mecenaten Eugen har även andra syften med förvärven, exempelvis välgörenhet. Konstsamlaren ser jag som överordnad både museigrundaren och mecenaten, de båda sistnämnda ser jag som emanerande ur konstsamlaren. Mecenaten kan ses som ett drag i samlarpersonligheten, museigrundaren är vad konstsamlaren blir och bygger upp.

³ Konstsamlande och samlingar har studerats under årens lopp. Kataloger över såväl privata som offentliga samlingar har exempelvis publicerats. Mekanismerna bakom samlandet har emellertid sällan analyserats närmare. Viss psykologisk och museologisk litteratur finns däremot liksom undersökningar inom ämnena *cultural studies* och *museum studies*. De flesta av dessa har utförts i de engelskspråkiga länderna. Av den litteratur jag funnit är inte all tillämplig på mitt material.

⁴ Gunneriusson, Håkan (red.) *Sociala nätverk och fält*. Opuscula Historica Upsaliensia 28, Uppsala 2002. Historikerna Ylva Hasselberg, Leos Müller och Niklas Stenlås – vilka medverkar i denna antologi – är de som

de personliga relationer fältteorin saknar och fältteorin ger å sin sida ett socialt rum i vilket man kan placera nätverksaktörerna. Att denna antologi nu föreligger utgiven underlättar för mig och även andra intresserade att hänvisa till dessa nya tankegångar.

Prins Eugen – konstsamlare med sin tid

Av tradition har de europeiska furstehusen varit samlare och beställare av en nationell konst och det svenska kungahuset är inget undantag i det avseendet, Carl XV med sitt understöd av den fornnordiska riktningen inom måleriet kan stå som exempel. Det finns också en konstnärlig ådra i den svenska kungafamiljen och flera av dess medlemmar har på amatörbasis ägnat sig åt ett konstnärskap. Carl XV, åter igen, och hans syster prinsessan Eugénie är två exempel, men den förste som på allvar gjorde (och tilläts göra) något av sin konstnärliga begåvning var prins Eugen (1865-1947). Eugen var också den förste Bernadotten som på allvar, i det närmaste professionellt, ägnade sig åt ett konstsamlande. Idag kan vi ännu se resultatet av hans samlarverksamhet på Prins Eugens Waldemarsudde. Prinsen testamenterade sitt hem och sina konstsamlingar till svenska staten med syftet att öppna det som ett offentligt museum.

Mitt avhandlingsarbete behandlar alltså konstsamlaren prins Eugen.⁵ Tidigare forskning rörande prinsen har främst koncentrerats till konstnären Eugen. Hans samlargärning har endast ytligt berörts, vilket ändock har resulterat i en viss mytbildning kring prinsens samlande. Man har menat att Eugen var en mecenat vars syfte med samlandet skulle ha varit välgörenhet, en välgörenhet som yttrade sig i förvärv av mindre bemedlade konstnärers verk – vad jag benämner stödköp – men även i förvärv av den konst hans vänner skapade.⁶ Och, förvisso, prinsen var en mecenat. Han var en främjare och gynnare av de sköna konsterna, och han gav ekonomiskt stöd till konstnärer, men också, och i än högre grad, till andra personer i ekonomiskt trångmål.⁷ Prins Eugens försörjning var tryggad genom det kungliga apanaget och hans ställning som konstnär och konstsamlare var således gynnad.⁸ Att, som det sagts, prinsen förvärvade konst av sina vänner är ofrånkomligt: han var verksam som både konstnär, konstsamlare och konstpolitiker inom det svenska konstfältet och att vissa av de agenter som där var verksamma med tiden blev hans vänner är inget märkligt, det torde snarare ha varit svårt att undvika.

Vid sidan av att den kungliga bördens inte alltid var lätt att förena med konstnärnsrollen – prins Eugens seriösa avsikter kunde inledningsvis av konstnärskollegor betraktas som ett behagligt tidsfördriv – gav den honom även på annat sätt en särställning bland konstnärer: han var inte nödgad att sälja sin egen konst för försörjningen och han kunde därtill vid 22 års ålder ge sig

tillsammans utvecklat den sociala nätverksteori som är en grund för min analys. Håkan Gunneriusson, ävenledes historiker, har liksom professor Donald Broady i några undersökningar med goda resultat kombinerat denna med Bourdieus fältteori.

⁵ För att rekonstruera prinsens samlargärning, och hans mecenatskap, har jag bl. a. använt mig av prins Eugens räkenskaper i Bernadotteska Familjearkivet (BFA). I Prins Eugens Waldemarsuddes konstsamlingsinventarium har inte alla provenienser angivits, min forskning har kompletterat dessa uppgifter.

⁶ I den mån konstsamlaren prins Eugen behandlas, kan som exempel nämnas Erik Wennerholms bok *Prins Eugen – Människan och konstnären* (Bonniers Stockholm 1982), men även hos Gustaf Lindgren (t ex *Prins Eugen*, Bokkonst Göteborg 1944 liksom inledande text i katalogen över Waldemarsuddes konstsamling) och Inga Zachau (*Prins Eugen. Nationalromantikern*, Signum Lund 1989; *Prins Eugen. Det öppna landskapets skildrare*, Signum Lund 1991) vidareförs denna syn på prinsen.

⁷ Bernadotteska Familjearkivet (BFA), Prins Eugens räkenskaper.

⁸ Otaliga är de utbetalningar av ekonomiskt stöd som gjorts till människor i tillfällig ekonomisk nöd, till fattiga, till handikappade, till mindre bemedlade ungdomars skolgång, men ekonomiskt stöd gavs även i olika former till konstnärer. De rena ekonomiska stöden till konstnärer är inte lika omfattande som övrig ekonomisk välgörenhet. BFA

ut på den fria marknaden och köpa konst av andra konstnärer. När prins Eugen kom till Paris för högre konstnärliga studier i januari 1887 var det inte helt enkelt för honom att ta en plats i kamratkretsen, ställningen som prins verkade i detta fall handikappande: ”Jag håller med Dick [Richard Bergh] att det är olämpligt för ’opponenter’ att göra sig till för en prins”, som Eva Bonnier skrev i ett brev i mars detta år.⁹ Bonnier förutsåg även en strategi som skulle kunna hjälpa den unge Eugen i konstlivet: ”men pojken måste ovillkorligen uppmuntra konsten genom att köpa af andra. Annars blir han inte länge populär bland artisterna. Och då han är myndig och millionär, så begriper jag inte hvarför han inte redan börjat”.¹⁰

Det var under studietiden i Paris som prins Eugen inledde sitt samlande. Huruvida han själv funnit det vara en lämplig strategi för att ta en plats på konstfältet må vara osagt, men 1887 gjorde prinsen fyra inköp: detta första år i Paris köptes två oljemålningar av vardera Hugo Birger och Per Ekström, förvärvade från konstnärerna. Oavsett om prins Eugens samlande var en strategi för att vinna anseende på fältet gjorde han alltid sina egna val och det fanns en linje i hans samlande. Men förmodligen bidrog konstsamlandet till prins Eugens relativt snabba erkännande på det svenska konstfältet. Min utgångspunkt är att prins Eugen samlade konst för konstens egen skull, inte för ekonomisk vinning eller som primärt en stödjande gärning. Han var verksam som samlare under 60 år, de första konstinköpen gjordes alltså 1887 och de sista 1947, samma år som Eugen avled. Detta innebär att prinsen under en lång följd av år hade förmånen att följa sin samtid nära, vilket han också gjorde då samtiden avspeglar sig i konstsamlingen.

Prinsen valde att inrikta sitt samlande på sin egen svenska samtids konst och från och med de första förvärven i Paris var det allt som oftast nya verk han köpte, utförda samma år som förvärvet gjordes eller ett eller ett par år dessförinnan. På ett relativt tidigt stadium klargjorde prinsen vilken inriktning hans samlande skulle ha: ”Nej jag skall allt begränsa mej till svenska saker nu, endast undantagsvis något utländskt.”, som han skrev till Richard Bergh 1913.¹¹ (Förutom att brevcitatet påvisar prinsens intresseområde, kan det också tas som argument för att Eugen inte samlade av välgörenhet.) Det var heller inte bara etablerade konstnärer som kom ifråga för inköp utan också, och i stor utsträckning, mer oprövade konstnärskap. Samlandet inleddes med opponentgenerationens (ungefär hans egen generations) konst, som ett exempel kan nämnas köpet 1891 av Karl Nordströms samma år utförda målning *Skymning* på en utställning i Birger Jarls Bazar i Stockholm. Både som målare och samlare följde prinsen sin samtid nära och 20 år senare tog han ställning för den tidiga svenska modernismen som konstnärslaget *De Unga* och bland dem exempelvis Isaac Grünewald och Leander Engström. På *De Ungas* andra och av kritikerna utskällda utställning 1910 visades Grünewalds porträtt av fru Ise Morssing, ett porträtt som i Eugens räkenskaper bokförts som inköpt 1911; kanske valdes målningen redan på utställningen? Året därefter köpte prinsen två målningar av Leander Engström och ytterligare fyra av Grünewald.

Inte endast den franskinspirerade svenska modernismen fick en plats på Waldemarsudde. Också en konstnär som Gösta Adrian-Nilsson, som var mer orienterad mot det tyska konstområdet, införlivades med samlingen. Och av en omdiskuterad konstnär som Carl Kylberg köpte prins Eugen målningen *Hus i trädgård* så tidigt som 1931 liksom att han från det att Färg och Form bildats 1932 regelbundet gjorde inköp av medlemmarnas konst.¹² Färg

⁹ *Pariserbref. Konstnären Eva Bonniers brev 1883-1889*. Sammanställda och kommenterade av Margareta Gynning, Klara förlag Stockholm 1999, s. 206. Brevet daterat 1/3 1887.

¹⁰ *Pariserbref*, s. 232f. Brevet daterat 9/6 1887.

¹¹ Brev från prins Eugen till Richard Bergh 1913 (oläsligt datum). Richard Berghs arkiv, Thielska Galleriet.

¹² När Föreningen Färg och Form blev aktiebolag 1934, var prins Eugen den förste aktieägaren som tecknade sig.

och Formaren Bror Hjorths målning *Fiollektionen* (1946) förvärvades dock 1947 från Svensk-Franska Konstgalleriet.¹³

Tidigt fick även övrig nordisk modernism ett stöd från prinsen: 1911 köpte han norrmannen Henrik Sörensens *Variétéartist* (1910), som blivit något av ett signum för modernismens genombrott i Norden. Betalningen av denna målning förmedlades av Karl Nordström. Även om prinsen främst inriktade sitt samlande på svensk och därefter nordisk konst, finns även utomnordiska konstnärer i konstsamlingen. Målningen *Parisutsikt*, utförd av Robert Delaunay 1919 och inköpt av Eugen 1920, är ett exempel. Andra exempel är de verk av André Lhote som finns på Waldemarsudde. Åren 1912-13 mottog Eugen periodvis undervisning av kubisten Lhote i Paris och 1912 tillfördes samlingen sex verk av honom, bland dem målningen *Nu couché*.

Prins Eugens insats som konstsamlare är unik. Han valde att inrikta sitt samlande på sin egen samtids konst. För oss idag ses det som något självklart (kanske till och med hippt och läckert) att samla samtidskonst, under Eugens livstid var det inte så. Prinsen förvärvade dessutom själv – generellt sett utan hjälp och förmedling¹⁴ – de verk som ingår i hans konstsamling, det är hans egen val som däri ingår. Visst kunde han få tips om både konstnärer och verk av exempelvis Richard Bergh, Karl Nordström och Georg Pauli, men i slutändan var det ändå prins Eugen som fattade beslutet att förvärva eller ej.

Efter de första konstinköpen i Paris växte prinsens samling i långsam takt under 1890-talet. Det var först när hemmet på Waldemarsudde stod inflyttningsfärdigt 1905 som de årliga inköpen blev antalsmässigt flera. En ordentlig fart tog samlandet under 1910-talet och då särskilt efter år 1913 när Galleriet på Waldemarsudde byggts. De mest omfattande egna förvärven liksom de flesta gåvorna tillfördes konstsamlingen under 1930- och 1940-talen, i genomsnitt ett trettiotal verk per år. Under dessa decennier kompletterades samlingen också med ”äldre” målningar och skulpturer som i flera fall konsekrerats under de år som gått sedan utförandet. 1935 förvärvade prinsen exempelvis Grunewalds *Konstnärskamrater* från 1909 och det enda verk av Pablo Picasso som finns i samlingen är porträttet av Fernande Olivier, daterat till 1905-06, men inköpt först 1921.¹⁵

Hur förvärvade prins Eugen de verk som ingår i hans konstsamling? Ja, de kunde köpas direkt från konstnärerna, på utställningar, i konsthandeln och på auktioner. Konsten köptes från anrika handlare, exempelvis Bukowskis kgl hovkonsthandel (etablerad 1870), som i första hand handlade med avlidna konstnärer, och Fritzes kgl hovbokhandel (1837), där konstverk av framför allt redan erkända konstnärer fanns till försäljning. Hos Bukowskis och Fritzes köptes, som ekonomhistorikern Martin Gustavsson visat i sin doktorsavhandling, företrädesvis äldre konst, inte det nyaste och senaste.¹⁶ I takt med konstmarknadens förändring och att antalet konsthandlare ökade, blev prins Eugens urvalsmöjligheter större. Under 1910-talet tillkom exempelvis Gummesons konsthandel (1914) och Svensk-Franska

¹³ Förvärvsuppgifterna hämtade ur BFA, Prins Eugens räkenskaper.

¹⁴ Detta skall undersökas närmare eftersom prins Eugen under det tidiga 1910-talet fick både förslag och råd på konstnärer värda att satsa på från exempelvis Richard Bergh, Karl Nordström och Georg Pauli som alla tre var mer insatta i samtidens mer moderna konstyttningar liksom aktuell konstteori. Men, en slutsats som redan kan dras är att prins Eugen fattade inköpsbesluten själv. Det finns i hans bevarade brevväxling, efter vad jag hittills sett, flera exempel på att han avböjt inköp.

¹⁵ BFA, Prins Eugens räkenskaper; PEW, Konstsamlingsinventariet.

¹⁶ Martin Gustavsson har i sin doktorsavhandling studerat den svenska konstmarknaden 1920-60. Se *Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920-1960*, diss. Stockholms universitet 2002.

Konstgalleriet (1918), 1929 öppnade Galerie Moderne och 1932 bildades ju Färg och Form. Dessa handlare hade en modernare inriktning än Fritzes och Bukowskis och såväl internationell som svensk samtida konst kunde ses och köpas hos dem. Prinsen gjorde regelbundet inköp från samtliga dessa handlare. Galleriet Ny Konst förestods 1915-21 av den italienske målaren och futuristen Arturo Ciacelli, från detta galleri däremot köpte prins Eugen endast två målningar: det var 1915 och konstnären var den i samlingen sedan tidigare företrädde André Lhote.¹⁷ Grafiksamlingen har delvis sammanbragts genom prins Eugens medlemskap i *Föreningen för grafisk konst* och *Grafiska sällskapet*, föreningar som utgav årsportföljer med grafiska blad.¹⁸

Ett visst socialt engagemang kan knytas till prins Eugens konstsamlande, detta märks särskilt under andra världskrigets år då han köpte konst från bland annat Svenska konstnärers Norgehjälps, Polska hjälpkommittén i Sverige och på en auktion för Frankrikes barn. En tidigare insats som brukar omtalas som en av de viktigaste prinsen gjorde för det svenska konst- och kulturlivet, är den räddningsaktion som genomfördes efter konstnären Ivan Aguélis död 1917. Prins Eugen var den som såg till att Aguélis bostad i Barcelona plomberades och att hans konstnärliga kvarlåtenskap fördes hem till Sverige. Prins Eugen köpte själv ett antal verk ur kvarlåtenskapen och han gjorde även senare förvärv av Aguélis konst som donerades till Nationalmuseum (nu i Moderna Museet). Under 1930- och 40-talen utökades prins Eugens konstsamling i en ej tidigare skådad hastighet. Under dessa decennier donerade han också ett flertal verk ur sin egen produktion till olika museer och institutioner inom och utom Sveriges gränser. Det var vanligen verk ur den egna produktionen som gavs bort, men viss konst av andra konstnärer kunde också komma ifråga.

Prins Eugens samling växte främst genom hans egna inköp, men i samlingen finns även ett antal gåvor som kommit prinsen tillhanda vid bemärkelsedagar, som tack eller i andra, outtalade, sammanhang. Det rör sig om gåvor givna av både konstnären bakom verket och andra personer. De år prins Eugen fyllde jämnt var konstgåvorna särskilt många.

En fråga som är berättigad i detta sammanhang är den om vad prins Eugen inte köpte. Vid sidan av de utländska konstnärer som prinsen i hög grad valde bort till förmån för de svenska, är det också viss svensk konst som saknar företrädare på Waldemarsudde. Detta gäller i stor utsträckning den icke-föreställande, abstrakta konsten liksom Halmstadgruppens mer surrealistiska verk.¹⁹ Det var alltså inte alla svenska konstnärer Eugen tog ställning för utan han inriktade sig, troligen efter sitt tycke och smak, på konst ingående i en föreställande tradition.

Prins Eugen tog i sitt professionella samlande ställning för den svenska samtida konsten, han vågade köpa konst av även oetablerade konstnärer och han var fri att köpa vad han ville. Han behövde inte som exempelvis Nationalmuseum ta några statliga hänsyn i förvärvsfrågor. Men det handlar inte bara om att köpa det senaste, det nyaste – det handlar ju också om vilka konstnärer man väljer att köpa av och hur dessa konstnärer sågs i sin samtid. Flera av de konstnärer som prins Eugen förvärvade verk av har inte skrivits in i vår svenska konsthistoriska kanon medan andra fått en nästan ikonisk status. Enklare än att samla samtidskonst är att samla konst av äldre etablerade mästare; vilket konstmuseum som helst kan tala om för samlaren vad som är värt att köpa, vilka verk som är både erkända och godkända. Att samla

¹⁷ BFA, Prins Eugens räkenskaper.

¹⁸ PEW, Konstsamlingsinventariet.

¹⁹ I samlingen finns ett stilleben (inv.nr W 341) av Sven Jonson från 1934, detta dock ej typiskt för varken Jonsons eller Halmstadgruppens produktion i övrigt.

samtidskonst är svårt: det kräver att samlaren har överblick och ett stort kontaktnät. Prins Eugen fick med tiden en central position i svenskt konstliv, han hade ett starkt engagemang och ett vidsträckt socialt nätverk att luta sig mot, vilket kan tänkas gjorde honom lämpad att inrikta samlandet på just samtiden. Till skillnad från vissa andra privatsamlare i hans tid behövde prinsen heller inte oroa sig för samlingens fortlevnad. Eugen var ju i det närmaste oberoende av ekonomiska konjunkturer och visste att samlingen inte skulle behöva avyttras.

Konstsamlingen på Waldemarsudde

Prins Eugens konstsamling omfattar i runda tal 2500 inventarienummer.²⁰ Samlingen består av måleri, skulptur, handteckningar, grafik, medaljkonst, ikon- och miniatyrmåleri, broderi och mosaik. De svenska konstnärerna är som berörts i majoritet i samlingen: här finns bland annat opponentgenerationen, tidig svensk modernism med Matisseeeleverna i spetsen, den nya saklighetens konstnärer och 1930-40-talens konst representerade. Konstnärer från de övriga nordiska länderna, utom Island, är också företrädade. Från de utomnordiska länderna är de franska konstnärerna i majoritet, men här finns också tyska, engelska, baltiska och belgiska konstnärer för att nämna några exempel. Skulptursamlingen är den till antalet minsta omfattande lite drygt 300 verk, målerisamlingen omfattar ca 1000 verk och grafiksamlingen ungefär lika många. I konstsamlingen som helhet är landskap den dominerande motivkategorin och oljemåleri den dominerande tekniken. Landskapet var ju också den motivkrets prins Eugen själv som konstnär i första hand ägnade sig åt. Det förekommer även ett flertal stilleben och porträtt i konstsamlingen; porträtten avbildar ofta en nära och kär vän och/eller konstnärskollega till prinsen.

1939 utgavs en tryckt katalog över prinsens konstsamling, sammanställd av fil. dr. Gustaf Lindgren som då var Eugens handsekreterare. Den tryckta katalogen upptar 1095 inventarienummer. Prinsens samlande var dock inte avslutat i och med katalogens utgivning, samlandet fortsatte med obruten, ja snarare ökad kraft fram till och med prins Eugens död i augusti 1947.²¹

Vid prins Eugens död 1947 var 444 konstnärskap representerade i hans konstsamling, av dessa var 47 stycken kvinnliga som företrädades med tillsammans 204 verk.²² Antalet manliga konstnärskap var vid samma tid således 397 stycken. Som i många museisamlingar är alltså kvinnorna i minoritet, mindre än 10 % av de verk som ingår i Eugens konstsamling har utförts av en kvinnlig konstnär.

²⁰ Jag räknar som sagt endast prins Eugens konstsamling omfattande ca 2500 inventarienummer. Prins Eugens Waldemarsuddes samlingar omfattar även prins Eugens egna verk (drygt 3000 inv.nr) samt en konsthantverkssamling som består av möbler, glas, keramik etc. vilken ingick i prins Eugens kvarlåtenskap och som med museets öppnande inventariefördes. Prins Eugens konstsamling har efter prinsens död kompletterats genom gåvor och donationer. De senare verken är inte av intresse för min analys, vad som är i fokus är prins Eugens förvärv. Under 1970-talet inköptes t ex en målning av Sigrid Hjertén och två verk av Mina Carlson-Bredberg (*Syskonen på Björnholmen* samt *Självporträtt*). PEW, Konstinventariet; BFA, Prins Eugens räkenskaper samt PEW, Ämbetsarkivet.

²¹ Med detta ser det ut som om konstsamlingen växte med drygt 1000 inventarienummer under de sista åtta åren i prins Eugens liv. Förvisso gjordes många förvärv och ett antal gåvor inkom i samlingen, men det har också inventarieföringstekniska skäl att samlingen idag innefattar detta antal nummer. Ett flertal verk har nämligen haft undernummer i en större serie, vilket varit antalsmässigt missvisande.

²² Sedan Prins Eugens Waldemarsudde öppnat som offentligt museum 1948 har ett antal förvärv gjorts för att komplettera prinsens samling liksom att man emottagit ett antal gåvor till konstsamlingen. Det rör sig om tillsammans ca 150 verk.

En konstsamlings kön. Prins Eugens konstsamling betraktad ur ett könsperspektiv.²³

Allt som oftast framstår mannen som norm för konstnärskapet i vår konsthistorieskrivning, ett synsätt som inte endast präglar berättelsen om konstens historia utan också bilden av konstnären. I den borgerliga och patriarkala historieskrivningen förknippas konstnären med skaparkraften, med det gudomliga. Kvinnan anses representera intimsfären – kärlek, omvårdnad och huslighet, karaktärsdrag som inte är med bilden av en gudomligt skapande konstnär överensstämmande. Mannen har identifierats med den offentliga sfären och kvinnan med den privata. Detta synsätt har påverkat vår konsthistoria: konstnärer av kvinnligt kön har uttraderats alternativt marginaliserats i historieskrivningen. Det finns här ett samband med konsthistorieämnets etablering som akademisk disciplin i och med vilken dessa kvinnors insatser inte i någon högre grad har beaktats. Även samlandet har betraktats som en uppgift för män, snarare än för kvinnor. Denna norm bekräftas i prins Eugens dubbla roller som konstnär och konstsamlare.

Med denna studie av prins Eugens konstsamling ur ett könsperspektiv vill jag visa hur, vad och när Eugen förvärvade verk av kvinnliga konstnärer. Det är inte de kvinnliga konstnärskapen och deras verk i sig som är föremål för mitt intresse, det är deras förekomst i prinsens konstsamling som står i centrum. Några av de frågor jag ställt till materialet är hur många och vilka kvinnliga konstnärer som är företrädde i prinsens konstsamling, när deras verk inkom i samlingen samt vidare med hur många verk och till vilka motivgenrer dessa verk hänför sig. Valde – i de fall han själv valde – prins Eugen motiv alternativt tekniker som enligt föreställningarna kan karakteriseras som ”astypiskt kvinnliga” (det vill säga stilleben, textila verk, bilder av hemmet och barnen)?

De kvinnliga konstnärer som förekommer i prins Eugens konstsamling är alla utom tre svenska. Det var en manlig värld dessa kvinnliga konstnärer verkade i. Sixten Strömbom framställer i sin bok *Konstnärsförbundets historia* opponenternas kamp mot Konstakademien och Konstnärsförbundets därpå följande segrar som strikt manliga affärer.²⁴ Konstnärsförbundet var i hög grad mansdominerat; sett i förhållande till hur många kvinnliga konstnärer som var verksamma vid denna tid, var endast ett fåtal medlemmar i förbundet.²⁵ Kvinnornas sociala situation skilde sig från männens – och detta gäller ju inte endast för konstnärerna – de hade inga representanter i inköpsnämnder eller i utställningsjurys, det var inga konstkritiker som lanserade dem och få konstsamlare som köpte deras verk.

Ett relativt stort antal kvinnliga konstnärer var under prins Eugens verksamma tid som samlare delaktiga i det svenska konstlivet. Mellan åren 1890 och 1920 blev kvinnorna i högre grad synliga i det offentliga konstlivet. Susan Suleiman har beskrivit de konstnärligt utövande kvinnorna som dubbelt marginaliserade: detta att vara kvinna har av det patriarkala samhället ansetts som oförenligt med en professionell hängivenhet liksom att ett kvinnligt konstupövande betraktats som perifert i avantgardekretsar.²⁶ Det torde således inte ha varit

²³ Detta är en detaljstudie, som skall kompletteras med en liknande undersökning av de manliga konstnärerna i prins Eugens samling. Jag använder konsekvent begreppet kön eftersom det är det biologiska könet som är strukturerande för undersökningen.

²⁴ Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia* I, Albert Bonniers förlag Stockholm 1945, passim

²⁵ Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia* I och II, Albert Bonniers förlag Stockholm 1945 resp. 1965; Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet*, (diss. Uppsala) Albert Bonniers förlag Stockholm 1999, s. 142f

²⁶ Beer, Shulamith, ”Att differentiera modernismen. Svenska kvinnliga konstnärer i det tidiga 1900-talets avantgarde-kultur”, *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900-1960*, Moderna Museet och Norstedts Stockholm 2000, s. 108

någon lätt uppgift för en kvinna och konstnär att erhålla en position inom det svenska konstfältet, kanske inte heller att ens beviljas inträde.

I det svenska konstlivet förekom alltså förhållandevis många kvinnor. Som nämnts har de marginaliserats eller rent av ignorerats i den modernistiska konsthistorieskrivningen, men inte endast där: inte heller konstsamlarna/museerna förvärvade deras verk. Kvinnliga konstnärskap är i minoritet i prins Eugens konstsamling, samma förhållanden gäller även för Nationalmusei samling av svenskt måleri, för Moderna Museets samling av måleri och skulptur och för exempelvis Conrad Pineus samling (i de två sistnämnda är ej endast svenska konstnärer representerade).²⁷ Vid betraktande av dessa samlingar bekräftas bilden av det stora antalet kvinnliga konstnärer verksamma i Sverige under prins Eugens levnad, endast ett ringa antal konstnärsmamn sammanfaller. Prins Eugens 1930- och 40-tal som samlare karakteriseras av en i det närmaste febril verksamhet. Ett mycket stort antal verk förvärvades under dessa decennier. Det är också under denna tid som flertalet av de kvinnliga konstnärers verk som idag ingår i samlingen inköptes eller tillfördes samlingen på annat sätt.

Hur ser förhållandet mellan manliga och kvinnliga konstnärer i prins Eugens konstsamling ut? Som sagts tidigare och som i många museisamlingar är kvinnorna i minoritet, mindre än 10 % av de verk som ingår i Eugens konstsamling har utförts av en kvinnlig konstnär (203 verk av ca 2500, varav 116 stycken är prinsessan Eugénies verk. Utan Eugénie har alltså inte ens 5 % av konstverken utförts av en kvinnlig konstnär). Detta kan sägas vara i enlighet med tidsandan och faller som visats inom ramen för andra samlingar, men kan ändå tyckas något förvånande då prinsen till sin umgängeskrets räknade såväl manliga som kvinnliga konstnärer och med tanke på det stora antal kvinnor som var verksamma i konstlivet. De manliga konstnärernas verk har dessutom, generellt sett, förvärvats på ett tidigare stadium än de kvinnliga konstnärernas.

Kvinnliga konstnärer i prins Eugens konstsamling

Det är 47 stycken kvinnliga konstnärer företrädde i prinsens konstsamling, flertalet av dessa med endast ett verk. Ett antal av dessa konstnärers verk är gåvor, givna prinsen från konstnären själv eller från andra personer. Av de kvinnor som är representerade i samlingen förekommer nio stycken också i prins Eugens brevsamling, men det är vanligen endast enstaka brev som utväxlats. En snabb genomgång av brevregistret gav vid handen att 13 stycken kvinnliga svenska konstnärer har skrivit till eller fått brev från Eugen. Sex stycken av dessa kände prinsen mer eller mindre nära. Den mest omfattande brevväxlingen hade prins Eugen med Anna Boberg, Ellen Lundberg och Hanna Pauli, som alla tre var gifta med en nära och kär vän och konstnärskollega till prinsen: Ferdinand Boberg, Teodor Lundberg och Georg Pauli. Dessa brevväxlingar rör ofta hela familjerna, mer än den enskilda adressaten.

²⁷ *Nationalmusei katalog över äldre svenskt måleri*, Nationalmuseum Stockholm 1995; *Katalogen*. Moderna Museet Stockholm 1976 samt Nordenfalk, Carl, *Conrad M. Pineus konstsamling*, Isacssons Boktryckeri A.-B. Göteborg 1940. Jag har gått igenom dessa beståndskataloger och undersökt vilka kvinnliga konstnärer samt med hur många verk de var representerade i respektive samling före 1947. I målerisamlingen på Nationalmuseum fanns 1947 58 svenska kvinnliga konstnärskap företrädde med tillsammans 363 verk. Av dessa 363 verk är 236 utförda av Anna Boberg, endast två stycken av dessa har inköpts av museet medan övriga donerats av konstnären och/eller hennes make Ferdinand Boberg. De resterande 127 verken har varierande proveniens, men flertalet har förvärvats av museet. I Conrad Pineus samling fanns 12 kvinnor representerade med tillsammans 16 verk, av dessa är två gåvor, övriga inköpta. Det sammanlagda antalet verk i hans samling var 352 st. I Moderna Museets samling var 26 kvinnor företrädde med tillsammans 54 verk, varav 8 är gåvor och 7 förvärvade inom ramen för statliga Konstnärshjälpen. Fler privata samlingar skall närmare studeras, undersökningen kommer alltså inte endast att baseras på Pineus privata konstsamling.

Prins Eugens sociala nätverk innefattade vanligen hela familjerna och i konstsamlingen finns exempelvis, vid sidan av männen, konstnären Karl Nordströms hustru och dotter, Tekla och Elsa, liksom konstnärskollegan Carl Wilhelmsons maka Berta och deras dotter Ana (gift Lagerman) representerade, de förekommer dock inte i någon högre grad i brevsamlingen. Det finns i prins Eugens brevväxling endast få exempel på att han också diskuterade konst med dessa kvinnor, både sin egen, deras och andras (den respektive makens skapande kan dock vara föremål för ett intresse). Den enda kvinnliga konstnär som prinsen efter vad jag hittills sett mer ingående diskuterade konstnärskapets framgångar och vedermödor med var Anna Boberg.²⁸

Prinsessan Eugénie (1830-1889), prins Eugens faster, är som ovan berörts den kvinna som förekommer med flest verk i konstsamlingen, hela 116 arbeten (samt en under den museala tiden förvärvad skulptur) av hennes hand finns på Waldemarsudde. Ingen annan konstnär, man eller kvinna, har en representation i Eugens samling som kommer i närheten av prinsessan Eugénies. Samtliga hennes verk ingick i prinsens kvarlåtenskap. Någon närmare proveniens än ”Prins Eugens kvarlåtenskap” har ej stått att finna, men förmodligen rör det sig om ett arv från familjen. Eugénie brukar dessutom ofta sägas vara prins Eugens första lärare på det konstnärliga området och han vistades som barn emellanåt sommartid hos henne på Gotland. Från prinsessan Eugénies 116 verk är det ett stort hopp till nästa kvinnliga konstnär i Eugens samling. Det är medaljgravören Lea Ahlborn (1826-1897) som kommer antalsmässigt närmast, av henne finns 17 stycken officiella medaljer i samlingen. Ingen närmare proveniens har kunnat erhållas, men det rör sig troligen också om arv eller gåvor av annat slag.

Efter Eugénie och Ahlborn är Hanna Pauli (1864-1940) den mest representerade. Av hennes hand finns 12 verk i prins Eugens konstsamling, efter hans död har ytterligare tre förvärvats till museet. Hanna Pauli och hennes make Georg tillhörde prinsens närmaste vänskrets och de reste en del i varandras sällskap. Under resorna förekom att konstnärerna målade tillsammans.²⁹ Hanna Paulis verk har kommit i prins Eugens ägo genom både inköp och gåvor från konstnären själv. De målningar som inköptes har förvärvats under sent 1930-tal och under 1940-talet. En av Hanna Paulis mer omtalade målningar är *Fästmansporträttet* som utfördes 1887 och föreställer Georg Pauli. Prinsen köpte detta porträtt för 2500 kronor år 1938, alltså efter Georgs död.³⁰ En väsentlig fråga att ställa sig i detta fall är huruvida porträttet förvärvats för att det föreställer just Georg? I prinsens konstsamling förekommer ett flertal porträtt avbildande hans konstnärskamrater och måhända ville han komplettera sin samling med ett porträtt också av Georg Pauli. Min tanke är att prinsen gärna såg porträtt av konstnärskamraterna i sin samling, de avporträtterade är i de allra flesta fall också företrädare med konstverk i samlingen. Där finns även ett porträtt av Hanna Pauli.

En av mycket få (den enda?) kvinnliga konstnär som prinsen mer ingående diskuterade konst och konstnärskap med var som vi sett Anna Boberg (1864-1935). Boberg tillhörde även hon den inre kretsen kring prins Eugen. Hennes make, arkitekten Ferdinand Boberg, ritade Waldemarsudde som uppfördes 1903-05. Båda två är de företrädare i Eugens samling, hon med fyra målningar. Tre av dessa har motiv från Lofoten, där Anna Boberg målade under många år. Två av målningarna har inköpts av prinsen, de andra två är gåvor från konstnären.

Av de 47 kvinnliga konstnärerna i prins Eugens samling är samtliga utom tre svenska (dessa tre kommer från Danmark, Finland respektive Baltikum), det stora flertalet av dem är födda

²⁸ PEA, Brevsamlingen

²⁹ Brevväxling mellan prins Eugen och Hanna och Georg Pauli. PEA

³⁰ PEW, Konstsamlingsinventariet; BFA, Prins Eugens räkenskaper

mellan 1851 och 1880. De tillhör alltså ungefärligen samma generation som Eugen själv. Bland dessa återfinns Julia Beck (1853-1935) och av hennes hand finns fyra målningar på Waldemarsudde, samtliga ingick i prins Eugens kvarlåtenskap. Endast en av dessa målningar har en mer utförlig proveniens angiven och det är en odaterad gåva från konstnären. År 1881 reste Julia Beck till Frankrike för första gången, och hon kom att förbli bosatt där för resten av sitt liv. Hennes måleri blev med tiden ”franskt”, och hon ägnade sig mestadels åt ett landskapsmåleri, för vilket hon tog intryck av impressionisterna. Beck och prins Eugen lärde känna varandra under prinsens studietid i Paris och de kom att hålla en sporadisk kontakt under åren. 1928 fick Julia Beck tillåtelse att ”i ostört lugn” måla på Waldemarsudde, resultatet av denna målningssejour blev en målning som inköptes av franska staten.³¹

Den av de kvinnliga konstnärerna i prinsens samling som stod Eugen närmast är utan tvekan Ellen Lundberg (1869-1933). Hon var dotter till Helena och Carl Rupert Nyblom som prins Eugen lärde känna under sin studietid i Uppsala 1885-86. Familjen Nyblom, och särskilt Helena och Ellen, blev prinsens vänner för livet. Både Eugen och Ellen gick i Wilhelm von Gegerfelts målarskola i Uppsala, och även hon reste för en tid till Paris för vidare studier. 1893 gifte hon sig med prinsens gode vän skulptören Teodor Lundberg. I prins Eugens konstsamling är Ellen Lundberg representerad med två blomstermålningar, vilkas provenienser emellertid är okända, men man kan gissa att de är gåvor från konstnären.

De ovan nämnda konstnärerna tillhör en äldre eller samma generation som prins Eugen. Det finns emellertid även yngre konstnärskap representerade i samlingen, Vera Nilsson (som behandlas något mer nedan) är ett exempel, två andra är Maj Bring och Stina Håfström-Eriksson. Av Vera Nilsson ingår två målningar i samlingen, av Bring och Håfström-Eriksson ett verk vardera.

Kvinnliga konstnärers inträde i prins Eugens konstsamling

Det första dokumenterade förvärvet av en kvinnlig konstnärs verk gjordes 1913 i och med prinsens inköp av Verna Åkerbergs mosaik *Två ekorrar*. Inköpet förmedlades av Richard Bergh och mosaiken fick en väggfast placering vid entrén till det samma år färdigställda Galleriet på Waldemarsudde.³² År 1930 är det fortfarande endast ett fåtal verk utförda av kvinnor som förekommer i samlingen.³³ Även en Eugen närstående konstnär som Hanna Pauli var då sparsamt representerad. Vad är det som händer under 1930-talet?

Så tidigt som 1911 funderade prins Eugen på planer för Waldemarsudde efter sin död (mer om detta nedan). Museiplanerna föranledde dock inga direkt ökade förvärv av kvinnliga konstnärers verk, under 1910- och 20-talen inköptes endast 7 stycken verk av en kvinnlig konstnär. Under de förvärvsmässigt turbulenta åren på 1930- och 40-talen däremot köper prinsen ett större antal konstverk i olika tekniker även av kvinnor.³⁴ Bortsett från prinsessan Eugénies verk på Waldemarsudde så har ungefär hälften av kvinnornas verk förvärvats på prinsens eget initiativ och inköpts till hans samling: 34 verk har köpts in, 32 stycken är gåvor (varav 12 från konstnären).³⁵ Av dessa gåvor inkom åtta i samlingen mellan åren 1931 och 1947, under samma tidsperiod köpte Eugen 27 verk utförda av en kvinnlig konstnär.

³¹ Brev från Julia Beck till prins Eugen 21/3 1928. PEA

³² BFA, Prins Eugens räkenskaper, Prins Eugens Waldemarsudde (PEW), Konstsamlingsinventariet.

³³ Det finns här ett problem med hur arv och gåvor skall hanteras. Prinsessan Eugénies 116 verk har genom proveniens och släktskapet en särställning i samlingen, där de visserligen redan 1930 förmodligen fanns. Antalet verk utgör mer än 50 % av det sammanlagda antalet verk utförda av kvinnliga konstnärer. Prinsen skulle ha kunnat påverka arv och gåvor, men föremålen är trots allt inte förvärvade helt på eget initiativ.

³⁴ Prins Eugens räkenskaper. BFA

³⁵ 21 stycken av de 204 verken har en okänd proveniens.

En fråga som uppställer sig är: varför denna aktivitet, varför förvärvades under dessa år ett så stort antal konstverk av både kvinnliga och manliga konstnärer? Ja, något generellt svar kan om någon gång så i alla fall inte ännu erhållas, men det kan ha varit så att prins Eugen faktiskt började känna sig gammal, att han kände att tiden började rinna ut och att han därför ville köpa så många verk som möjligt till sin samling som han tänkte skulle bli offentlig.

Som berörts inkom kvinnliga konstnärer förhållandevis sent i konstsamlingen och prinsen var både mer vågad och framsynt vad gäller manliga konstnärers verk. De i samlingen med verk företrädde kvinnorna var ofta mer beprövade än männen vid tiden för förvärvet. Det är i de flesta fall konstnärskap som tillhör hans egen eller ungefärligen hans egen generation som ingår i samlingen. Men undantag finns även här och förvärvet av Vera Nilssons (1888-1979) målning *Det första steget* ser jag som ett av de mer framsynta, rent av vågade, förvärven. Målningen utfördes 1923 och den inköptes av prins Eugen på konstnärens debututställning i Konstnärshuset i Stockholm 1933 och priset var 1800:-.³⁶ Den köptes alltså först 10 år efter det att den utfördes, men det är ett förvärv som skiljer ut sig i prinsens konstsamling: målningen har utförts av en ung kvinnlig konstnär och motivet visar konstnärinnans dotter tultande runt på sina första steg i livet.

Vilken typ av verk och vilka motiv valde prins Eugen att förvärva av de kvinnliga konstnärerna? Det största antalet verk utgörs av tecknade figurstudier, 58 stycken ingår i Eugens samling. Samtliga dessa har utförts av prinsessan Eugénie och det är alltså inte fråga om ett förvärv på eget initiativ. Också bland de 31 porträtt som ingår är Eugénie väl representerad. Med porträtten uppställer sig en fråga som jag tidigare kort berört: vad var Eugen mest intresserad av, det utförda porträttet eller den avporträtterade? Hanna Paulis porträtt i samlingen avbildar Selma Lagerlöf, Verner von Heidenstam, Richard Bergh och Georg Pauli bland andra, samtliga dessa personer hade prins Eugen en relation till liksom att ett antal av de konstnärer som är representerade i hans samling där också förekommer porträttform.

Prinsessan Eugénie förutan dominerar landskapsmåleriet med 29 verk, de flesta utförda i olja eller akvarell. Det var också landskap som prinsen i hög grad inköpte. Stillebenmåleriet, som av tradition setts som särskilt lämpligt för kvinnor, är företrätt med 19 verk. De flesta av dessa uppvisande ett blomstermotiv (som traditionellt setts som en motivkrets bättre lämpad för kvinnliga konstnärer än för manliga). I konstsamlingen som helhet är landskapsmåleriet den dominerande kategorin och den slutsats som kan dras är den, att prins Eugen av både manliga och kvinnliga konstnärer främst förvärvade landskapsmålningar. Landskapet var ju också den motivkrets han själv som konstnär i första hand ägnade sig åt. Också av de manliga konstnärerna förekommer ett flertal porträtt och stilleben i konstsamlingen. Och, liksom oljemåleriet är den vanligast förekommande tekniken i samlingen är den också det vid beaktande endast av den kvinnliga delen. Dock kan ett par här specifikt ”kvinnliga” tekniker – med kvinnliga tekniker avses konstnärliga tekniker som endast de kvinnliga konstnärerna i samlingen arbetat i – urskiljas och det är broderiet och mosaiken, ett verk i vardera tekniken ingår i konstsamlingen. Även om ett stort antal blomsterstilleben ingår i samlingen, kan det inte sägas att prinsen främst inriktat sitt samlande av kvinnliga konstnärers verk på typiskt kvinnliga tekniker och motiv.

³⁶ BFA, Prins Eugens räkenskaper samt Vera Nilssons kvitto på köpet, i dottern Catharina Nilssons ägo. Jag vill tacka Nilsson för att hon uppmärksammade mig på det intressanta i att det var på Vera Nilssons debututställning som prinsen köpte målningen.

Vid studiet av prins Eugens konstsamling ur ett könsperspektiv framstår vissa kvinnliga konstnärer som särskilt frånvarande. Som tidigare berörts var många konstnärligt utövande kvinnor verksamma i det offentliga livet under prins Eugens livstid, det vill säga att de deltog i utställningslivet, var medlemmar av olika konstnärssammanslutningar och engagerade sig i aktuell debatt. Det torde alltså ha funnits möjligheter att förvärva konstverk av dessa kvinnor. Bland de kvinnliga konstnärer som finns representerade i Eugens samling är många inte nämnda i konstnärslexika, det finns alltså inga faktauppgifter att inhämta om dem, men flera av de mer omtalade – både i sin samtid och idag – kvinnornas verk inköptes aldrig av prins Eugen (förvisso är detta giltigt också för den manliga delen av samlingen). Nämnas kan Eva Bonnier, Siri Derkert, Sigrid Hjertén, Tora Vega Holmström och Ninnan Santesson. Något som jag finner anmärkningsvärt är att prins Eugen inte förvärvade ett enda verk av Sigrid Hjertén. Eugen kom att stå hennes make Isaac Grünewald nära och han är väl företräd i prinsens samling. Efter prinsens död, det vill säga under den museala tiden, har dock en målning, *Franska bönder på café*, inköpts till museet från konstnärens son Iván Grünewald.³⁷ Målningen förvärvades efter erbjudande från sonen och med argumentet att prins Eugen önskat något verk av Sigrid Hjertén i samlingen. För mig är det emellertid svårt att se att det skulle ha saknats tillfällen att komma i besittning av något av hennes verk. Hjertén var 1947 förhållandevis rikligt representerad i Moderna Museets samling och i Conrad Pineus samling fanns fyra av hennes målningar.³⁸

Att kvinnliga konstnärers verk inte utgör ens en tiondel av prinsens samling (utan prinsessan Eugénies verk knappt 5 %) skulle förenklat och provocativt kunna förklaras med att prins Eugen som konstsamlare uteslöt kvinnliga konstnärskap för att han inte betraktade dem som fullvärdiga samt att en konstnär för honom var av manligt biologiskt kön. Detta är dock påståenden om prinsens åsikter som inte kan styrkas, och det är därför slutsatser som inte ska dras. Konstateras kan dock att prins Eugen företrädesvis förvärvade verk av manliga konstnärer. Han bekräftade därmed den norm som just säger att konstnären är en man, han bidrog till konstruktionen av konstnären som en man. De kvinnliga konstnärer som är mest (bäst bör inte användas då deras verk i samlingen inte alltid är representativa för deras *œuvre*) representerade är kvinnor som stod honom personligen nära, som Hanna Pauli och prinsessan Eugénie.

Samtidigt som prinsen bekräftade männen, bekräftade han också medvetet eller ej att konstnärer av kvinnligt kön inte hade samma värde. Men vid studiet av prins Eugen som konstsamlare är det av yttersta vikt att ta hänsyn till den sociala kontext i vilken han verkade. Denna sociala kontext var i hög grad manlig. Könsfördelningen i prins Eugens konstsamling är inte unik för samlingar och samlare i hans tid. Under prins Eugens livstid var det svenska konstfältet ett i hög grad manligt fält. Det var männen som besatt de viktiga och inflytelserika positionerna inom fältet och även om det var många kvinnliga konstnärer verksamma torde deras möjligheter att erhålla en position – eller överhuvudtaget beviljas inträde – på konstfältet ha varit små.

Inom fältet pågår hela tiden maktstrider mellan kapitalstarka dominerande och kapitalsvagare dominerade agenter. Detta kan liknas vid den patriarkala struktur dessa kvinnor levde i och där de mer eller mindre uteslöts från yrkeslivet och det offentliga livet. Kvinnornas sociala nätverk såg annorlunda ut än männens och deras kapitalinnehav kom sällan i paritet med männens när det gällde konstnärskapet. Som grundläggande i detta ser jag kvinnornas habitus:

³⁷ PEWÄ, Arbetsutskottsprotokoll 7/4 1949

³⁸ *Katalogen*, Moderna Museet och Nordenfalk 1940

de var inte disponerade för ett konstnärskap och fick heller inte möjligheten att genom en socialiseringsprocess ta en plats på fältet.

Prins Eugen – grundaren av ett museum

Att studera prins Eugen som konstsamlare leder ofrånkomligt fram till studiet av prins Eugen som grundare av ett museum. Det framstår som självklart att beslutet att donera konstsamlingen och Waldemarsudde till svenska staten påverkade prinsens samlande, detta har dock inte ännu studerats i den grad att något säkert uttalande kan göras. Beslutet kan också ha påverkat eventuella givare/donatorer (i samlingen finns ett antal gåvor som kommit prinsen tillhanda vid bemärkelsedagar, som tack eller i andra outtalade sammanhang). De konstnärer som donerat något av sina verk till prinsen kunde vid gåvotillfället ha vetskap om det förestående museet och de förvissade sig därmed om att bli representerade i en statlig konstsamling. Andra givare kunde också ha personliga skäl att donera verk av en viss konstnär till prins Eugen på Waldemarsudde.

Eugen hade god insikt i den svenska museivärlden, han stod Richard Bergh nära och deltog i diskussionerna kring omdaning av Nationalmuseum under Berghs tid som överintendent där; han blev 1924 ordförande i Stiftelsen Thielska Galleriet och han var medlem av den kommitté som studerade förutsättningarna för ett modernt konstmuseum i Sverige. Beslutet att donera konstsamlingen och Waldemarsudde till svenska staten torde ha påverkat prinsens samlande även om han inte förrän 1944 skrev sin pro memoria om skötseln av legatet Waldemarsudde. Samma år sålde prins Eugen sin sommarbostad Örgården, belägen på östgötaslätten i Örberga en mil söder om Vadstena. I samtiden kunde denna försäljning verka förvånande, i en artikel i *Veckojournalen* sägs skälet till försäljningen ha varit att prins Eugen skulle bygga till sitt galleri på Waldemarsudde med två salar.³⁹ Förvisso, prinsen lät bygga till galleriet och de två salarna stod färdiga till hans 80-årsdag 1945, men jag tror inte att det är skälet till försäljningen – de pengar han fick kan ändå ha använts för tillbyggnaden. Det har inte i prins Eugens omfattande brevväxling stått att finna någon kommentar till försäljningen av Örgården, vilket kan tyda på att han själv inte gjorde någon större affär av det hela. Men ärendet kan ju också ha behandlats via exempelvis telefon eller vid personliga möten. Dock kan man vidare fundera över tillbyggnaden av Galleriet. De två salarna som färdigställdes till 1945 var avsedda för prins Eugens egna verk, i de tre äldre salarna skulle delar av hans konstsamling exponeras. Museitanken och testamentet skulle sannolikt kunna vara skälet till denna nybyggnad som kom till stånd så sent i prinsens liv.

När uppkom då museitanken? Tanken på att låta öppna Waldemarsudde som ett offentligt museum finns dokumenterad i prins Eugens brevväxling. Så tidigt som i april 1911 skrev prinsen till vännen, museimannen Carl Anton Ossbahr om de funderingar han hade kring Waldemarsudde efter sin död. I tiden ligger detta nära prinsens brev till Richard Bergh (1913) rörande samlandets inriktning. Eugens konstsamling hade vuxit i rask takt sedan inflyttningen på Waldemarsudde 1905 och det fanns inte längre nog med utrymme att hysa den. På grund av platsbristen förlorade prinsen något av sin lust till samlandet, han planerade därför att bygga ett galleri vars placering på Waldemarsudde var avhängigt av

huru jag tänker mig hela Waldemarsudde en gång efter mig. Vi ha ju talat derom. Skall jag fullfölja den tanken jag haft, o. nog fortfarande lutar mest åt, att lämna det hela till det allmänna, eventuellt staten då bör det lämpligast byggas nära intill, i visst samband med det gamla huset, och

³⁹ Lundebeck, Anders, "Målarprinsens glömda paradis", *Veckojournalen*, nr 3 1950

då behöfver det ej heller beräknas kunna bli så värst stort, då det efter mig kan antagas bli ännu mera möjligheter för konstverkens anordnande i stora huset än nu.⁴⁰

Som prins Eugen beskrev sina planer 1911, så blev det och tanken att prinsen ville grunda ett museum med sin bas i svensk samtidskonst känns inte främmande. Den konstsamling han redan under 1910-talet hade funderingar på att donera till svenska folket skulle komma att utgöra grunden för ett museum som per definition blev ett museum för den moderna och samtida svenska konsten. Således kan det Prins Eugens Waldemarsudde som öppnade 1948 ses som Sveriges första moderna konstmuseum.

TEORI

Samlande och samlare

Inom svensk konstvetenskap har varken konstsamlare eller konstsamlingar *per se* studerats i någon större utsträckning eller med någon djupare teoretisk inriktning. Konstvetare har emellertid ägnat sig åt ämnet, brett uppfattat. Inom museivärlden har exempelvis mer verkcentrerade publikationer som beståndskataloger och resonerande samlingspublikationer utarbetats och publicerats. I få fall har samlandet som en aktivitet i sig analyserats i dylika. För att finna tankar kring samlande får man istället vända sig till museologiska studier och/eller arbeten utförda inom ämnena *cultural studies* och psykologi. Det finns givetvis flera definitioner av vad det egentligen är att samla, men en mycket enkel lyder: "To collect is to gather objects belonging to a particular category the collector happens to fancy [...] and a collection is what has been gathered".⁴¹ Susan M. Pearce, professor i *Museum Studies*, är en av flera forskare som anför att samlande (*collect*) måste skiljas från att hopa föremål (*accumulate*) och från att (girigt) lagra (*hoard*) saker och ting, men hon och andra menar också att samlande är en sammansatt mänsklig process som inte helt enkelt låter sig förklaras. Vad gäller karakteristiken av en samling föreslår Pearce att en samling är en samling först när den betraktas som sådan, oavsett hur den tillkommit: "Perhaps the real point is that a collection is not a collection until someone thinks of it in those terms."⁴² Jag kan ansluta mig till ovanstående precisering av samlande som verksamhet: att det är ett av intresse systematiskt förvärvande av föremål. Pearces definition av en samling är även den relativt enkel att ansluta sig till.

Det finns alltså flera olika sätt att betrakta samlande och samlare på, men vad de flesta som ägnat sig åt ämnet dock kunnat enas om är, att de många förvärv som gjorts av kvinnor vanligtvis faller utanför en sådan definition. Samlande – detta att av intresse samla saker för sakernas egen skull – har historiskt sett betraktats som en manlig aktivitet. Männen har ju i hög grad haft bland annat den ekonomiska makten och därmed på ett annat sätt än kvinnor kunnat ägna sig åt ett samlande i olika former. Kvinnliga samlare har emellertid också funnits (och finns), men kvinnors samlande har snarare betraktats som konsumtion än som det seriösa samlande männen menats ägna sig åt. (Isabella Stewart Gardner var kvinna och konstsamlare, i hennes biografi verkar dock intresset för vackra kläder och spektakulära fester vara viktigare

⁴⁰ Brev från prins Eugen till Carl Anton Ossbahr 2/4 1911. Prins Eugens arkiv, Waldemarsudde

⁴¹ Pearce, Susan M., "The urge to collect", Susan M. Pearce (red.) *Interpreting Objects and Collections*, s. 157. I flera av de i denna antologi ingående texterna anför liknande synsätt på samlande.

⁴² Pearce, Susan M., "The urge to collect", s. 158

än den samling hon sammanbragte och det museum hon grundade.⁴³) Genom sitt samlande – de föremål och de upphovsmän som väljs – uttrycker samlaren sin identitet, men kanske inte bara identitet, intresse och inriktning utan också genustillhörighet i de val som görs och i det sätt samlingen hanteras på.⁴⁴ Föremålen blir genom samlarens val konsekrerade och tas ur sin naturliga, ordinära kontext för att istället både betraktas och behandlas som extraordinära.

Psykiatrikern och konstvetaren Frederick Baekeland har skrivit om just psykologin bakom konstsamlande där med honom samtida konstsamlare utgör det empiriska underlaget.⁴⁵ Baekeland diskuterar bland annat vad som driver en samlare att samla och han har kommit till den mer eller mindre självklara slutsatsen att det är högst individuellt. Skälen till att en person börjar samla är otaliga och mer eller mindre komplexa, men Baekeland har för sin studie gjort en avgränsning: personer som samlar konst för ekonomisk vinnings skull intresserar honom inte utan han har istället karakteriserat en konstsamlare som en person som samlar konst för konstens egen skull. Vad menar då Baekeland att en samlare är (och vad är en samlare inte)? Ja, förutom att en samlare samlar konst för konstens egen skull, är det en person som aktivt söker och förvärvar endast de speciella föremål han är intresserad av. Baekeland gör en liknande åtskillnad som Pearce i det att han skiljer mellan *collect* och *accumulate*. En äkta samlare, en *collector*, köper inte allt/vad som helst, konsumerar inte föremålen, men är heller inte endast en konstälskare – alla konstälskare vill inte äga, vissa kan nöja sig med den tillfredsställelse ett betraktande ger. Det är dock inte tillräckligt för en samlare: en samlare kan offra allt för att få äga det konstföremål han eftertraktar.⁴⁶

Liksom andra forskare som ägnat sig åt ämnet, identifierar Baekeland samlaren som en man. Han menar att medan flickor i alla åldrar är mer benägna än pojkar att samla saker, är de flesta vuxna samlare män.⁴⁷ Varför är det då så få kvinnor, ännu idag när kvinnor har mer egna pengar än någonsin, som samlar? Baekeland ser svaret i psykologin, och inte i ekonomiska förhållanden: kvinnor konsumerar, hopar saker och ting som klänningar, skor eller inredningsdetaljer till hemmet – de samlar alltså inte. De ägnar sig inte åt vad vare sig han eller andra författare avser med samlingar eller samlande. Oavsett vad män samlar på (frimärken, bilar, vapen, konst) så har de till skillnad från kvinnorna, menar Baekeland, vanligen ett klart och tydligt fokus i sitt samlande och deras samling har ofta en extern referenspunkt i en privat eller offentlig samling. (Detta kan dock, och bör, diskuteras.)

Den inriktning en konstsamlare väljer för sina förvärv skulle kunna säga något om samlarens personlighet: en extrovert person säges föredra enkel, livfull och stark konst medan en introvert människa tenderar att välja konstverk som är komplexa, förfinade och subtila. På

⁴³ Tharp, Louise Hall, *Mrs. Jack. A Biography of Isabella Stewart Gardner*, Peter Weed Books New York u.å. (1:a utg. 1965), passim

⁴⁴ Belk, Russel W. och Wallendorf, Melanie, "Of mice and men: gender identity in collecting", *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (red.) Routledge London och New York 2001, s. 240ff. Författarna studerar utifrån samtida exempel huruvida samlande – generellt sett, inte specifikt konstsamlande – kan sägas vara en genusstyrd aktivitet.

⁴⁵ Baekeland, Frederick, "Psychological aspects of art collecting", *Collecting Contemporary Art*, Museology 1 Finnish National Gallery Series, The Finnish National Gallery Helsingfors/Helsinki 1999, s. 185-203. Artikeln har också publicerats i Pearce, Susan M. (red.), *Interpreting Objects and Collections* och första gången i *Psychiatry* 44, Feb. 1981

⁴⁶ Baekeland a.a., s. 185ff

⁴⁷ Baekeland a.a., s. 187f. Även Russell W. Belk och Melanie Wallendorf menar att samlaren företrädesvis är en man och de ger sin förklaring till detta: "Since collecting is a proactive form of behavior which develops a sense of mastery, it is very likely that males will, therefore, be more involved in it than females." "Of mice and men", *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (red.) s. 241

liknande sätt har en konservativt lagd person menats höra ihop med en smak för mer representativ konst samt ett avståndstagande från abstrakta och sammansatta konstverk.⁴⁸

I Baekelands studie framkommer att ett flertal samlare genom historien valt att inrikta sitt samlande på samtida konst. Genom att förvärva nyproducerad konst framstår samlaren som en patron, som en välgörare, och kan även lära känna konstnären ifråga och därmed få en personlig relation till honom/henne. De samlare som ingår i just Baekelands undersökningsmaterial har emellertid valt att samla äldre konst, vilket han betraktar som ett konservativt drag. Han framhåller dock att den som väljer att inrikta sig på äldre, avlidna mästare får mer för pengarna än den som väljer att samla en relativt oprövad konst utförd av levande konstnärer.⁴⁹ Som jag ser det, är det en dristig insats att samla sin egen samtids konst och det ställer höga krav på samlaren: överblick, insyn och ett stort kontaktnät/socialt nätverk. Det *är* enklare att samla äldre etablerade mästare; vilket konstmuseum som helst kan tala om för samlaren vad som är värt att köpa och inte, vilka verk som är både erkända och godkända.

Utifrån dessa påstådda grunddrag i en samlares karaktär kan ett försök göras att ringa in prins Eugen: kortfattat kan sägas att Eugen föredrog oljemåleri ingående i en föreställande tradition som utförts av en svensk manlig med honom själv samtida (dock ej nödvändigtvis tillhörande hans egen generation) konstnär. Den icke-föreställande konsten fann ingen förkämpe i Eugen, ej heller utländsk konst i någon större utsträckning. I sin samlarverksamhet bekräftade prinsen således normen om konstnären som en man.⁵⁰ Samtidigt som prins Eugen bekräftade männen, de manliga konstnärerna, sade han genom sitt samlande – medvetet eller ej – att konstnärer av kvinnligt kön inte hade samma värde. Genom sin sociala position och att han själv var man bekräftade prinsen (förmodligen inte avsiktligt) dessutom att samlaren är en man med ekonomisk makt och en specifik smak.

Rörande en samlings fortlevnad efter samlarens/grundarens frånfalle, har många samlare genom historien haft svårt med tanken på att för evigt skiljas från sin samling. Samlingens omhändertagande är av yttersta vikt och vissa samlare har, åter igen enligt Baekeland, gått så långt att de hellre än att låta någon annan överta föremålen och dess skötsel liksom förmånen att njuta av dem, föredragit att förstöra sin samling. Om samlaren inte har några barn kan samlingen få betydelsen av ett eget barn, som man önskar att få leva vidare.⁵¹ En samling kan hållas intakt och leva vidare exempelvis genom att ett museum tar emot den som helhet i namn av grundaren, vilket odödliggör samlaren ifråga (liksom ett eget barn). Den yttersta bekräftelsen av en samling kommer i de fall den i sig blir ett museum.⁵² Denna yttersta bekräftelse fick ju prins Eugen i det att han genom sitt testamente skänkte såväl sin konstsamling – inklusive ett stort antal verk ur den egna konstnärliga produktionen – som sin fastighet till svenska staten, till svenska folket.

Operationalisering: hur teorin och empirin samspekar

En teoretisk modell är en renodling av verkligheten. I denna renodlade verklighetsbild fokuseras de empiriska mekanismer som man urskiljt som viktiga för det man undersöker. Pierre Bourdieus fältteori är en god modell för att renodla verkligheten; eftersom det är det empiriska materialet som utgör grunden för teorins utformning – och teorin inte är en typ av

⁴⁸ Baekeland a.a., s. 193f

⁴⁹ Baekeland a.a., s. 200

⁵⁰ Av 444 konstnärer i prinsens konstsamling var vid hans död 1947 endast 47 stycken av kvinnligt kön.

⁵¹ Baekeland a.a., s. 199f

⁵² Belk och Wallendorf a.a., s. 240f; Belk, Russell W., "Collectors and Collecting", Pearce, Susan M. (red.), *Interpreting Objects and Collections*, s. 320

rutnät som läggs på undersökningsmaterialet och de därefter skall passas samman – kan säkra resultat erhållas. Spelet på fältet och de dominansförhållanden som där finns är allmängiltiga, detta är något man finner oavsett vilket fält man väljer att studera. Till exempel är förhållandet mellan könen i samhället ett ypperligt ämne att undersöka utifrån fältteorin, det är ju i hög grad maktstrukturer som det handlar om att synliggöra för att närmare analysera.

Inom avhandlingens relativt trånga ramar är det ogörligt att utföra en regelrätt kvantitativ Bourdieustudie, och det är heller inte något jag eftersträvar, men jag har låtit mig influeras av bland annat Bourdieus begrepp. Det är ju inte av nöden tvunget att använda sig av något av dessa för att studera prins Eugen som konstsamlare. Det är ett val jag gjort och för att förstå prins Eugen och den position han erhöll – han var ju trots allt inte endast konstsamlare, inte endast konstnär, inte endast konstpolitiker och inte endast prins – har jag funnit att fältteorin och Bourdieus kapitalbegrepp är av stor betydelse för analysen. Den omvända ekonomi som i mycket präglar konstsamlaren Eugens verksamhet är en insikt jag inte skulle ha nått Bourdieu förutan. Och prins Eugens strävan efter erkännande blir svår att få ett grepp om utan begreppen habitus och kapital, utan fältteorin.

Men, som sagt, kvalitativa sociala relationer får inget utrymme i Bourdieus teoribygge. Det närmaste han kommer dessa är hans sociala kapitalbegrepp, som dock är att betrakta som en kvantifierbar kapitalform som kan mobiliseras. Detta skall nogsnamt skiljas från det kvalitativa nätverksbegrepp som används inom social nätverksteori. I prins Eugens liv och verksamhet hade hans sociala nätverk en väsentlig betydelse. För att fånga detta utbyte har jag därför valt att komplettera Bourdieus teori med social nätverksteori. De teorier och tankar om samlande i olika former som jag valt att använda mig av för att dels definiera samlandet i sig, och dels för att ringa in konstsamlaren prins Eugen, utgör inget hinder för den teoretiska modell som används i övrigt. Dessa tankar fungerar som ett sätt att fördjupa bilden av personen och samlaren prins Eugen samtidigt som de ger ett samlarsammanhang att inplacera honom i.

Vad jag åsyftar är att så nära det går rekonstruera en samlargärning och denne samlares habitus för att utröna drivkrafterna bakom samlandet och dessas uppkomst. Det är således ingen biografi jag kommer att skriva, men min berättelse om konstsamlaren prins Eugen kommer självfallet att ha biografiska inslag och mitt källmaterial är i hög grad biografiskt. Det rör sig ju främst om brev, räkenskaper och andra personliga handlingar som möjliggör en rekonstruktion av delar av en människas liv, tankar och handlingar.

Pierre Bourdieus verktygslåda för analyser av kulturella fält

Behäftade med Pierre Bourdieus fältteori är ett antal grundläggande teoretiska begrepp såsom fält, habitus, symboliskt, socialt och kulturellt kapital.⁵³ Fältbegreppet introducerades av Bourdieu under 1970-talet och en vid, men inte särskilt uttömmande, definition av begreppet är: *ett fält är ett system av relationer mellan positioner*.⁵⁴ Dessa positioner besätts av både människor och institutioner. Bourdieu har främst studerat olika sociala fält, genom fältteorin struktureras och indelas olika delar av samhället. Det svenska konstfältet är ett fält, kulturens respektive vetenskapens fält två andra. På fältet finns agenter av skilda karaktärer med olika uppgifter, där finns också institutioner. Varje agent besitter kapital i någon form, symboliskt och/eller socialt: storleken på kapitalet varierar beroende av person och kan förändras över

⁵³ Det är viktigt att komma ihåg att när Pierre Bourdieu talar om kultur, är det inte det breda antropologiska kulturbegreppet som avses. Kulturen i Bourdieus bemärkelse är den i Frankrike dominerande och auktoriserade kulturen, vad vi i Sverige kallar för 'finkultur'.

⁵⁴ Broady, Donald, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, andra korrigerade utgåvan, HLS Förlag Stockholm 1991, s. 266

tid. Habitus avser en fältagents system av dispositioner som tillåter denne att agera, tänka och röra sig i den sociala världen. Detta system av dispositioner har sin grund i agentens samlade sociala erfarenheter, det har formats av det liv han/hon levtt och styr de uppfattningar agenten har och de handlingar som utförs. Habitus sätter genom sin disposition gränser för vad en fältagent kan göra.

Fältet

På konstens fält, som jag särskilt studerar, finns agenter med särskild kompetens (och en speciell habitus, mer om den nedan) exempelvis konstnärer, konsthandlare, konstsamlare, museimänniskor, konstkritiker, gallerister, tidningarnas kultursidor och konstvetare/forskare. På fältet finns också institutioner: konstmuseer, konstakademier, konsthögskolor etc. På det svenska konstfältet fanns även staten i form av bland annat Ecklesiastikdepartementet som genom statliga ekonomiska anslag hade ett inflytande på konstlivet och därmed även på fältet.

Sveriges konstvärld består av både ett kulturellt produktionsfält och ett kulturellt konsumtionsfält.⁵⁵ Inom produktionsfältet skapas inte bara litterära verk och bildkonstverk utan även ”genrerna och stilarna, värdena och bedömningsgrunderna, ja författarna själva, konstnärerna och kritikerna och de livsstilar som odlas inom olika kottier”.⁵⁶ På konsumtionsfältet finns den kulturella produktionens publik och konsument. (Som vi kan sluta oss till agerade prins Eugen på båda dessa fält. Ett av prinsens problem på fälten är hur han skall gå från att vara en ansedd offentlig konsument till att vara producent och vice versa; Eugen var ju ingen anonym konsument – i alla fall inte utan ansträngning.)

Pierre Bourdieu har visat att det grundläggande för ett utvecklat socialt fält, av vilken typ det än vara må, är att det där pågår strider: agenterna strider om något för dem gemensamt. Det som främst står på spel i striderna på konstfältet är rätten att definiera vad som skall räknas som god konst samt rätten att bedöma konstnärlig kvalitet. Som professor Donald Broady visat förutsätter spelet på fältet en kombination av erkännande och misskännande.⁵⁷ På kulturens fält ges vissa symboliska tillgångar ett erkännande medan andra misskänns. Det kan exempelvis röra sig om att förneka egenintressenas existens liksom förbindelsen med en materiell ekonomi. Den intellektuelle önskar ju framställa sig som driven av oegennyttig kärlek till exempelvis konsten och litteraturen.

Den enskilde agentens kapitalstruktur – kapitalinnehavet och dess form – verkar avgörande för agentens position på fältet. Det är detta som är grunden till den kamp mellan etablerade (dominerande) och nykomlingar (dominerade) som ständigt sker på fältet, men också kampen mellan finkultur och kommersiell kultur. När prins Eugen sökte sig till konstfältet blev han självfallet föremål för den kamp mellan nykomlingar/dominerade och dominerande som alltid förs inom fältet: nykomlingarnas kamp inriktas på att undanröja de hinder för rätten till avancemang som uppställs och de dominerande försöker med alla fältlegitima medel att försvara sina ställningar och motverka konkurrensen. Dessa två parter har ett gemensamt mål och det är dominans över fältet, dominans över definitionen av vad som – på just detta fält – är att anse som *god* respektive *dålig* konst. Det är dock inte en agent vilken som helst som kan

⁵⁵ På produktionsfältet finns exempelvis konstnärerna, författarna och deras verk. Där sker den kulturella produktionen. På konsumtionsfältet finns konsumenterna, publiken. Broady, Donald (red.), *Kulturens fält – en antologi*, Daidalos förlag Göteborg 1998, s. 14. Jag har ännu inte utrett huruvida skeenden på det ena av dessa fält inverkar på det andra. Prins Eugens positioner inom båda dessa fält skall även de närmare beskrivas.

⁵⁶ Broady, Donald, inledning i Bourdieu, Pierre, *Konstens regler*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000, s. 10

⁵⁷ Broady 1991, s. 266ff

söka inträde på det svenska konstfältet, de agenter som aspirerar på inträde bör rimligen ha gjort vissa fältspecifika investeringar. I detta fall kan det röra sig om att man skaffat sig en högre konstnärlig utbildning, att man har intresse för och kunskap om konsten och dess historia.⁵⁸

Konkurrensfältet mellan konstsamlare?

Jag har satt ett frågetecken efter denna underrubrik eftersom jag inte har ”tänkt färdigt” angående prins Eugens eventuella ageranden på ett konkurrensfält mellan konstsamlare. Först och främst skall sägas att det inte är korrekt att använda begreppet fält i detta fall, jag gör det nu av slarv: ett eventuellt konkurrensfält mellan konstsamlare skulle i vilket fall inte gå att karakterisera som ett autonomt fält (mer om det nedan), däremot som ett socialt rum. Samlarna agerar som samlare och köpare på konsumtionsfältet (och ej på produktionsfältet), vilket gör mig tveksam till att urskilja ett speciellt konkurrensfält. Det kan vara tillräckligt att påvisa ageranden på konsumtionsfältet. Prins Eugen agerar ju dessutom som konstnär på produktionsfältet, vilket skiljer honom från de flesta andra konstsamlare i hans tid. Det enklaste och det som ger bäst resultat är kanske att se konstsamlarna som kunder på konsumtionsfältet.

Men, om vi leker med tanken att ett dylikt konkurrensfält skulle finnas, vad hade då dessa samlare att konkurrera med? Ekonomiska medel, främst, men de sociala kontakterna hade också ett värde. Det var en fri marknad de agerade på och det var den som kunde betala som fick köpa, men det gällde förstås också att man i vissa fall hade de rätta kontakterna för att kunna få köpa. Prins Eugen var den agent som ur denna aspekt kan betraktas som den mest autonoma: han var ekonomiskt oberoende oavsett hur affärerna gick.

En viktig fråga är huruvida de samtida konstsamlarna över huvud taget konkurrerade: hade de alla samma inriktning på sitt samlande och ville de äga samma verk? Konstsamlarna skulle dock – som andra agenter – kunna erhålla ett konsekraionskapital: de skulle ju genom sitt samlande kunna konsekra vissa konstnärskap och på det viset verka för konstnärens kapitalackumulation (om det nu skulle anses vara kapitalinbringande att förvärvas av en speciell samlare, vilket jag ju menar att det är i prins Eugens fall).

Det autonoma fältet

För att det ska vara möjligt att analysera ett socialt fält – i mitt fall ett kulturellt fält, det svenska konstfältet – som ett fält i Bourdieusk bemärkelse är det nödvändigt att detta fält kan definieras som *autonomt*, det vill säga självständigt. (Man kan fråga sig om det finns något helt autonomt fält, fältet kan ju inte fullständigt isoleras från sin omgivning som är samhället i stort.) Donald Broady har givit några tumregler för hur ett fälts grad av autonomi skall bedömas. Först och främst har ett autonomt fält sin egen specifika art av kapital.⁵⁹ Konstfältets specifika art av kapital är till exempel värderingen av olika konstnärliga genrer och konstnärer, det anseende man tillmäter konstnärer och genrer. Detta fältspecifika kapital innefattar även agenternas kännedom om de strider som bedrivs eller har bedrivits inom fältet, men även hur agenterna själva hanterar det konstnärliga uttrycket.

Ett autonomt, ett utvecklat fält är alltid polariserat. Det ska finnas två poler: på ett kulturens fält finns en världslig, där det världsliga kapitalet är eftersträvaransvärt, och en kulturell pol där

⁵⁸ Broady 1991, s. 216-269; Bourdieu, Pierre, *Texter om de intellektuella*, Moderna franska tänkare 11, Brutus Östlings bokförlag Symposion Stockholm/Stehag 1992, s. 42f

⁵⁹ Broady anger dessa tumregler i Broady (red.) 1998, s. 19f. Samtliga uppgifter rörande bedömningen av ett fälts autonomi har hämtats ur denna.

det fältspecifika kapitalet är förhärskande. Denna polaritet är horisontell. Det råder även en polarisering i vertikal utsträckning mellan de mest erkända agenterna, som befinner sig överst på fältkartan, och de mindre ansedda, nykomlingarna/pretendenterna som finns längst ned alternativt är på väg uppåt. Agenterna själva polariseras även de med utgångspunkt i kapitalinnehav: agenter med stort kapital ställs mot de med ett mindre.

Till ett autonomt fält hör också ett eget rum av möjligheter. Detta rum av möjligheter har av Donald Broady definierats som det för agenten ”i en given historisk situation tillgängliga spelrummet av genrer, stilar, teman, konstnärliga grepp etc.”⁶⁰ Rummet av möjligheter och det kulturella fältet är samstämmiga: på fältet finns konstnärerna, i rummet av möjligheter finns de konstnärliga genrerna. Den enskilde agenten har emellertid inte tillgång till allt som erbjuds i detta fältets rum av möjliga ställningstaganden. Agenten har istället sin egen *horisont av möjligheter* som är beroende av agentens habitus och kapitalinnehav.

Den omvända ekonomin

Ett autonomt fält kännetecknas också av att det där finns en omvänd ekonomi. Den omvända ekonomin dominerar i den minst världsliga polen av fältet – i mitt fall alltså den kulturella polen – och det innebär att man värderar det fältspecifika kapitalet högre än det rent ekonomiska, det kommersiella kapitalet. En framgång på fältet är således mer väsentlig än en världslig, kommersiell framgång. Agenterna är i högre grad beroende av varandra än av omvärlden. Det är också av vikt att den materiella ekonomin döljs på dessa fält, det är en symbolisk ekonomi som är dominerande. Den symboliska ekonomin handlar om heder, ära och gåvor/gengåvor.

Konvertering, konverteringsstrategier

Konvertering avser enligt Pierre Bourdieu möjligheten att utnyttja en viss art av kapital för att skaffa sig en annan mer räntabel eller legitim art av kapital, utan att det första kapitalinnehavet för den skull behöver gå förlorat. Som agent på konstfältet fick prins Eugen efter ett trevande inträde med tiden en central position. Prins Eugen var verksam vid fältets kulturella pol där den omvända ekonomin är styrande, det vill säga att det fältspecifika kapitalet värderas högre än det ekonomiska kapitalet som istället styr den motsatta ekonomiska polen.⁶¹ Enligt Pierre Bourdieus teori om den omvända ekonomin, menar jag att prins Eugens konstsamlande kunde fungera som en konverteringsstrategi – för prinsen medveten eller ej.⁶² Hans kungliga symboliska kapital var inte alltid gångbart på konstfältet, men med tiden lyckades han konvertera detta till ett kapital som fungerade på fältet. Genom att använda sitt ekonomiska kapital till förvärv av andra konstnärers verk, erhöll Eugen i gengäld ett symboliskt fältspecifikt kapital, däri ligger konverteringen. Med detta säger jag inte att prinsen samlade konst just för att vinna symboliskt kapital, däremot att samlandet bidrog till att förmera hans fältspecifika kapital vilket i sin tur förbättrade hans positioner på fältet. Att prinsen samlade konst för konstens egen skull – l’art pour l’art – är helt i enlighet med den omvända ekonomin.

⁶⁰ Broady inledning i Bourdieu 2000, s. 21

⁶¹ Se exempelvis Bourdieu, Pierre, *Konstens regler*, Brutus Östlings bokförlag Symposion Stockholm/Stehag 2000 samt Bourdieu, *Kultursociologiska texter* i urval av Donald Broady och Mikael Palme, Brutus Östlings bokförlag Symposion Stockholm/Stehag 1994

⁶² Jag har ännu inte hunnit sätta mig in i vad Monique de Saint-Martin skrivit om konverteringsstrategier i enlighet med Bourdieus teorier, men det skall tillföras min avhandling.

Konsekration

Fältet bör om det ska kunna karakteriseras som autonomt även ha sina egna inträdeskrav, sina egna regler, insatser och vinster i spelet på fältet. På konstens fält strävar de flesta agenter efter att vinna erkännande och anseende som exempelvis konstnärer, eller varför inte konstsamlare? Den kanske största vinsten som kan göras på fältet är just att vinna erkännande och anseende. Ett självständigt fält vinnlägger sig även om att skriva fältets historia, ett exempel från mitt område är Sixten Strömboms *Konstnärsförbundet historia* som utkom i två omfattande band 1945 respektive 1965. Men det autonoma fältet har dessutom sina egna konsekrationsinstanser – och agenter med olika grad av konsekrerande makt, som ett exempel från konstfältet kan nämnas konstkritiker, akademier, konstvetare och konstmuseer – som, med Donald Broadys ord, ”hallstämplar verken” och deras upphovsmän. I den omvända ekonomi som råder på ett kulturellt fält är den enda legitima kapitalackumuleringen för exempelvis en författare, kritiker eller konsthandlare (vilka Bourdieu kallar kulturella bankirer eftersom han funnit att de ägnar sig åt en förnekad ekonomisk verksamhet) den att göra sig ett namn. Det vill säga att skaffa sig ett konsekrationskapital som ”inrymmer makten att konsekrera både föremål (firmanamnets och signaturens effekt) och personer (genom att publicera dem, ställa ut dem osv.), alltså förmågan att förläna värde åt denna operation och ta hem vinster av den.”⁶³

Detta kommer att diskuteras närmare i avhandlingen eftersom jag menar att prins Eugen med tiden fick konsekrerande makt. Hans konsekrationskapital gav honom förmåga att hallstämpla både konstnärer och deras verk, samt även utställningar och andra skeenden på konstens fält.

Det autonoma fältet har alltså sitt eget kapital, sitt eget rum av möjligheter, en omvänd ekonomi, egna inträdeskrav och regler. För att fältet ska fungera krävs att de agenter som önskar inträda gör sina specifika investeringar. På konstens fält kan en investering vara att agenten skaffat sig en konstnärlig utbildning, att agenten besitter kunskap om konst och konstens historia samt kännedom om konstnärer och konstriktningar. Agenten bör även ha en lust och en vilja att spela spelet. De agenter som beviljas inträde på fältet bejakar spelets regler och insatser. Startskottet för ett svenskt konstfält ser jag komma år 1885, det år då Opponenterna inlämnade sin protestskrivelse till Konstakademien. I och med Opponenternas – senare Konstnärsförbundets – ageranden uppkom två poler i det svenska konstlivet, och agenterna i dessa poler stred om något för dem gemensamt: den legitima rätten att definiera vad som skulle betraktas som god konst. De formella positioner som fanns i det svenska konstlivet kom att delvis förändras och kompletteras med nya, det förekom även strider om dessa. Konstnärsförbundet var i sig ett nytt kluster av positioner.

Habitus

Bourdieu karakteriserar habitus som det system av dispositioner som tillåter människor att orientera sig, att tänka och att handla.⁶⁴ Habitus är förvärvade egenskaper som kan liknas vid förkroppsligade dispositioner. Den är trögrörlig, men kan omstruktureras över tid, under påverkan av fältet och dess regler. Habitus har sin grund i den enskilde agentens samlade sociala erfarenheter, den har formats av det liv hon/han levt och styr de uppfattningar agenten har och de handlingar som utförs. Den fungerar alltså som en strukturerande struktur.

⁶³ Bourdieu, Pierre, ”Produktionen av tro”, *Kultursociologiska texter* s. 156

⁶⁴ En schematisk framställning av habitus finns i Bourdieu, Pierre, *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, Cambridge 1984, s. 171

Bourdieu menar att habitus styr oss i våra liv och att det mesta som vi människor gör, gör vi på rutin med utgångspunkt i vår habitus. Det är habitus som styr en agents möjligheter att inträda på ett visst socialt fält, agenten är alltså predisponerad för ett visst verksamhetsområde. Habitus utgör således en förmedlande instans mellan position och livsstil och den har även inverkan på agentens position på fältet. Ett yrkesval kan alltså ses som en yttring av agentens habitus.

Kapitalbegreppet

Det är emellertid inte, som berörts, endast habitus som beviljar en agent inträde på ett visst fält. Det krävs också kapital. Kapital definieras av Pierre Bourdieu som värden, tillgångar och resurser.⁶⁵ Bourdieu talar inte mycket om det rent ekonomiska kapitalet – han har urskiljt andra kapitalformer som han funnit vara av större vikt – men enligt honom innefattar ett ekonomiskt kapital både materiella tillgångar och insikt i de spelregler som gäller på ekonomins område. De kapitalformer Bourdieu främst talar om är det sociala, det symboliska och det kulturella kapitalet. Det kulturella kapitalet är egentligen en form av det symboliska: Bourdieu menar att den kulturella kapitalformen är den form det symboliska kapitalet antar mer beständigt i samhällen med utvecklade utbildningssystem.⁶⁶ Till det kulturella kapitalet räknas exempelvis utbildningskapital, akademiskt kapital och vetenskapligt kapital.

Rent generellt kan sägas att kapital är symboliska och materiella tillgångar och att dessa utgör kapital såvida de efterfrågas och tillerkänns ett värde på fältet. På konstens fält kan ett teoretiserande och svårsålt konstnärskap värderas högre än ett föreställande och storsäljande (i enlighet med den omvända ekonomin). Den mest allmänna och även den överordnade av dessa kapitalformer är det symboliska kapitalet som kan vara en tillgång vilken som helst som anses värdefull i ett visst sammanhang (adelstitel, akademisk examen, prestigefylld anställning el. dyl.). Det sociala kapitalet är exempelvis släktband, vänskapsförbindelser, kåranda, eller kort sagt: sociala kontakter. Det kulturella kapitalet innefattar såväl ett kultiverat språkbruk som att agenten är förtrogen med den erkända kulturen. På konstfältet är insikt i och kännedom om de olika kulturyttringarna, både historiska och samtida, en form av detta kapital. Kulturellt kapital kan både ärvas och förvärvas. Som vi sett ovan står i kulturella fält den kulturella polen alltid mot fältets världsliga pol: kulturellt kapital utgör således motsatsen till ett världsligt, ekonomiskt kapital. Och det är viktigt att komma ihåg, att det som är det mest eftersträfvansvärda på fältet är det fältspecifika kapitalet.⁶⁷

Som en utveckling kan här nämnas de offentliga uppdrag prins Eugen fick under sitt liv. Han fick dylika uppdrag både som konstnär och konstpolitiker, men också som prins. Dessa offentliga uppdrag kan grovt indelas i två typer: den första är de uppdrag där han utsågs av andra konstnärer eller konstnärsammanslutningar, för den andra typen utsågs han av exempelvis staten. Den första typen får sägas vara den viktigare eftersom de visar att man äger kapital på konstfältet. De uppdrag som gavs prinsen från staten är av mindre betydelse och snarare kontraproduktiva – de genererar inte fältspecifikt kapital, och de ger heller inte erkännande på konstfältet. Ett tecken på att prins Eugen lyckades i sina ageranden på fältet är att hans symboliska kapital förmerades i processen. Fältets symboliska kapital behöver inte som det sociala kapitalet användas i det fördolda eftersom det är erkänt av samtliga fältagenter. Sålunda blir detta kapital också normerande.

⁶⁵ Broady (red.) 1998, s. 13

⁶⁶ Broady 1991, s. 169

⁶⁷ Bourdieu 1993, s. 38, 45

I princip alla Pierre Bourdieus undersökningar och analyser av kulturella produktionsfält följer samma form, en form som även jag av skäl inbyggda i mitt ämnesval kommer att använda mig av: en agent med en viss habitus och ett visst kapital beviljas inträde på ett fält; vem är agenten? Hur agerar agenten? Och hur är den värld ordnad i vilken agenten inträder, hur ser fältet ut? För att kunna besvara dessa frågor görs undersökningarna från två håll, både ur agentens och ur fältets perspektiv. De empiriska resultaten utgör grunden för fältanalysen.

Kulturella fält och sociala nätverk

Trots alla de fördelar jag funnit i Pierre Bourdieus arbeten för mitt eget forskningsarbete rörande prins Eugen som konstsamlare, är inte fältteorin tillräcklig för att uppnå den nivå jag önskar. I fältteorin studeras relationer mellan *positioner* – de *personliga* relationerna, som finns mellan de agenter av kött och blod som besätter positionerna och i övrigt befolkare konstfältet, ges ingen uppmärksamhet och studeras inte närmare. För att studera fältagenten prins Eugen och hans ageranden inom det svenska konstfältet är de personliga relationerna, prinsens sociala nätverk av yttersta vikt, därför följer nu en redogörelse för social nätverksteori som jag valt att använda tillsammans med fältteorin. Bourdieus begrepp socialt kapital täcker inte detta behov. Det sociala kapitalet kan dessutom vara hierarkiskt medan ett socialt nätverk har en plattare och intimare struktur.

Social nätverksteori

Social nätverksteori har liksom Pierre Bourdieus fältteori visat sig användbar för såväl historiska som samtida undersökningar som innefattar mänskligt agerande. Som ett exempel på ett nätverksteoretiskt angreppssätt på ett forskningsmaterial kan nämnas historikern Niklas Stenlås doktorsavhandling *Den inre kretsen* där han visar hur den svenska företagseliten under 1940-talet agerade inom och utifrån sina respektive sociala nätverk.⁶⁸ Stenlås använder Bourdieus kapitalbegrepp i sin avhandling, men han har inte nyttjat sig av fältteorin. Håkan Gunneriusson, också han historiker, har i sin doktorsavhandling kombinerat social nätverksteori – enligt den modell som Stenlås tillsammans med historikerna Ylva Hasselberg och Leos Müller utvecklat – med Pierre Bourdieus fältteori, ej endast kapitalbegreppet, något som också Donald Broady funnit användbart.⁶⁹

En definition av sociala nätverk är på sin plats. Ett socialt nätverk handlar *inte* om något liknande ett datornätverk och det är heller *inte* något konstruerat – vad är det då? Ett socialt nätverk är spontant uppkommet och samlar inom sig personer som har något gemensamt. Det är alltså inte att likna vid det som exempelvis kallas nätverk för unga museianställda – även om dessa personer också har något gemensamt i sin profession. I sociala nätverk finns en annan grundläggande bas: de är frivilliga och spontant uppkomna. De personer som ingår i nätverket arbetar mot samma mål, de har självständigt sökt sig till varandra och de kan självklart ha skilda maktpositioner på fältet, men det är inte det väsentliga. Kittet i sociala nätverk är *tillit* (mer om det nedan) utan vilket sociala nätverk varken kan bestå eller utvecklas. Till den teoretiska modellen har forskarna influerats av den amerikanske sociologen Walter W. Powell och hans syn på sociala nätverk. Powell menar att sociala

⁶⁸ Stenlås Niklas, *Den inre kretsen*, diss. Uppsala 1998

⁶⁹ Ylva Hasselberg *Den sociala ekonomin. Familjen Clason och Furudals bruk 1804-1856*, diss. Uppsala 1998, Niklas Stenlås a.a. och Leos Müller *The Merchant Houses of Stockholm, c. 1640-1800. A Comparative Study of Early-Modern Entrepreneurial Behaviour*, diss. Uppsala 1998. Alla dessa tre har undersökt en ekonomisk elit av någon form och de har intresserat sig för de personliga inbördes relationerna som fanns mellan aktörerna. Deras källmaterial har i stor utsträckning utgjorts av korrespondens, vilket är den typ av personligt källmaterial som är att föredra vid sociala nätverksstudier. Gunneriusson, Håkan, *Det historiska fältet*, diss. Uppsala 2002; Broady, Donald, "Nätverk och fält", Gunneriusson, Håkan (red.), *Sociala nätverk och fält*, Opuscula Historica Upsaliensia 28, Uppsala 2002

nätverk är en typ av organisationsform, men en organisationsform som skall skiljas från marknader och hierarkier. Ett nätverk är till skillnad från de sistnämnda en jämlik och icke-hierarkisk form av organisation.⁷⁰

Av vikt är också att det är ett *kvalitativt* – och inte ett *kvantitativt* – nätverksbegrepp som används. Det handlar om innehållet i nätverksaktörernas relationer och vilken betydelse dessa hade för individen och i utsträckt form för den sociala gruppen och för samhället. Alla mänskliga relationer, grupperingar, är inte att karakterisera som ett socialt nätverk. Med detta kvalitativa nätverksbegrepp vill man, och kan man, fånga mänskliga relationer som är varaktiga, frivilliga, icke-formaliserade och icke-hierarkiska.⁷¹ Det handlar alltså om att studera individuella agenter, vilka val de gör, vilka strategier de väljer samt hur de förhåller sig till varandra. Den metod som Hasselberg, Müller och Stenlås förordar för en innehållslig nätverksanalys är en kvalitativ analys av dessa individers tänkande och handlande och viktigast av allt: av deras relationer. Dialogen mellan aktörerna, som den framkommer i exempelvis brevmaterial, utgör det centrala underlaget för analysen.⁷²

Sociala nätverk har en platt struktur och relationerna mellan nätverksaktörerna är mer eller mindre jämbördiga. Det är en horisontell relation som bygger på förtroende, det handlar om ett ömsesidigt beroende och om varaktiga relationer. Det finns inga formella regler inom nätverket, men dock gemensamma koder för hur man inom nätverket skall och bör förhålla sig till varandra. Det sker ett utbyte inom nätverket, det är ingen penningekonomi, men väl en bytesekonomi i form av gåvor och gengåvor, vilket närmare redogörs för nedan.⁷³ Detta kan tyckas likartat den tidigare nämnda symboliska ekonomi som finns på fältet, man bör dock hålla i minnet att de sociala nätverken med sina informella ageranden stör den mer offentliga fältlogiken.

Prins Eugen hade ett stort socialt nätverk, spännande över både nationella och kulturella gränser. De sociala nätverk som prins Eugen agerade inom och utifrån var i huvudsak manliga nätverk. Kvinnliga agenter var sällsynta, liksom att kvinnliga agenter sällan kom i besittning av en position inom fältet – om de över huvud taget tilläts inträda. Det var alltså en i hög grad homosocial miljö prins Eugen verkade i och genom att studera prinsens nätverk kan även reproduktionen av den manliga överordningen och den tidens samhälleliga genuskontrakt belysas. De kvinnliga nätverken ges dock ingen ingående uppmärksamhet då fokus ligger på prins Eugen.

Tillitsbegreppet

Det sammanbindande kittet i sociala nätverk är *tillit* (*trust*). Detta begrepp har hämtats från den tyske sociologen Niklas Luhmann (1927-1998) vars första bok i generell sociologi blev *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität* från 1968.⁷⁴ Luhmanns analys av tillit skiljer sig från traditionella betraktelser, där tillit ses som ett moraliskt och existentiellt fenomen. Han angriper istället tillit från en funktionsanalytisk och systemteoretisk synvinkel och ser tillitens kärna i det förhållandet att *den andre* har frihet att handla annorlunda än vad vi skulle önska och förvänta oss. Med samhällets växande

⁷⁰ Gunneriusson, Håkan, "Introduktion", *Sociala nätverk och fält*, s. 5

⁷¹ Hasselberg, Müller och Stenlås, "Åter till historiens nätverk", *Sociala nätverk och fält*, s. 8f. De har influerats av Niklas Luhmann, Marcel Mauss och Pierre Bourdieu (dock främst kapitalbegreppet).

⁷² Hasselberg, Müller och Stenlås a.a., s. 13

⁷³ Hasselberg, Müller och Stenlås a.a., s. 15, 18

⁷⁴ Luhmann, Niklas, *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität* 1968. *Tillid – en mekanisme til reduktion af social kompleksitet*, Hans Reitzels Forlag Köpenhamn 1999. Jag har läst den danska utgåvan.

differentiering och komplexitet blir tillit något alltmer nödvändigt: vi kan inte längre grunda oss på en förtrolig gemensam värld. Med denna utveckling är det också nödvändigt med systemtillit, t.ex. att ekonomiska system fungerar, men det är något annat än den personliga tillit som finns i de sociala nätverken. Man lär sig tillit och om man känner tillit har man också en inre säkerhet. Både förtroelighet och tillit är sätt att reducera komplexitet på.⁷⁵ Eftersom tillit är en form av säkerhet så kan den också bara vinnas och upprätthållas i nutiden – det är också något av tillitens problem, detta att framtiden innehåller långt fler möjligheter än vad man i nutiden kan aktualisera.⁷⁶ En tillitsprocess kräver insatser från båda parter, det är alltså en *ömsesidig process*: först visas tillit och sedan tas den emot för att därefter återgäldas. Tillit kan användas som ett kapital, och det kan växa, men man kan inte avbryta den tillitsvisande processen/utbytet av tillit – det skulle vara att likna vid en kränkning, en överträdelse.⁷⁷ Tillit byggs på ett gåvoutbyte och har den specifika egenskapen att den försvagas om den inte används.

Gåvoinstitutionen

I sina arbeten har antropologen Marcel Mauss (1872-1950) visat hur en social organisation fungerar genom prestationer och motprestationer. Han har främst analyserat det sociala handlandet i primitiva, arkaiska, samhällen, och han har i dessa kunnat urskilja ett gåvoutbyte. Gåvan och gengåvan är ju den arkaiska bytesformen och Mauss har gjort noggranna undersökningar av gåvoinstitutionen och de denna bakomliggande styrmekanismerna. Trots att Mauss studier rör primitiva samhällen är hans teori om gåvoutbytet i högsta grad giltig och användbar även för oss idag. Det finns likheter mellan Niklas Luhmanns beskrivning av hur tillit fungerar och Mauss beskrivningar av gåvoutbytet i olika kulturer. Även Pierre Bourdieu talar ju om en symbolisk ekonomi som bygger på heder, anseende och ära och han har tagit vissa intryck av Marcel Mauss och hans studier. Bourdieus symboliska ekonomi, som också bygger på ett system av gåvor och gengåvor, döljer en materiell ekonomi som måste hållas dold för att den symboliska skall kunna fungera.⁷⁸ Bourdieus symboliska ekonomi är dock inte det samma som det gåvoutbyte som äger rum inom de sociala nätverken.

Mauss menar att gåvoutbytet följer regler, eller normer, vilka är:

- 1) Det är en plikt att ge gåvor
- 2) Det är en plikt att ta emot gåvor
- 3) Det är en plikt att ge gengåvor

Eller med Marcel Mauss ord: ”Den som mottar föremålet tar det i sin hand. Han inte bara erkänner att han mottagit det, utan inser att han själv är ’köpt’, till dess att han har betalt saken.”⁷⁹ Som visades rörande tilliten, är även gåvoutbytet en ömsesidig process som bygger på förtroende. Och liksom man inte kan avbryta en tillitsskapande process, kan man heller inte avbryta ett gåvoutbyte. Eller kan och kan, det torde man kunna, men man riskerar då att fiendskap uppstår. Ett gåvoutbyte är en känslig operation och det kan vara riskfyllt att ta emot en gåva, men det är en plikt att ta emot den och man antar samtidigt en utmaning.⁸⁰ Varken gåvan eller gengåvan får vara för stor, det måste finnas en möjlighet att återgälda gåvan annars riskerar processen att bli destruktiv.

⁷⁵ Luhmann a.a., s. 19f

⁷⁶ Luhmann a.a., s. 43

⁷⁷ Luhmann a.a., s. 22, 87

⁷⁸ Bourdieu, Pierre, ”Hederskänslan”, *Kultursociologiska texter* OBS!!! EJ KORREKT REFERENS

⁷⁹ Mauss, Marcel, *Gåvan*, Argos förlag Uppsala 1997 (först publicerad 1925), s. 72

⁸⁰ Mauss a.a., s. 60

Den funktion hos ett socialt nätverk som kan karakteriseras som den viktigaste är just utbytet.⁸¹ Det utbyte som sker inom ett socialt nätverk kan bäst beskrivas med Mauss teori om gåvan. Gåvo- och gengåvomekanismen ”skapar, bekräftar och reproducerar det förtroende som måste finnas i nätverket.”⁸² Vad är det då man kan byta på denna informella marknad? Det mesta, skulle man kunna säga, men exempel är tjänster och gentjänster, informationsutbyte, materiella gåvor, personligt stöd och förtroenden (rekommendationer).

På fältet finns konverteringsstrategier, en kapitalform kan konverteras till en annan enligt fältets särskilda logik. Inom de sociala nätverken äger gåvoutbyten rum och prins Eugen var, som alla andra, en del av detta gåvoutbyte som ständigt sker inom ett nätverk. Tydligast kan detta måhända studeras i hans relation till Konstnärsförbundet och dess medlemmar. Under 1890-talet var prins Eugens måleri samstämmigt med de verk som skapades av flera av Konstnärsförbundarna, och prinsen fick vid flera tillfällen erbjudanden om att utställa tillsammans med förbundet; erbjudanden som han också antog. Genom detta bekräftades prins Eugen som en konstnär på konstfältet och hans konstnärskap legitimerades. Men prins Eugen tog inte bara emot denna gåva, han gav givetvis också en gengåva – allt i enlighet med gåvoutbytets logik: prinsen förvärvade konst av Konstnärsförbundets medlemmar.⁸³ Mycket senare, under 1940-talet, var prinsen en av tillskyndarna bakom Sixten Strömboms första del av *Konstnärsförbundets historia*, en handling som kan ses som dubbelt viktig: dels utgjorde den ett understöd av Konstnärsförbundet i allmänhet, dels är ett historiskt verk ett medel att påverka synen på det förflutna och därmed synen på samtiden. Ett historiskt verk kan vara ett maktmedel.

I prins Eugens konstsamling förekommer ett antal gåvor, givna prinsen från konstnären bakom verket eller någon annan person. Vissa gåvor faller väl in i samlingens karaktär och kan vara skänkta prins Eugen just med tanke på hans samling. Såvida de museiplaner som prinsen delgav museimannen Carl Anton Ossbahr i april 1911 också fick en vidare spridning kan de ha påverkat potentiella givare.⁸⁴ Konstnären – eller någon denne närstående – förärade prins Eugen ett av sina egna verk och som gengåva skulle konstnären komma att bli representerad i en statlig konstsamling. Dessa gåvor och gengåvor ser jag som delaktiga i prins Eugens erkännande både inom nätverket och i förlängningen på konstfältet. Efter en lång kamp – som dock i realiteten förlöpte relativt snabbt – vann prinsen de andras tillit.

Kombinationen fältteori och social nätverksteori

Det är en egentligen avsevärd skillnad mellan ett socialt nätverk och ett fält. Ett socialt nätverk styrs av aktörerna och förklarar kvalitativa sociala relationer medan man med fältteorin studerar formella positioners relativa förhållande till varandra. Den logik som styr fältet respektive nätverket är inte den samma, snarare är det så att nätverken med sin informella logik och struktur ofta stör fältlogiken. Likheter mellan de båda finns emellertid också: den person eller de personer man väljer att studera kan exempelvis vara de samma både på fältet och i det sociala nätverket och nätverken finns ju inom fältet.

⁸¹ Hasselberg, Müller och Stenlås a.a., s. 19

⁸² Hasselberg, Müller och Stenlås a.a., s. 20

⁸³ Förvärven gjordes dock inte endast för att återgälda en gåva och man måste fråga sig vad i detta som är gåva och gengåva – vem började? Jag förmodar att prins Eugen inledde gåvoutbytet. Det var ju viktigare för honom att ta sig in i nätverket (och på fältet), än vad det var för ’de andra’ att både hjälpa honom in och låta honom komma in.

⁸⁴ Brev från prins Eugen till Carl Anton Ossbahr 2/4 1911. PEA

Styrkan i kombinationen är just att Pierre Bourdieus fältteori och social nätverksteori kompletterar varandra genom att den förstnämnda täcker upp det formella (det som syns) och den sistnämnda det informella, ageranden som äger rum i det tysta.

Prins Eugens habitus, kapital och horisont av möjligheter. Kort sammanfattning

Det inledningsvis tecknade bernadotteska sociala rummet med konstnärligt utövande familjemedlemmar liksom ett intresse för konstsamlande, utgjorde en del av prins Eugens horisont av möjligheter. Det är ett identitetsskapande socialt rum. Eugen tog aldrig avstånd från det kungliga – även om han i brev från främst ungdomsåren ibland kan beklaga sig över sin ställning – det är band och sociala nät han alltid har. Till detta fogas sedan hans nya sociala rum, konstfältet, som också ger honom ett nytt socialt nätverk.

Prins Eugen var från födseln en kapitalstark agent, en bedömning som är avhängig ur vilket perspektiv man väljer att betrakta detta. Eugen var inte från födseln en kapitalstark agent på konstfältet, men genom sitt/familjens ekonomiska kapital kunde prins Eugen förvärva ett kulturellt kapital i form av utbildning. Det var inte alla unga agenter med konstnärsdrömmar som kunde förverkliga dem. Prins Eugen nöjde sig inte med att bli en dilettant, att bli en amatörmålare som flera av hans äldre släktingar. Hans kanske viktigaste ställningstagande är när han bestämmer sig för att studera i Paris. Detta visar också på att han hade en viss kännedom om fältet och dess regler: han kunde orientera sig i konstlivet och visste att en av de insatser som krävdes i spelet var utbildning. Prins Eugen gjorde sitt inträde på konstfältet i en brytningstid, i en tid då en ny estetisk doktrin just hade etablerats. Bland de genrer och stilar som stod honom till buds tog han ställning för det måleri som skapades av bland andra Konstnärsförbundets medlemmar. Han hade helt riktigt tolkat fältets utveckling och fortsatte under sitt långa liv som bland annat konstsamlare att starkt och tydligt ta parti för den unga svenska konsten.

Det sociala kapitalet erbjöd prins Eugen ett vittförgrenat kontaktnät som kunde vara till nytta vid inträdet på fältet, men också till nytta vid ageranden på fältet sedan han väl beviljats inträde. Hans sociala kapital var, liksom hans sociala nätverk, vittomfattande, det spände över nationella och sociala gränser. När prins Eugen valde konstnärsbanan fick han emellertid problem med anledning av sin habitus och det kapital av olika former han ackumulerat var inte alltid gångbart på konstens fält. Han var ju egentligen inte disponerad för den inriktning han valde i livet. Eugen bytte fält, han bytte bransch, och hade inledningsvis inte alls något för konstfältet fältspecifikt kapital.

Vilken var prinsens horisont av möjligheter? Vid studiet av en kunglig agent kan horisonten av möjligheter i förstone te sig obegränsad. Dock är det för prinsar som för icke-kungliga agenter på fältet endast några få val som är möjliga att göra. Valmöjligheterna hänger samman med agentens habitus och de fält som han/hon har rört sig på. Det är dessa två faktorer som styr vad som är möjligt eller inte möjligt att göra. Vilka orienteringsmöjligheter stod Eugen till buds? Och vilka ställningstaganden gjorde han? Det är några av de frågor jag ställer till materialet.

Som samlare var prinsens horisont av möjligheter måhända större än många andra samlares. Hans försörjning var tryggad och han kunde redan vid 22 års ålder ge sig ut på den fria marknaden och göra sina första förvärv. Konstsamlandet är också den strategi jag identifierat som den mest kapitalinbringande. Ordet strategi kan vara vilseledande i sammanhanget och jag menar *inte* att prins Eugen endast förvärvade konst för att erhålla en position på konstfältet. Jag menar att prinsen samlade konst för konstens egen skull, men både kort- och

långsiktigt förmerades hans symboliska kapital genom samlarinsatserna. Prinsens gynnade ställning som konstnär, försörjd av ett kungligt apanage utan behov av att sälja sina verk, gav honom en möjlighet att omsätta det ekonomiska kapitalet i konstverk: att begagna sig av den omvända ekonomi som är förhärskande i fältets kulturella pol. Det är en konverteringsstrategi på fältet att konvertera det ekonomiska kapitalet till ett symboliskt kapital. Detta var emellertid inte hans primära avsikt, men en förmodligen välkommen bieffekt.

Inte endast prins Eugens habitus och hans för konstfältet mindre väl disponerade kapitalinnehav gav honom inledningsvis problem. Ett annat problem för honom var bristande tillit i förhållande till andra sociala nätverksaktörer. Han gav sig dock in i det ständigt pågående utbytet av gåvor och gengåvor och han vann, liksom bevisade, med tiden tillit. Från sin nykomlingsposition blev prins Eugen en av det svenska konstfältets centrala agenter och en viktig nätverksaktör.

Vad jag fortsättningsvis skall arbeta med är de frågor jag önskar få svar på utifrån den teoretiska modellen: skapar sig prins Eugen en egen position som samlare och konstnär? Faktum är, att Eugen inte var delaktig i striderna om någon av fältets formella positioner. Vad han arbetade på var kanske i själva verket att ändra på varumärket/positionen *prins*, en position som inte var disponerad för vad han önskade uppnå. Prins Eugen blir något annat, han arbetade på att positionen prins Eugen skulle bli något bra. För min undersökning är det av vikt att skilja på position och agent. Vad som närmare bör studeras är vad som förväntades av en *prins* och vad som förväntades av *prins Eugen*. Därmed kommer jag också in på strukturerande strukturer och att strukturera en struktur. När prins Eugen dör har eventuellt förväntningarna på vad en prins kan tänkas göra ha förändrats och således har Eugen strukturerat en struktur. Att prinsen själv såg på saken på ett liknande sätt, om än ur ett annat mer familjeinriktat perspektiv, märks i hans brevväxling med brorsonen prins Wilhelm och brorsonsonen prins Sigvard.⁸⁵ Han skriver till dem, att hans sätt att leva och de insatser han gjort förhoppningsvis kan göra det lättare för dem att ägna sig åt vad de vill.

⁸⁵ Brev från prins Eugen till prins Wilhelm och prins Sigvard. PEA

Förkortningar

BFA Bernadotteska familjearkivet
PEA Prins Eugens arkiv
PEW Prins Eugens Waldemarsudde
PEWÄ Prins Eugens Waldemarsudde, Ämbetsarkivet
RBA Richard Berghs arkiv

Källförteckning

Bernadotteska familjearkivet, Stockholm

Prins Eugens arkivdel: Prins Eugens räkenskaper

Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm

Prins Eugens arkiv: brevsamlingen

Ämbetsarkivet: arbetsutskottsprotokoll, handlingar rörande tidig museal tid

Konstsamlingsinventariet: tryckt katalog, kortinventarium, databas

Thielska Galleriet, Stockholm

Richard Berghs arkiv: brev från prins Eugen till Richard Bergh

Litteraturförteckning

- Baekeland, Frederick, "Psychological Aspects of Art Collecting", *Collecting Contemporary Art*, Museology 1 Finnish National Gallery Series, Helsingfors 1999
- Beer, Shulamith, "Att differentiera modernismen. Svenska kvinnliga konstnärer i det tidiga 1900-talets avantgarde-kultur", Widenheim, Cecilia och Rudberg, Eva (red.), *Utopi och verklighet*, Moderna Museet och Norstedts Stockholm 2000
- Belk, Russell W., "Collectors and collecting", Susan M. Pearce (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge London och New York 2001
- Belk, Russell W. och Wallendorf, Melanie, "Of mice and men: gender identity in collecting", Susan M. Pearce (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge London och New York 2001
- Bourdieu, Pierre, *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, Cambridge 1984
- Texter om de intellektuella*, Moderna franska tänkare 11, Brutus Östlings bokförlag Symposion Stockholm/Stehag 1992
- Konstens regler*, Brutus Östlings bokförlag Symposion Stockholm/Stehag 2000
- Kultursociologiska texter* (utgivna av Donald Broady och Mikael Palme) Moderna franska tänkare, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1992 (1986)
- Broady, Donald, *Sociologi och epistemologi. Om Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, HLS Förlag Stockholm, 1991 (2:a uppl.)
- Broady, Donald (red.), *Kulturens fält – en antologi*, Daidalos förlag Göteborg 1998
- Broady, Donald, "Nätverk och fält" Gunneriusson, Håkan (red.), *Sociala nätverk och fält*, Opuscula Historica Upsaliensis 28, Uppsala 2002
- Collecting Contemporary Art*, Museology 1 Finnish National Gallery Series, Helsingfors 1999
- Gunneriusson, Håkan (red.), *Sociala nätverk och fält*. Opuscula Historica Upsaliensis 28, Uppsala 2002
- Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet* (diss. Uppsala), Albert Bonniers förlag Stockholm 1999

Gynning, Margareta (red.), *Pariserbref. Konstnärinnan Eva Bonniers brev 1883-1889*, Klara förlag Stockholm 1999

Hasselberg, Ylva; Müller, Leos; Stenlås, Niklas, "Åter till historiens nätverk", Gunneriusson, Håkan (red.), *Sociala nätverk och fält*, Opuscula Historica Upsaliensis 28, Uppsala 2002

Katalogen, Moderna Museet Stockholm 1976

Lindgren, Gustaf, *Waldemarsuddes konstsamling*, Norstedt Stockholm 1939

Luhmann, Niclas, *Tillid – en mekanisme til reduktion af social kompleksitet*, Hans Reitzels Forlag Köpenhamn 1999. Första utgåva 1968

Mauss, Marcel, *Gåvan*, Argos förlag Uppsala 1997. Första utgåva 1925, omtryckt 1950

Nationalmusei katalog över äldre svenskt måleri, Nationalmuseum Stockholm 1995

Nordenfalk, Carl, *Conrad M. Pineus konstsamling*, Isacssons Boktryckeri A. -B. Göteborg 1940

Pearce, Susan M. (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge London och New York 2001

Pearce, Susan M., "The urge to collect", Pearce, Susan M. (red.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge London och New York 2001

Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia I. Till och med 1890*, Albert Bonniers förlag Stockholm 1945

– " - *Nationalromantik och radikalism. Konstnärsförbundets historia 1891-1920. II*, Albert Bonniers förlag Stockholm 1965

Tharp, Louise Hall, *Mrs. Jack. A Biography of Isabella Stewart Gardner*, Peter Weed Books New York u.å. (1:a utg. 1965)