



LUNDS
UNIVERSITET

Naturkrafterna och uppfinningarna

En studie av Fürstenbergska galleriet
och dess allegoriska verk av Per Hasselberg

Malin Andersson

Avdelningen för Konsthistoria och Visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds Universitet

KOVM10, 15 hp Magisterkurs vt 2016

Handledare: Cecilia Hildeman Sjölin

Abstract

The natural forces and the inventions

A study of the Fürstenberg gallery and its allegorical works by Per Hasselberg

The Fürstenberg gallery in Gothenburg is a clear expression of bourgeois taste around the end of the nineteenth-century. The couple behind it, Pontus and Göthilda Fürstenberg, wanted to create a modern gallery to increase their own social status, which was effected by the fact that they both had a Jewish background. The aim of this research is to investigate the special environment of a private gallery, located in the home of the Fürstenberg couple, open to the public and later a part of a public museum collection to resemble a private space. The changed choice of topics and designs for allegories towards the end of the nineteenth-century is also a concern for this study. The main research questions deals with privacy and publicness in the Fürstenberg gallery and the allegorical sculptures by artist Per Hasselberg related to it. It also investigates the shift/breaking point between the classical means of expression which is allegory and the modern way of thinking and living towards the end of the 1800s. In this research the Fürstenberg gallery, then and now, is the core and the main material that's been investigated is the allegorical ceiling decorations by Per Hasselberg representing the natural forces and the inventions that are a part of it.

The gallery was both a part of the Fürstenberg home, a private sphere to share with family and friends, and a way for the public to enter the home through the social space it created. Words such as power, intimacy, and control are important here. Even though it claims to be open to the public only a few were let in. When the gallery is moved to a public museum a metamorphoses takes place. There everyone can enjoy it, but it's there as a reminder of a private home. The ceiling groups are important here because they remind people who visited the gallery that it was private, a public gallery would not use that kind of decorations, and in the museum they give a more private feeling because of that. The also help make imaginary time-travel possible because of their tight bond with the gallery which helps us today understand how it looked and felt to visit the original gallery. Pontus Fürstenberg wanted to appear modern and the allegories of modern inventions in the gallery is a part of that. He shared an interest for the new technical achievements made by man with the artist Per Hasselberg. To use allegorical form to show new technical inventions is not a new phenomenon at the time, but Hasselberg moved away from the classical way of expression into a more modern form of allegory. A few years after he finished the decorations in the Fürstenberg gallery the same type of allegorical decorations theme were shown at the world's fair in Paris. Hasselberg also used allegorical themes in other sculptures represented in the Fürstenberg gallery. He often portrayed personal ideas or expressions in his sculptures and exhibited them in public. The same way the Fürstenberg gallery was a personal dream for the couple behind it that turned out as a concern for the public.

Keywords: *The Fürstenberg gallery, Pontus Fürstenberg, Per Hasselberg, allegorical ceiling decorations, Interior, Privacy and publicness, Nineteenth-Century art, Sculpture, Göthilda Fürstenberg, Gothenburg (art), Swedish art*

Innehållsförteckning

Inledning	1
Bakgrund	1
Syfte och Frågeställningar	1
Teori och metod	2
Material och avgränsningar	2
Forskningsöversikt	3
Disposition	4
Fürstenbergska galleriet	5
Historisk översikt	5
Galleriet	6
Att leva bland konsten	7
Det sociala rummet	9
Att flytta konsten	10
Naturkrafterna och uppfinningarna	13
Den gemensamma passionen	13
Takgruppernas utseende	16
Per Hasselberg - Ett konstnärsliv	20
Den franska konsten	21
Metamorfoser	24
Avslutande diskussion	27
Appendix	30
Käll- och litteraturförteckning	33
Bildförteckning	34

Inledning

Bakgrund

Monarker och adeln var länge de med mest pengar, mest makt och mest bildning. Detta visades gärna genom att samla på vackra och unika föremål, ofta konst. Under 1800-talet kliver borgerligheten in i bilden, de som gjort sig förmögna på handel och industri. Att samla på och donera konst under 1800-talet är ett sätt att hävda sig för den nyrika borgerligheten som inte har adelns privilegier och traditioner att falla tillbaka på. Göteborg är Sveriges handelscentrum vid den här tiden och flera av de rikaste familjerna här har judiskt ursprung. Även om de har pengarna, bildningen och makten anses de inte riktigt vara en del av samhället. Ett sätt att ändra på detta är genom konsten och det är den vägen paret Pontus och Göthilda Fürstenberg väljer.

Har du någon gång besökt ett konstmuseum har du förmodligen stött på dem. Konstverk som gestaltar företeelser du inte riktigt förstår eller kan identifiera, i alla fall inte utan gedigen bakgrundskunskap. Ofta finns där symboliska inslag tänkta att hjälpa till i orienteringen av verket som för en modern betraktare snarare ökar förvirringen. Den här typen av verk kallas allegorier och har funnits i olika former sedan antiken.

Den klassiska allegorin har ofta använts som ett maktspråk av framförallt överklassen för att positionera sin ställning, både mot de med mindre pengar och mindre utbildning. I och med borgerlighetens framgång under 1800-talet övertog de denna uttrycksform och anpassade den efter sina levnadsförhållanden. Allegori under 1800-talet hade fortfarande en mycket stark ställning, framför allt inom akademimåleriet och den bildade borgarklassen. I slutet av seklet börjar allegoriformen att ändras från att ha varit ett medel för att gestalta klassiska värderingar och myter till att även illustrera mer samtida företeelser.

Fürstenbergiska galleriet i Göteborg är ett tydligt exempel på en borgerlig miljö som ville ge uttryck för sin förankring i det klassiska bildningsarvet samtidigt som man ville visa på sin modernitet. I galleriet har den klassiska allegoriformen använts för att ge liv åt det artonde århundradets uppfinningar.

Syfte och Frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att studera den specifika miljö Fürstenbergiska galleriet ger uttryck för som ett galleri inhyst i en privatbostad och senare ett privatgalleri införlivat med en museisamling, samt skiftet av ämnesval för allegorier vid slutet av 1800-talet.

De övergripande frågeställningarna för arbetet berör hur förhållandet mellan det privata och det offentliga tar sig uttryck i det Fürstenbergiska galleriet och i dess tillhörande allegoriska verk av Per Hasselberg.

Jag vill även undersöka de brytpunkter/förskjutningar som uppstår i mötet mellan det klassiska uttrycket, allegori, och den moderna föreställningsvärlden kring sekelskiftet 1900.

Teori och metod

Den här undersökningen rör sig kring frågor om det privata och det offentliga samt frågan om ett skifte i användandet av allegorier. För att ge bakgrund kring uttrycket allegori och dess mer traditionella funktion har jag använt National Gallerys "A closer look" serie och titeln *Allegory*. Här behandlas kort de vanligaste formerna av allegorier kopplat till antika myter, de kristna lasterna och dygderna, de fria konsterna, sinnena etc. Som en grund för en vidare allegoridiskussion har jag Erwin Panofskys *Meaning in the visual arts*. Panofskys verk fungerar som en inspiration men många av de tankar han för fram rör ett material som både i tid och uttryck inte ligger inom ramarna för det område som jag i mitt arbete är inriktad på. Att hitta material som behandlar allegori i ett senare skede av konsthistorien är inte helt enkelt. Det mesta berör medeltiden till 1700-talet, men väldigt sällan efter det vilket är den tid jag har studerat. Att hitta diskussioner om något annat media än det tvådimensionella- dukar, papper, fresker kan också vara problematiskt.

För en mer ingående behandling av ordet allegori, dess betydelse och ursprung kopplat till en diskussion om språkliga allegorier har jag använt mig av Angus Fletchers bok *Allegory, the theory of a symbolic mode*. Även här behandlas till största delen ett äldre material men jag har främst använt Fletcher för att orientera mig kring en rent språklig diskussion. Göran Hermeréns bok *Representation and meaning in the visual arts* bygger delvis vidare på Panofskys tankegångar om ikonografi och ikonologi, det område allegori traditionellt faller under. Men Hermerén försöker även belysa några av de problem han har hittat i detta tankesätt, tillsammans med en kritisk granskning av vad fenomenet allegori egentligen är och när det är tillämpligt på ett material. Alla dessa verk rör sig främst inom den traditionella allegoridiskussionens gränser och uttryck men för att kunna se och visa på förskjutningen inom ämnet behövs dessa verk som bakgrund. Jag använder mig dock inte aktivt av dem i min undersökning.

När det gäller områdena privat/offentligt kommer jag att använda mig av Beatriz Colominas verk *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media* och David Carriers *Museum skepticism: A history of the display of art in public galleries*. Colomina fokuserar på ett senare skifte inom den moderna arkitekturen men hon använder sig av tankar som delvis uppkom samtida med Fürstenbergs och hennes intresseområde är den privata sfären och hemmet vilket är den miljö Fürstenbergska galleriet befinner sig i till att börja med. Carrier får illustrera det offentliga, museet, vilket är var Fürstenbergska galleriet hamnar efter att Pontus Fürstenberg går bort 1902 och testamenterar det till Göteborgs stad.

Jag har besökt Göteborgs konstmuseum, där samlingarna idag är inhysta, för att på nära håll studera dem och inhämta material.

Material och avgränsningar

Materialet för den här uppsatsen är Fürstenbergska galleriet i Göteborg, då och nu. Hur fungerade galleriet i sin ursprungliga form och hur har det påverkats av flytten till ett publikt museum. Jag kommer att beröra galleriet som en helhet men fokus ligger på de allegoriska skulpturala verk av Per Hasselberg med kopplingar dit. Övriga skulpturer i Fürstenbergs ägo kommer inte att ägnas något fokus i denna uppsats. De målningar som visades i galleriet kommer att behandlas utifrån sin plats som en del av den borgerliga miljö de befinner sig i

men i övrigt inte behandlas särskilt.

Fürstenbergiska galleriet var ett privatgalleri inrymt i en privatbostad och som sådant del av en lång tradition som gör sig modernt genom att samla på svensk samtidskonst från tiden omkring sekelskiftet 1800-1900. Per Hasselberg var i sin samtid en känd skulptör som idag finns representerad i flera svenska städer och museer. Många känner till hans verk men få vet något om konstnären, ett faktum jag genom denna studie hoppas ändra på.

Forskningsöversikt

Litteratur som berör Fürstenbergiska galleriet på olika sätt finns det ganska gott om, tidningsartiklar, böcker, kapitel, brev och en avhandling. Allt detta material är inte relevant för mig i min undersökning. Den mest centrala publikationen att börja med är den avhandling Charlotta Nordström la fram 2015 med titeln *Up the stylish staircase*. Det är både det senast tillkomna verket om Fürstenbergiska galleriet och som Nordström själv påpekar, det första akademiska verket om Fürstenbergiska galleriet inom ramen för ämnet konsthistoria. Det har, som sagts, skrivits en hel del om Fürstenberg tidigare men inte som ämne för en avhandling. Nordströms avhandling tar upp flera aspekter av galleriet, men fokus ligger på den samtida konstscenen i förändring, konstmarknaden – i Sverige men även utomlands då med fokus på Paris. Samlarna/mecenatparet Fürstenberg och deras relation till konstnärerna, för vem och vad som visades här, interiören och slutligen nuvarande placering behandlas också. Det privata/offentliga förhållandet för galleriet tas upp men då främst i relation till genus och makt samt lite hur det har sett ut historiskt för den här typen av galleri. Även om Per Hasselberg givetvis nämns, både som konstnär, vän och ansvarig för inredningen av galleriet är det inte på något vis en uttömmande beskrivning av vare sig honom eller hans verk. Detta ger mig en möjlighet att komplettera den bild Nordström ger och där finns flera aspekter jag kan använda mig av i mitt arbete, både att förhålla mig till och bygga vidare på.

Vidare kom Totte Wiberg 2009 ut med boken *Fürstenbergiska galleriet, mecenatparet, konstnärerna och samlingen*. Detta är inte ett akademiskt verk men bra som utgångspunkt då författaren ger en kronologisk bild från 1880-1902 av paret, galleriet, konstnärerna, den svenska konstscenen och en hel del annat med utgångspunkt från historisk fakta. Tidningsartiklar från tiden, andra tryckta och sparade källor och citat från en hel del av de brev som finns kvar från både paret Fürstenberg, konstnärerna i Paris och Sverige men även andra personer nära dessa som på olika sätt var med och påverkade och iakttog skeendena finns med. Det ger en lätt överskådlig bild av vad som hände när, vilka händelser som påverkade hur och det ger en mer personlig bild av både Fürstenbergs och de många konstnärer kring dem, bland annat Hasselberg.

Hans-Olof Boström har i *Skiascope 5: Fådda och försmådda, samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, skrivit kapitlet ”Fürstenbergiska galleriet”. Där beskriver han utförligt utseendet och platsen för det ursprungliga galleriet och processen med flytten av detta till först Göteborgs museum, Ostindiska huset, och sen till Göteborgs konstmuseum när det stod klart. Det ger en bra bild både av hur det ursprungliga galleriet såg ut och användes och hur uppfattningen om det ändrats i och med flytten. Han beskriver även lite av hur dåtidens gallerier och museer såg ut jämfört med idag och hur vår uppfattning av ”autentiskt” har förändrats och påverkats av detta. Detta kan tillsammans med Carriers tankar ge ett bra

diskussionsunderlag. Boström skrev även 1989 artikeln ”Naketskildringar i Fürstenbergiska galleriet” i *Konsthistorisk Tidskrift*. Här behandlar han den högborgliga miljö galleriet var och gav uttryck för i sin samtid och hur detta kan ses idag. Per Hasselbergs takgrupper och övriga skulpturer som fanns i galleriet behandlas tillsammans med verk av andra konstnärer. Det är främst tankarna om den borgerliga miljön under 1800-talet jag ser kan bidra till mitt arbete.

Om konstnären Per Hasselberg, vars verk jag utgår ifrån i min diskussion, finns det en biografi skriven av Ulf Torell 2007: *Per Hasselberg, den nakna sensualismens skulptör*. Även här är det mycket brev och övriga textdokument från tiden samt vänner och familj kring konstnären som är det huvudsakliga källmaterialet. En del av det känns igen från böckerna om Fürstenbergiska galleriet men då fokus här ligger på Hasselberg får man fler detaljer och lite mer sammanhang kring just hans roll och upplevelse. Det var även givande att se Hasselbergs egna ord om projektet med att inreda Fürstenbergiska galleriet och skapandet av sin konst.

2010 hade Waldemarsudde en utställning med titeln *Per Hasselberg*. Katalogen från denna utställning innehåller texter som rör Hasselbergs många offentliga verk, hans relation med opponenterna och Prins Eugen och det uttryck han skapade i sina skulpturer. En av anledningarna till att den här utställningen skapades var en donation från Rasmus Wærn av det mycket omfattande material hans far, Lennart Wærn, samlat ihop om Per Hasselberg i syfte att skriva en avhandling. Det blev aldrig någon avhandling men väl några artiklar. ”Natursymboliken hos Per Hasselberg” skriven av Lennart Wærn 1952 i *Tidskrift för konstvetenskap* tar upp de återkommande tema av unga flickor som gestaltar naturen i Hasselbergs skulpturer. Han skriver om hur detta ämne behandlas i skulpturerna, hur Hasselberg tänkte när han skapade dem, lite om mottagandet och möjlig inspiration till utformningen.

Den andra artikeln från samma tidskrift är ”Ångan och magnetismen” från 1957. Här behandlas de allegoriska takgrupper Hasselberg skapade för Fürstenbergiska galleriet, med speciellt fokus på de i artikelns titel. Ingående beskrivningar av detaljer i verken, vad de är tänkta att representera, var Hasselberg kan ha hittat inspiration till dem och hur de är tänkta att tolkas i ljuset av de upptäckter och uppfinningar som stod till grund för dem.

Disposition

Texten är uppdelad på två huvuddelar utifrån de element jag berör i texten. Jag börjar med platsen, Fürstenbergiska galleriet. Här ges först en kort historik över paret och den tid de levde i. Sedan går jag in på hur processen med galleriet såg ut och hur det användes. Slutligen beskriver jag galleriet efter parets död då det först flyttades till Göteborgs stadsmuseum och sedan till det då nybyggda konstmuseet.

I andra delen börjar jag med att beröra omständigheterna bakom de studerade verkens tillkomst. Efter det följer en närmare beskrivning av de enskilda takgruppernas utseende och vad de är satta att representera. Jag ger en kortare levnadsbeskrivning av konstnären bakom de verk jag studerat, Per Hasselberg, för att sedan gå in på övriga skulpturer han skapade med kopplingar till Fürstenbergiska galleriet och det uttryck jag intresserat mig för hos dem. Till sist kommer jag även gå in mer på diskussioner om förskjutningar, det privata i det offentliga och museets roll.

Fürstenbergiska galleriet

Historisk översikt

Pontus Fürstenberg föddes 1827 som äldste sonen i en familj på tio syskon. De tillhörde en av den tidens mest inflytelserika judiska familjer i Göteborg.¹ Han fick överta faderns grosshandlarfirma, blev invald i stadsfullmäktige 1869 och var med och bildade sällskapet Gnistan 1878.² Göthilda Magnus föddes ett decennium senare, 1837, enda barnet till bankiren Eduard och hans fru Rachel. Familjerna umgicks flitigt men relationen blev något frostigare efter att Pontus vid 31 års ålder friat till Göthilda. Hennes far vägrade gå med på äktenskapet och först 1880, drygt ett år efter Eduards bortgång, kunde de äntligen gifta sig. Det skedde på Göthildas 43 års dag, Pontus skulle fylla 53 till hösten.³ Göthilda ärvde en stor förmögenhet efter sin far plus huset vid Brunnsparken som kom att bli paret hem och platsen för det framtida galleriet.⁴ Att vara konstintresserad var på modet och ett bra sätt att få högre social status på. Även om både Pontus och Göthilda kom från rika borgerliga familjer var deras judiska bakgrund något av ett hinder rent socialt. Den judiska befolkningen fick rösträtt i Sverige 1864 och fullvärdiga medborgerliga rättigheter först 1870.⁵ Pontus såg konsten som en väg till erkännande och hade redan innan giftermålet börjat intressera sig och samla på konst i mindre skala. Då främst måleri inspirerat av Düsseldorfskolan som han efter galleriets tillkomst förvarade i den privata delen av huset, utanför allmänhetens blickar.⁶ Pontus diskuterade gärna konst och kom att använda sig av flera rådgivare i sitt samlande, många av dem själva konstnärer. I och med giftermålet pensionerade Pontus sig från firman och började samla på heltid. Göthilda hade konstintresset med sig hemifrån. Hon var släkt med Ernst Josephson som kom att bli en viktig länk i mötet med flera av de konstnärer som senare kom att visas i galleriet. Göteborg var vid den här tiden borgerlighetens och liberalismens högsäte i Sverige. Det var en handelsstad med internationella kontakter och det var här de nya tankarna från Europa togs upp, särskilt från republikens Frankrike. Göteborgs handelsmän ville gärna visa sig moderna jämfört med Stockholm där akademien och hovet fortfarande bestämde i kulturlivet.⁷ Det inflytande de rika köpmanssläktena, flera av dem judiska, hade i Göteborg var stort och påverkade också stadens utveckling. Flera av familjerna hörde till den liberala sidan politiskt och var inte främmande för de mer kulturpolitiskt radikala.⁸ Stockholm var enligt tradition mer konservativt. 1881 hade man en skandinavisk konstutställning i Göteborg, för att efterlikna de salongsutställningar man hade på kontinenten.⁹ Det var här Fürstenberg först träffade några av "Parisersvenskarna", varav flera senare skulle vara med i bildandet av opponenter.¹⁰

¹ Totte Wiberg, *Fürstenbergiska galleriet: Mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Sävedalen: Warne, 2009, s.13

² Wiberg, s.14

³ Wiberg, s.13

⁴ Wiberg, s.14

⁵ Wiberg, s.15

⁶ Wiberg, ss.16-18

⁷ Wiberg, s.18, s.45

⁸ Wiberg, s.45

⁹ Wiberg, ss.18-19

¹⁰ Mer om opponenter, vilka de var och vad de gjorde, kommer på s.14



1. Pontus och Göthilda Fürstenberg



2. Fürstenbergska Palatset, 1900

Galleriet

1883 hölls i Köpenhamn en utställning liknande den i Göteborg två år tidigare. Paret Fürstenberg var givetvis där i sällskap med Josephson.¹¹ Förutom utställningen och de många mötena och middagarna passade paret även på att besöka Carl Jacobsen och Heinrich Hirschsprung.¹² Dessa möten anses allmänt som en inspirationskälla för Fürstenbergs önskan att skapa ett privatgalleri, även om Boström påpekar att i fallet Hirschsprung rörde det sig nog mer om ömsesidig påverkan.¹³ I samband med arbetet kring *Såningskvinnan*, eller *la semeuse*, 1882-83 träffade Fürstenberg för första gången Per Hasselberg.¹⁴ Fürstenberg hade hört talas om Hasselberg redan 1881 då Hasselbergs *Snölockan*, *la perce-neige*, hade fått ett hedersomnämmande på den franska salongen.¹⁵ Hasselberg hade vunnit den pristävling som utlysts för en fontänutsmyckning i Brunnsparken. Men pengarna som avsatts räckte inte riktigt till så som goda grannar skänkte Fürstenberg och J W Wilson den summa som saknades.¹⁶ Hasselberg och Fürstenberg blev vänner och förtroendet växte så stort att Hasselberg blev rådgivare vid utformningen av galleriet och ansvarig för dess utsmyckning.¹⁷ Arkitekten som anlätats för uppdraget att göra om översta våningen av huset till galleri hette Adrian Crispin Peterson.¹⁸ Den 26 januari 1885 invigdes så galleriet.¹⁹ Det bestod då av ett stort T-format rum med balkong ut mot Brunnsparken och några små intilliggande rum.²⁰ Redan 1889 byggde man till två rum som kom att kallas "Nya Tafvelgalleriet".²¹ Galleriet

¹¹ Wiberg, s.43

¹² Wiberg s.44

¹³ Hans Olof Boström, "Fürstenbergska galleriet" i Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner (red.), *Skiascope 5*, Göteborgs konstmuseum, 2012, s.238

¹⁴ Hasselbergs verk ställdes ofta först ut på salongen i Paris där de fick ett franskt namn, innan de kom till Sverige och fick en svensk titel. I fallet med *la perce-neige* har den fått olika svenska titlar vid olika tidpunkter och platser, jag använder mig av *Snölockan* då det är den mest spridda titeln och den vanligaste i litteraturen.

¹⁵ Wiberg, s.23

¹⁶ Wiberg, s.47

¹⁷ Wiberg s.47

¹⁸ Charlotta Nordström, *Up the stylish staircase*, Göteborg; Makadam, 2015, s.70

¹⁹ Wiberg, s.63

²⁰ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.238

²¹ Boström, s.240

hade stora takfönster för att släppa in ljus men i det Fürstenbergiska galleriet fanns det även något ännu lyxigare, elektriskt ljus. Det Fürstenbergiska hemmet var ett av de första privathushållen i Sverige att få elektricitet indraget 1885.²² Hasselberg gav flera förslag till galleriet, bland annat om hur han ansåg att panelen skulle se ut och att man borde installera ”Edisonska lampor”.²³ Annars var hans största jobb att ta fram de olika ornament och utsmyckningar som skulle finnas i galleriet, tillsammans med sex stycken allegoriska skulpturgrupper som skulle ligga på taklisten. Hasselberg var inte ensam, till sin hjälp i galleriet hade han svenskarna Christian Eriksson och Gusten Lindberg och fransmännen François Mouly och Louis Etienne Marie Albert-Lefevre.²⁴ Albert-Lefevre var den som gjorde mest i galleriet efter Hasselberg och han fick bland annat ansvar för personifikationerna av måleriet och skulpturen som hängde över balkongdörrarna.²⁵ (Se appendix för bild)

Att leva bland konsten

Efter öppnandet tog det drygt två veckor innan den nyinköpta besöksliggaren togs i bruk 15 februari 1885.²⁶ Galleriet höll öppet för allmänheten på söndagar, men det är en vanlig förekommande uppgift att bara de som anmält sig i förväg genom att skicka ett visitkort eller som kunde visa ett sådant för betjänten vid dörren fick tillträde. Detta har inte kunnat bevisas fullt ut men Boström påpekar att det nog var så att besökarna åtminstone åtföljdes av en betjänt, som vägvisare och övervakare, vid sitt besök i galleriet.²⁷ I liggaren skrev besökarna in sig med namn och ibland titel, liksom datum för sitt besök. Även om galleriet på ytan kan ses som öppet för alla avslöjar liggarna att det främst var överklassen och medelklassen som besökte det.²⁸ Systemet med visitkort kan vara en orsak tillsammans med det faktum att galleriet var inrymt i ett privat hem. De hindrade förmodligen de som inte kände sig bekväma i den här typen av miljö, eller som inte var införstådda med de sociala koderna kring visitkort, att besöka galleriet.²⁹ Detta kan ses som exkluderande, vilket ju också var syftet med systemet. Hur gärna Fürstenbergs än vill visa sin konstsamling vill de samtidigt inte att vem som helst kan komma och gå i huset de bor i, ett faktum som de flesta även idag skulle kunna förstå även utan att vara i besittning av en berömd konstsamling. Alternativet skulle då vara att när samlingen kom till museet var den mindre exkluderande. Detta är sant så till vida att nu hade alla samhällsklasser möjlighet att se konsten, men att besöka ett museum är samtidigt en ritual i sig som inte alla lyckas, eller vill, genomföra. Det händer även idag att museum beskylls för elitism och för att inte välkomna alla.³⁰

Det är lätt att glömma bort att galleriet var en del av parets hem. När vi tänker eller talar om galleriet idag är det som en avskuren del, den del vi kan se på Göteborgs konstmuseum. Men

²² Nordström, s.79

²³ Ulf Torell, *Per Hasselberg, den nakna sensualismens skulptör*, Ronneby hembygdsförening, 2007, s.80

²⁴ Boström, ”Fürstenbergiska galleriet”, s.240

²⁵ Boström, ”Fürstenbergiska galleriet”, s.240

²⁶ Boström, ”Fürstenbergiska galleriet”, s.258

²⁷ Boström, ”Fürstenbergiska galleriet”, ss.252-253

²⁸ Boström, ”Fürstenbergiska galleriet”, ss.254-260

²⁹ Nordström, ss.103-104

³⁰ David Carrier, *Museum skepticism*, Duke University press, 2006, s.68

när det inte var öppet för besökare utifrån använde paret Fürstenberg galleriet som ett rum vilket som helst i huset. Två akvareller av Carl Larsson (bild 3 och 4) visar den mer privata sidan av galleriet, som en plats att underhålla gäster och en plats att dra sig tillbaka till.



3. "Interiör från Fürstenbergskas galleriet", 1887, Carl Larsson

4. "Interiör från Fürstenbergskas galleriet", 1885, Carl Larsson



I bild 3 har paret fått besök av Pontus bror Philip och dennes dotter Elise Meyer från Köpenhamn.³¹ Dörrarna till balkongen är öppna och Hasselbergs *Såningskvinnan* i Brunnsparken kan skimras genom dem. Ett tydligt sätt att både binda ihop interiören från galleriet med världen utanför och visa på Pontus inflytande i konstsammanhang. Samtidigt är Göthilda djupt inbegripen i konversation med deras gäster i denna husets tronsal. Den något tidigare interiörbilden, bild 4, visar även den en mer intim stämning där Göthilda sitter för ett porträtt som Ernst Josephson är djupt inbegripen med, samtidigt som Pontus studerar några konsttryck. Bilden visar starkt på galleriets funktion som ett rum för konst, pågående och fullbordad, och därmed njutning. Samtidigt som bilden utstrålar ett lugn och ger oss en inblick i hur paret tillbringar sitt dagliga liv.

"The interior speaks the language of culture, the language of the experience of things; the exterior speaks the language of civilization, that of information."³² Så skriver Beatriz Colomina att Adolf Loos uppfattade förhållandet mellan dessa båda "system", insidan och utsidan, interiören och exteriören. En tanke som jag tycker går väl att applicera på det Fürstenbergskas hemmet. Man ville signalera modernitet och auktoritet i sitt hem, visa och bevisa att man var värdig den plats man skapat sig i samhället och den man hoppades uppnå genom sitt samlande. I ett senare skede när Colomina diskuterar Loos arkitektur beskriver hon

³¹ Nordström, s.68

³² Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture and mass media*, Cambridge, Mass. : MIT Press, cop. 1994, s.33

det som att han har skapat en miljö där “the view of the exterior, toward the city [...] is contained within a view of the interior”.³³ Det skulle kunna vara en beskrivning av Larssons interiörbild från -87. Den öppna balkongdörren skapar utblicken mot staden inramad av de bekanta konstverken i galleriet, och i förlängningen även i parken där *Såningskvinnan* står som en utpost från Fürstenbergs, men som en del av staden. Ett privat bidrag som gjorde ett offentligt verk möjligt.

Det sociala rummet

Det finns ingen tvekan om att huset på Södra Hamngatan var ett privat hem. Även om man bjöd in allmänheten ville man kontrollera vem som besökte det och det var mycket tydligt vilka delar av huset besökarna hade tillstånd att röra sig i. Men även de mer privata delarna var noga genomtänkta och, nästintill, iscensatta miljöer för paret och deras utvalda gäster. Nordström beskriver i sitt kapitel om interiören i huset hur “It was carefully orchestrated through decorative elements and the display of artworks with a visitor in mind”.³⁴ Så även om både huset och galleriet var privat betydde inte det att Fürstenbergs inte ville att det skulle synas. Men man var noga med hur det skulle ses. ”The inhabitant [...] is now the primary object, and the visitor, the guest, is the looking subject” för att citera Colomina.³⁵

Även om galleriet till viss del var publikt var det som en del av hemmet det fyllde sin största roll och det var tydligt för alla som besökte det att det var just ett privat galleri. Inte minst genom utseendet, för som Nordström påpekar “In general around this time, the materials that were used in public galleries were plainer than those found in private galleries”.³⁶ Det kan tyckas självklart men i samma stycke påpekar hon att bara en sådan sak som Hasselbergs takgrupper gör att galleriet får en privat prägel; “The six organically shaped decorations were unlikely to be seen as ornaments in any public museum”.³⁷ Samtidigt bidrar den privata atmosfären till att göra galleriet modernt. Nordström lyfter tankar om att det runt 1880-talet fanns “the will to exhibit an experience of a private interior”.³⁸ Hon fortsätter med att förklara att detta gjorde att det uppstod ett skifte hos de offentliga aktörerna från det mer kulturinstitutionella sättet att visa konst mot det mer intima förhållningssättet. “If an intimate character was desirable for certain public art institutions in the 1880s, then the Fürstenberg Gallery reflected an idea of exhibiting what was already a private interior”.³⁹ Hon har tidigare gett ett exempel från Berlin 1884 där “Furniture, carpets, vases, sculptures, and rich drapery were used to allude to a contemporary domestic environment by evoking a private interior in the museum”.⁴⁰ Alla dessa element går att finna i det Fürstenbergska hemmet och i galleriet. Men där de i museet endast fyller rollen som rekvisita, för att påminna om en hemmiljö, är det i galleriet ett uttryck för ett faktiskt hem. “ ‘To live is to leave traces’ ” som Walter

³³ Colomina, s.244

³⁴ Nordström, s.71

³⁵ Colomina, s.260

³⁶ Nordström, s.79

³⁷ Nordström, s.79

³⁸ Nordström, s.61

³⁹ Nordström, s.61

⁴⁰ Nordström, s.53

Benjamin skrev när han diskuterade interiör.⁴¹ För att senare fortsätta med “ ‘The traces of the occupant also leave their impression on the interior’ “. ⁴² Det var lika mycket för sin egen som för besökarens skull Fürstenbergs inredde galleriet.

Även om allmänheten inte hade tillträde till resten av huset kunde man ändå få en glimt av de andra rummen under vägen upp till galleriet som låg på tredje våningen. Dit tog man sig längs en väl omskriven trappa och noga inredd hall med försmak av galleriet både i form av tavlor och skulpturala inslag längs vägen.⁴³ Allt detta bidrar till den hemmamiljö, den faktiska och den av besökaren upplevda, som galleriet till viss del anspelar på. För att använda Colomina, eller i förlängningen Loos, ord skulle man kunna beskriva galleriet som “a theater box”.⁴⁴ Colomina förklarar hur Loos använde sig av sådana för att på olika sätt bygga upp de miljöer han ville skapa i sina byggnader. Hon förklarar att dessa “theater boxes” kan ses som ett uttryck för makt och att “Comfort in this space is related to both intimacy and control”.⁴⁵ Intimitet, kontroll och makt. Tre ord som skulle kunna beskriva uppkomsten och förhållandena i Fürstenbergska galleriet. Galleriet skall kännas intimt, hemligt, och inbjudande samtidigt som Fürstenberg genom det demonstrerar den maktposition man besitter och vidtar vissa åtgärder för att kontrollera vem som har tillgång till det. Dessa åtgärder säkerställer att inte vem som helst som råkar ha vägarna förbi får tillträde till den privata miljö man byggt upp. För även om Fürstenberg gärna visar sin samling är det i symbol och inte pedagogiskt syfte den byggts upp. En tanke som skiljer det privata galleriet från det publika museet.⁴⁶ ”Traditionally, the theater box provided for the privileged a private space within the dangerous public realm”.⁴⁷ Galleriet som en “theater box” skulle alltså kunna ses som ett försök från Fürstenbergs att skapa sig en privat domän i det publika samhället. Det ligger absolut något i den tanken för som vi har sett utnyttjas galleriet som ett privat rum och syftet bakom galleriet är definitivt att skapa sig en maktsfär. Idén faller dock något på att Fürstenbergs valde att visa sitt galleri för allmänheten. ”The public has entered the private house by way of the social spaces”.⁴⁸ Fürstenbergs hem var privat men allmänheten fick tillträde till det genom det sociala rummet – galleriet.⁴⁹

Att flytta konsten

Pontus Fürstenberg gick bort 1902, Göthilda hade avlidit några månader tidigare i slutet av 1901. Då äktenskapet inte hade några barn som kunde ärva valde de att testamentera sitt hus, sin konstsamling samt en summa pengar till Göteborgs stad.⁵⁰ Staden valde att överföra konstsamlingen till Göteborgs museum inrymt i Ostindiska kompaniets hus vid Norra

⁴¹ Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth century” i *Reflections*, citerad av Colomina, s.233

⁴² Colomina, s.233

⁴³ Nordström, s.61

⁴⁴ Colomina, s.238

⁴⁵ Colomina, s.238

⁴⁶ Nordström, s.105

⁴⁷ Colomina, s.244

⁴⁸ Colomina, s.248

⁴⁹ Begreppet det sociala rummet myntades av Henri Lefebvre men jag använder det här utifrån de tankar Colomina för fram i sin bok *Privacy and publicity*

⁵⁰ Boström, “Fürstenbergska galleriet”, s.234

Hamngatan och där låta rekonstruera galleriet för besökarna.⁵¹ Även om det i testamentet inte sägs något om att samlingarna måste förbli i huset säger Boström att det nog ändå kan anas att Fürstenberg hade förväntat sig att det var där de skulle visas under en längre tid innan de överfördes till ett museum.⁵² Det blev häftiga protester från flera av parets konstnärsvänner när det blev känt att museistyrelsen beslutat att flytta samlingen.⁵³ De ansåg att det var den totala upplevelsen, hela huset och miljön, som gjorde galleriet och att det därför var helt fel att flytta på det. Karl Nordström sammanfattar mångas tankar i ett brev till Georg Pauli sommaren 1902 där han säger att:

Galleriet borde aldrig flyttas. Det kan aldrig på annat område fylla den plats det så vackert gjort. Interiören hör ju dit, möblerna, allt tillfälligt, minnena som ruva i var vrå, det mänskliga som ligger däröver, historien om dess uppkomst, dess fortvaro, stiftarens förbindelser med en stor del av dem som skapat verken.⁵⁴

En som inte protesterade mot flytten var Carl Larsson. Han blev, av den i museistyrelsen utsedda gruppen som var ansvarig för flytten, tillfrågad att hjälpa dem i sitt uppdrag. Larssons syn kom därför till mycket stor del att prägla den nya utformningen av galleriet i museet.⁵⁵ Vissa av konstnärsvännerna tolkade det som att Larsson hoppades att hans triptyk och några andra av hans målningar kunde få en bättre placering i det nya galleriet, då han inte varit helt nöjd med deras utförande i det ursprungliga. Men Boström tror att även andra faktorer vägde in.⁵⁶ Det står i alla fall klart att Larsson inte uppskattade den stil det ursprungliga galleriet och Fürstenbergska hemmet gav uttryck för och han valde därför en något mer avskalad stil i museet.⁵⁷ Det ursprungliga galleriet och det Fürstenbergska hemmet blev här en enhet, de "Fürstenbergska konstsamlingarna".⁵⁸ Här återfanns det mesta av konsten från huset, en del möblemang och delar av den fasta inredningen, däribland trappan. Kvar i huset lämnades, på Larssons inrådan, hörnornamenten, pilastrarna, gesimserna och några av möblerna. Gesimserna återskapades dock i museet fränsett den undre frisen.⁵⁹ Möblerna är borta idag men den övriga utsmyckningen finns kvar i det Fürstenbergska huset som idag kallas Palacehuset.



5. *Palacehuset, 2009*

⁵¹ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.234

⁵² Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.244

⁵³ Boström, "Fürstenbergska galleriet", ss.244-246

⁵⁴ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.246

⁵⁵ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.248

⁵⁶ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.248

⁵⁷ Boström, "Fürstenbergska galleriet", ss.248-250

⁵⁸ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.250

⁵⁹ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.250



6. Fürstenbergska galleriet, vägg mot Brunnsparken, ca.1900-1902



7. Fürstenbergska galleriet i Ostindiska huset

1925 skulle så samlingen flyttas en andra gång, nu till det vid Götaplatsen nybyggda konstmuseet. Man tyckte att den stränga arkitekturen inte riktigt passade med den mer intima miljö galleriet visade på och innan det kom på plats genomfördes flera ändringar i de tilltänkta salarna.⁶⁰ Trots det fick chefen för konstmuseet, Axel Romdahl, mycket kritik, både från konstnärer och släktingar till Fürstenbergs. Debatten om att samlingarna aldrig borde ha flyttats från början blossade upp på nytt.⁶¹ Det blev inte bättre av att man vid flytten valde att lämna kvar ektrappan och en portal i valnöt, samt att misstankar om att Romdahl ”skulle ha för avsikt att ställa ut endast det, han finner vackert” väcktes.⁶² Alla konstverk skulle nämligen inte få plats i de tänkta nya galleriet. Ambitionen var att så långt som möjligt återskapa miljön från det Fürstenbergska huset. Ett påstående som till viss del kan ifrågasättas

⁶⁰ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.262

⁶¹ Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.264

⁶² Boström, "Fürstenbergska galleriet", s.266

då det redan vid första flytten blir en förenklad version som visas och man nu vid andra flytten drar ner på det ytterligare. Förutom att man väljer att inte ta med trappan och några andra inventarier ändrar man på väggfärgen, från ursprungets gråröda nyans till en vid öppnandet ”chokladmjölksbrun” dito.⁶³ Det var även nära att Hasselbergs takgrupper inte skulle få följa med. Arkitekterna bakom det nya museet, Sigfrid Ericson och Arvid Bjerke, såg helst att de blev kvar i Ostindiska huset och pressen gjorde stor sak av att en gipsmakare som kommit för att packa in takgrupperna fick gå hem igen utan att ha utfört sitt uppdrag.⁶⁴ Galleriets utseende och uttryck på Göteborgs konstmuseum har skiftat genom åren.⁶⁵ I dagsläget har man återgått till att försöka återskapa den väggfärg som fanns i det ursprungliga galleriet.



8. Fürstenbergskas galleriet i Göteborgs konstmuseum

Naturkrafterna och uppfinningarna

Den gemensamma passionen

Hasselbergs takgrupper var placerade i det ursprungliga galleriets största rum. Alltså de rum i huset på Södra Hamngatan som bildade ett ”T” och som först gjordes till galleri, innan 1889 års renovering och det ”nya tafvelgalleriet” tillkom. *Fotografien* och *Telefonen* var placerade i var sin ände av det långsmala rummet med balkongdörren ut mot Brunnsparken i mitten. De andra fyra verken var placerade i rummet intill.

⁶³ Boström, ”Fürstenbergskas galleriet”, s.264

⁶⁴ Boström, ”Fürstenbergskas galleriet”, ss.262-264

⁶⁵ Boström, ”Fürstenbergskas galleriet”, ss.276-284



13. Fürstenbergska galleriet, rummet med de fyra takgrupperna



14. Fürstenbergska galleriet, Telefonen i bortre änden



15. Fürstenbergska galleriet, motstående vägg med Fotografien

Det kan tyckas märkligt att en skulptör får så stort inflyttande över utformningen av den plastiska inredningen i galleriet. Det man då skall komma ihåg är att den här skulptören i grunden var utbildad ornamentsbildhuggare.

Wærn skriver att den dekorativa effekten var i centrum när galleriet skapades, men Hasselberg ville även att hans skulpturer skulle ha ett innehåll.⁶⁶ I ett brev till Pontus Fürstenberg 1884 skriver Hasselberg att ”sjelf studerar jag de olika passionerna som vi önskade se återspeglade i skulpturen”.⁶⁷ Ordet ”passion” förbryllar Wærn men han konstaterar ändå att det rör sig om samma tema som sedan blir fullbordat i galleriet under namnet ”naturkrafterna och uppfinningarna”.⁶⁸ Det kan vid första anblicken tyckas vara ett märkligt tema för ett konstgalleri, men om vi sätter oss in i både tiden, personerna bakom och deras tankesätt klarnar det något.

Jag har redan nämnt att Pontus Fürstenberg önskade uppnå en högre social ställning, detta var en av anledningarna till att galleriet byggdes. För att särskilja sig från mängden av konstsamlare valde Fürstenberg att samla på, främst svensk men även nordisk och fransk, samtidskonst. Han ville framstå som modern vilket reflekterades i det galleri han skapade och den konst han placerade där. 1800-talet var teknikens århundrade, det var tekniken som skulle ge människan frihet och föra henne framåt. Att då gestalta de företeelser tekniken gett upphov till och lärt människan kontrollera på ett konstnärligt sätt i ett galleri som anspelade på att vara modernt känns inte fullt så ologiskt som det först kan tyckas.

Hasselberg fick på grund av yttre omständigheter sluta skolan tidigt, ett faktum som förmodligen vållade viss bitterhet, och både hans strävan efter att lära och hans uppenbara brist på skolgång är väl omtalad. Flera av hans vänner har nämnt att han gärna läste i *Uppfinningarnas bok*, ett tyskt standardverk som tidigt översattes till svenska med populärvetenskapliga artiklar, och intresserade sig för teknik och naturkunskap.⁶⁹ Att han blev nekad inträde på akademien och saknade högre utbildning gjorde att han fick något av ett förakt för akademiska examina samtidigt som han gärna skapade sig egna teorier om hur saker förhöll sig.⁷⁰ Vissa uppskattade detta drag hos honom, en av dessa var prins Eugen som skriver att ”Dessutom har han tänkt sig in i mångt utan att egentligen ha lärt så värst mycket, hvarför hans uppfattning blir särskildt personlig”.⁷¹ Men de fanns också de som såg det på ett annat sätt. Wærn refererar en osignerad artikel från *Dagens nyheter* strax efter Hasselbergs död: ”Utan några regelbundna kunskaper hade han bildat sig sin egen filosofi, ett panteistiskt system, som ingen fick angripa. Hvarje ny kunskap tjenade blott att befästa detta system [...] Ett något besynnerligt system – men låtom oss icke skratta. [...] En filosof på egen hand, utan kunskaper, utan skolunderbyggnad, måste bli originell och full af misstag.”⁷² Även Hasselbergs nära vän Christian Eriksson har berättat att ”hans figurer fick man diskutera men

⁶⁶ Lennart Wærn, ”Ångan och magnetismen”, i *Tidskrift för konstvetenskap*, 32/1957, s.92

⁶⁷ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.92

⁶⁸ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.92

⁶⁹ Torell, s.82

⁷⁰ Annica Gunnarsson, (red.), *Per Hasselberg*, Waldemarsuddes utställningskatalog, 2010, s.31

⁷¹ Christina G. Wistman, ”Prins Eugene och Per Hasselberg- en socialt omaka relation på konstens fält”, i A. Gunnarsson (red.), *Per Hasselberg*, 2010, s.87

⁷² Wærn, ”Ångan och magnetismen”, ss.101-102

inte hans tekniska idéer”.⁷³ Troligen fann Hasselberg och Pontus Fürstenberg varandra i detta tekniska intresse och strävan efter att framstå som moderna.

Takgruppernas utseende

För Fürstenbergiska galleriet lät Hasselberg tillverka sex stycken allegoriska grupper över naturkrafterna och uppfinningarna. Dessa var *Magnetismen*, *Ångan*, *Elektriciteten*, *Dynamiten*, *Telefonen* och *Fotografien*. De första fyra är de som behandlar naturkrafterna och består alla av en man och en kvinna i liggande ställning med ett passande attribut mellan sig. De två sista grupperna står för uppfinningarna och har vardera två liggande kvinnor på var sida om den då nya tekniska konstruktion de är namngivna efter.⁷⁴ Förutom skulpturerna består varje grupp även av en målad tondo, en målning i medaljongform, på samma tema som är placerad mellan paren i grupperna, ovanför respektive attribut. Dessa tondi är alla skapade av olika konstnärer. Ernst Josephson har målat *Dynamiten*, August Hagborg skapade *Magnetismen*, Georg Pauli *Telefonen*, Hugo Salmson *Ångan*, Richard Berg *Fotografien* och slutligen står Carl Larsson bakom *Elektriciteten*.⁷⁵ (Se appendix för närbilder på tondi)



16. *Magnetismen*



17. *Ångan*

⁷³ Wærn, "Ångan och magnetismen", s.101

⁷⁴ Gunnarsson (red.), ss.20-21

⁷⁵ Wiberg, ss.56-57



18. *Elektriciteten*



19. *Dynamiten*



20. *Telefonen*



21. Fotografien

De klassiska dragen hos dessa skulpturgrupper är uppenbart och Wærn ger exempel på flera klassiska, antika och renässans, skulpturer som Hasselberg troligen har hämtat inspiration ifrån till de olika figurerna.⁷⁶ Deras avklädda tillstånd är typiskt för det allegoriska uttryckssättet då, som Boström påpekar när han diskuterar Peter Gay, ”nakenheten kunde tolereras och uppskattas endast då den var förenad med avstånd i tid eller rum eller med förhållanden som på annat sätt avvek från betraktarens egen tillvaro”.⁷⁷ Så även om de gestaltade för tiden aktuella teman skapades ett avstånd i och med deras allegoriska uttryckssätt. Allegorier och mytologiska motiv har traditionellt gestaltats som mer eller mindre avklädda, eller ibland helt nakna, personifikationer. Detta faktum, tillsammans med deras givna symboler, var det som oftast talade om för publiken att det var ett allegoriskt motiv de tittade på och hjälpte dem att identifiera vad som var motivet. Under 1800-talet hade de företeelser som kunde avporträtteras allegoriskt vuxit till ett oöverskådligt figurgalleri och inkluderade nu mycket mer än bara de klassiska begreppen och myterna.⁷⁸ Wærn menar att Hasselberg ”inte längre hade något intresse för olympens gudar och halvgudar”.⁷⁹ Det som därför skiljer ut Hasselbergs allegorier något är, som Wærn påpekar, ”att de äldre allegoriernas mytologiska och hieroglyfiska innehåll är underordnat. Hasselberg uttrycker sig främst genom det mänskligt kroppsliga, inte genom accessoarer”.⁸⁰ Med detta syftar han på att de attribut som är placerade i varje grupp inte egentligen är det centrala, de är inplacerade på sluttampen av arbetet för att ”åstadkomma ett läsbart innehåll”.⁸¹ Publiken förväntade sig detta för att kunna identifiera vad det var de tittade på. Det centrala attributen i *Fotografien* respektive *Telefonen* är samma som i titeln på grupperna. Hos *Fotografien* har Hasselberg även infogat klassisk studiorekvisita, eller försköningsartiklar, samt en spegel som den ena kvinnan använder i ett tydligt samband med äldre vanitas-allegorier.⁸² Dessa båda grupper är fortfarande begripliga för oss idag, även utan några omfattande förklaringar av innehållet.

⁷⁶ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, ss.90-108

⁷⁷ Hans-Olof Boström, ”Naketskildringar i Fürstenbergiska galleriet”, *Konsthistorisk tidskrift*, 58/3, 1989, s.125

⁷⁸ Boström, ”Naketskildringar i Fürstenbergiska galleriet”, s.127

⁷⁹ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.104

⁸⁰ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.101

⁸¹ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.101

⁸² Boström, ”Naketskildringar i Fürstenbergiska galleriet”, s.127

De fyra naturkrafterna är däremot inte lika lätta att tyda för en modern publik. Bara ordet ”naturkrafter” får en att undra men som Wærn påpekar ” ’Denna numera vaga och ovetenskapliga men under 1800-talet fysikaliskt precisa term [...]’ användes av Hasselbergs samtid”.⁸³ *Elektriciteten* har som symbol en generator och figurerna i gruppen är placerade för att symbolisera en strömkrets. Mannen skall representera energialstringen och han har ett band kring huvudet med två små horn, anoden och katoden, elektricitetens två poler.⁸⁴ I en av sina noter påpekar Wærn att illustrationen till elektricitetens genie i *Uppfinningarnas bok* visar att där hade han tre små ”hornliknande tungor” kring huvudet och tolkar det som ”en rest av en ljusbringande strålkran”.⁸⁵ Kvinnan är utsatt för det elektriska fältet, hon har legat ner men reser sig då hon känner kraften från den alstrade strömmen. Man visste på 1800-talet att elektricitet kunde påverka nerverna och på så sätt framkalla muskelrörelser. Rörelsen kan också ses som ett sätt att gestalta strömkretsens påverkan på motorns magnetpole.⁸⁶ I *Magnetismen* är det en hästskomagnet som utgör mittenpartiet. För oss ett tekniskt redskap men på 1880-talet var detta även ett instrument förknippat med medicin.⁸⁷ Den franska läkaren Jean Martin Charcot använde sig av en hästskomagnet vid sina experiment på Salpêtrièresjukhuset i Paris, ett mentalsjukhus för kvinnor.⁸⁸ Det är alltså inte så mycket det tekniska kring magnetism som återges i gruppen utan den anspelar snarare på hypnos, vid tiden även kallad animal magnetism, och ”materiens inneboende kraft”.⁸⁹ Mannens utsträckta hand och fasta blick har skapat ett kraftfält som hypnotiserat kvinnan och försänkt henne i ett drömligt tillstånd, den magnetiska sömnen.⁹⁰ Dessa båda grupper ger uttryck för klassiska kontrastpar, den aktiva, medvetna mannen och den passiva, omedvetna kvinnan. För Wærn var de också uttryck för ”antik mot Michelangelo”.⁹¹

Dynamiten är, bokstavligen och bildligt, mer explosiv än de två tidigare. Även här består gruppen av ett par men dessa agerar oberoende av varandra till skillnad från i de två tidigare. Deras symbol är ett stenblock som håller på att brytas sönder. Den manliga gestalten är eldbäraren, den tändande elden med en fackla i ena handen, med kopplingar till den klassiska myten om Prometheus. Wærn associerar också till den nya franska Liberté gestalten som bar på en fackla för att ”lysa upp ’Republikens’ väg”.⁹² Han tror också att Hasselberg använde sig av denna symbol för att även skapa kvinnan i gruppen ”den självförgörande explosiva kraften”.⁹³ Wærn menar att Hasselberg troligen såg dynamiten som ”den tämjda naturkraften” och ”den moderna tidens frihetssymbol” då den skulle underlätta arbetet för människorna.⁹⁴ Att det dessutom var en svensk uppfinning som låg till grund tilltalade nog Hasselberg men kanske framförallt Fürstenberg.

⁸³ Gunnarsson (red.), s.20

⁸⁴ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.92

⁸⁵ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.107 not nr.4

⁸⁶ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, ss.92-93

⁸⁷ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.96

⁸⁸ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.96, s.104

⁸⁹ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.94

⁹⁰ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, ss.95-96

⁹¹ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.96

⁹² Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.98

⁹³ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.96

⁹⁴ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.99

I *Ångan* skulle man kunna beskriva gestalterna som individer i en helhet. De agerar oberoende av varandra men för en gemensam sak. Mellan sig har de ett framrusande, ångdrivet, lokomotiv. Kvinnan flämtar efter luft och hennes bakåtriktade arm och flygande hår skall påminna om det element hon är satt att personifiera – elden.⁹⁵ Mannen är ångpannan, som med sammanbitna läppar håller inne det tryck som vi kan ana av hans uppblåsta ansiktsdrag.⁹⁶ Hans lindade bröstorg och hjässa är till för att underlätta och motstå den inre kraft som hela tiden vill hitta en väg ut. De böjda armarna skall associera till lokomotivets arbetande pistonger.⁹⁷

Att allegoriserar den nya tidens uppfinningar var inget Hasselberg var ensam om. Tvärtom hade det blivit ett vanligt inslag under de världsutställningar som regelbundet återkom under 1800-talet och där nya tekniska framsteg ivrigt visades upp.⁹⁸ Vi vet, tack vare Wærn, att Hasselberg besökte åtminstone den världsutställning som ägde rum 1878 i Paris.⁹⁹ En utställning som visade upp både telefonen och elektriciteten. Men Wærn påpekar också att de skulpturer som fanns med här tillhörde den gamla skolan av allegorier, klassiskt influerade uttryckslösa personifikationer av abstrakta begrepp.¹⁰⁰ Han säger att det skulle komma att ändras, men inte än på några år. Hasselberg hade alltså redan skapat utsmyckningen till Fürstenbergska galleriet när det ”Märkligt nog genomfördes i maskinhallen på Världsutställningen 1889 i stort sett samma program som i Fürstenbergska galleriet. Ingången flankerades av gigantiska grupper, ”Ångan” och ”Elektriciteten” [...] och i förhallens svicklar fanns mosaiker med genier, som syns ha representerat vetenskaperna eller de fysikaliska upptäckterna”.¹⁰¹ Hasselberg var alltså före konstens högsäte Paris. Här kan vi prata om att vara modern.

Per Hasselberg - Ett konstnärsliv

På nyårsdagen 1850 i Hasselstad, en bit utanför Ronneby i Blekinge, föddes Petter Åkesson. Hans far försörjde sig bland annat som möbelsnickare och Per, som han kallades, lärde sig tidigt att tälja i trä.¹⁰² Vid tolv års ålder slutade Per skolan och blev hjälpreda åt en timmerman. Vid sexton blev han snickarlärling i Karlshamn. Där fick han möjlighet att gå i ritskola för stadens lärpojkar och gesäller och han lärde sig även skära bildornament i trä.¹⁰³ När han själv vid nitton års ålder blev gesäll flyttade han till Stockholm och tog sig namnet Hasselberg efter sin hemort.¹⁰⁴ Han var inskriven vid Hantverksföreningens slöjdskola och började drömma om att bli skulptör. Han gick några månader i principskolan, en förskola för akademien, men när han sökte till den faktiska akademien blev han inte antagen.¹⁰⁵ Själv sa han att det berodde på att han var för fattig, andra uppgifter påstår att hans skolgång var

⁹⁵ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.100

⁹⁶ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.100

⁹⁷ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, ss.100-101

⁹⁸ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.102

⁹⁹ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.102

¹⁰⁰ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, ss.102-103

¹⁰¹ Wærn, ”Ångan och magnetismen”, s.103

¹⁰² Torell, s.14

¹⁰³ Torell, s.15

¹⁰⁴ Torell, ss.15-16

¹⁰⁵ Torell, s.17

otillräcklig, oavsett vilket blev det ett hårt slag för honom och han lämnade principskolan.¹⁰⁶ Han hade hört talas om det nya måleriet och de eleganta skulpturerna i Paris och i augusti 1876 såg Hasselberg för första gången den franska huvudstaden.¹⁰⁷ 1877 blev han antagen till École des Beaux-Arts och 1880 fick han sin första skulptur, *Le Charme*, antagen till salongen.¹⁰⁸ Han behövde fortfarande försörja sig genom att snida stolsben på kvällarna, men på dagarna arbetade han på sina skulpturer.¹⁰⁹ På 1881 års salong fick han sin *Snöclockan* i gips antagen och dessutom, som enda svensk och nästan okänd skulptör, ett hedersomnämmande för den.¹¹⁰ Tack vare detta kom han på allvar in i den krets av svenska konstnärer som vid tiden var bosatta i Paris och som kom att bilda stommen i opponentrörelsen och senare Konstnärsförbundet. Opponenterna var en samling av unga svenska konstnärer som ansåg att akademins synsätt var föråldrat och att det var på tiden att nya idéer fick inflytande. Deras första utställning, *Vid Seines strand* 1885, samma år som akademins 150 års jubileum, innehöll namn som Carl Larsson, Bruno Liljefors, Ernst Josephson, Georg Pauli, Karl Nordström och givetvis Hasselberg.¹¹¹ Som förening kallade sig opponenterna för Konstnärsförbundet. 1883 fick Hasselbergs *Snöclockan*, nu i marmor beställd av Nationalmuseum, en medalj vid salongen i Paris. Det var första gången en svensk skulptör lyckades med detta.¹¹² 1887, på våren, träffar han Prins Eugen för första gången när denna har kommit till Paris för att studera konst.¹¹³ 1891 flyttar Hasselberg tillbaka till Stockholm efter att ha blivit vice ordförande i Konstnärsförbundet.¹¹⁴ I slutet av juli 1894, endast 44 år gammal, avlider Per Hasselberg på Sophiahemmet i Stockholm.¹¹⁵ På sin dödsbädd har han ordnat så att Christian Eriksson färdigställer de arbeten Hasselberg själv påbörjat, *Näckrosen* och *Farfadern*.¹¹⁶ Eriksson kommer även senare att göra reduktioner och reproduktioner av Hasselbergs verk.

Den franska konsten

”Carl Eldh har karakteriserat Hasselbergs konst som fransk form och nordisk känsla”.¹¹⁷ Så skriver Lennart Wærn i *Tidskrift för konstvetenskap* 1952. Inspirationen från Frankrike är tydlig, inte bara i Hasselbergs konst, utan även i stora delar av hans liv. Den franska konstnärsrollen tilltalade Hasselberg och i Paris såg han stöd för sina teorier om konsten och konstindustrin som kompletterande krafter.¹¹⁸ ”Genom sina verk introducerade han den moderna franska skulpturen för en bredare svenska publik och tog de första stegen bort från de nyantika ideal som då fortfarande rådde”.¹¹⁹ Han blev en föregångare för det tidiga 1900-

¹⁰⁶ Torell, s.17

¹⁰⁷ Torell, s.18

¹⁰⁸ Torell, s.24

¹⁰⁹ Torell, ss.26-27

¹¹⁰ Torell, s.29

¹¹¹ Wiberg, s.58

¹¹² Torell, s.69

¹¹³ Gunnarsson (red.), s.106

¹¹⁴ Gunnarsson (red.), ss.107-108

¹¹⁵ Gunnarsson (red.), s.29

¹¹⁶ Torell, s.283. Farfaderns franska titel är *L’Aiëul*

¹¹⁷ Lennart Wærn, ”Natarsymboliken hos Per Hasselberg”, *Tidskrift för konstvetenskap*, 29/1952, s.78

¹¹⁸ Åsa Cavalli-Björkman, ”Per Hasselberg och den nya skulpturen” i A. Gunnarsson (red.), *Per Hasselberg*, 2010, ss.54-55

¹¹⁹ Cavalli-Björkman, ”Per Hasselberg och den nya skulpturen” i A. Gunnarsson (red.), *Per Hasselberg*, s.41

talets svenska skulptörer då han kombinerade en hantverkarbakgrund med att vara förespråkare för en fri skulpturkonst. Det nya inom den franska skulpturkonsten, som Hasselberg anammade, var att de nakna kvinnorna som varit ett vanligt motiv under en lång tid nu fick naturalistiska former. Tidigare hade de mest varit avpersonifierade klassiska skönheter.¹²⁰ Det vi idag oftast förknippar med Hasselberg är motiv av nakna flickor i naturlyrisk anda. *Snöklockan*, *Grodan*, *Vågens tjusning* och *Näckrosen* är de mest spridda verken av Hasselberg och förmodligen de av hans verk som flest känner till.¹²¹ Detta till stor del tack vare att både genombrottsverket *Snöklockan* och den senare efterföljande *Grodan* finns reproducerade i ganska stor skala både i terrakotta och parian, förutom de reduktioner i marmor som Hasselberg själv gjorde.¹²² De har alla uppstått som en idé i Hasselbergs huvud, även om de har yttre faktorer som påverkat och inspirerat. Tidigare var det vanligt att man hade ett på förhand utvalt motiv att gestalta. *Snöklockan* och *Grodan* är de, i min mening, mest personliga av dem då de enligt utsago från Hasselberg själv har uppstått mer eller mindre som plötsliga infall. I ett brev beskriver han hur han fick ingivelsen till *Snöklockan*:

Det var en solklar vårdag, då jag med en av de små ångbåtarna farit uppför Seinefloden till en vacker park ett stycke från Paris. Jag slog mig ned på en sten, och såg just den första snödroppen för året spira ur marken. I det ögonblicket stod »Snöklockan« livslevande för mig.¹²³

För att ge en extra dimension åt det personliga i denna uppenbarelse kan nämnas det brev han skrev hem till modern efter att *Snöklockan* uppmärksammats på salongen. Där skrev han att: ”Min figur kallar jag Perce-Neige, Snöklockan eller som vi kalla henne hemma Snöskatan. [...] ni har ju tidigt på våren vändtat och beundrat denna blomma likaväl som jag”.¹²⁴ Wærn kommenterar brevet med att säga ”Barndomens upplevelse av den första vårblommen uttrycks i dessa rader, och konstnären vet att hans lantliga anhöriga känner detsamma för snödroppen som han själv”.¹²⁵ Att Hasselberg dessutom nämner vad vi får anta är blekingemål när han skriver om blomman förstärker anknytningen till hemmet, barndomen och det privata. *Grodan* sägs ha kommit till i en paus i ateljéarbetet när modellen satte sig ner för att vila och då intog den pose som Hasselberg kom att föreviga.¹²⁶ *Vågens tjusning* och *Näckrosen* anspelar både på sedan tidigare kända teman. *Vågens tjusning* behandlar myten om näcken, förmodligen inspirerad av Josephson, och i *Näckrosen* sägs Hasselberg ge uttryck för berättelsen om den vita näckrosen, *Nymphæa alba*, som stiger till ytan för att bli befruktad och föra släktet vidare.¹²⁷ *Snöklockan* tolkades både som ett uttryck för vårens uppvaknande och som en symbol för den vaknande kärleksdriften hos en ung kvinna.¹²⁸ Slutligen sågs *Grodan* som ett uttryck för det omedvetna, det naiva eller barnsliga, det i grunden primitiva hos människan.¹²⁹ Tack vare dessa, allegoriskt inspirerade, tolkningar kunde verken visas och uppskattas. Utan

¹²⁰ Cavalli-Björkman, s.51

¹²¹ *Grodan* kallades på franska för *La grenouille*, *Vågens tjusning* för *Atrait de la vague*. Jag har inte lyckats hitta någon fransk titel för *Näckrosen* och det är möjligt att det inte finns någon då det verket utfördes i Sverige.

¹²² Jessica Sjöholm Skrubbe, ”Gränsfall, estetik och obscenitet i Per Hasselbergs skulpturer”, i A. Gunnarsson (red.), *Per Hasselberg*, 2010, s.64

¹²³ Wærn, ”Natarsymboliken hos Per Hasselberg”, s.72

¹²⁴ Wærn, ”Natarsymboliken hos Per Hasselberg”, s.72

¹²⁵ Wærn, ”Natarsymboliken hos Per Hasselberg”, s.72

¹²⁶ Wærn, ”Natarsymboliken hos Per Hasselberg”, s.84

¹²⁷ Boström, ”Naketskildringar i Fürstenbergiska galleriet”, s.130

¹²⁸ Wærn, ”Natarsymboliken hos Per Hasselberg”, s.77

¹²⁹ Wærn, ”Natarsymboliken hos Per Hasselberg”, s.85

den allegoriska inläsningen i materialet hade de inte uppfyllt Gays ”doctrine of distance” tankar och därmed varit omöjliga att visa offentligt.¹³⁰ Både i utsmyckningen till galleriet och i hans egenutformade skulpturer använder sig Hasselberg alltså av ett allegoriskt färgat uttryckssätt. För oss idag är det förmodligen svårare att se de allegoriska dragen i de skulpturer jag nämnt här då de inte uppvisar samma ”läsbarhet” som Hasselbergs takgrupper gör. Men de är heller inte skapade i det uttryckliga syftet att vara allegorier över en viss företeelse utan har fått gestalta ingivelser eller idéer hos Hasselberg med hjälp av ett allegoriskt formspråk. Alla dessa verk, förutom *Vågens tjusning*, finns i Fürstenbergiska galleriets samlingar i marmorversioner.

Det finaste man kunde bli som skulptör vid den här tiden var statybildhuggare, något som Hasselberg eftersträvade då han ville ”stiga på konstens höjder”.¹³¹ Ett av kriterierna för att få använda denna titel var att man hade åtminstone ett offentligt uppdrag i bagaget. Dessa var därför väldigt eftertraktade och det vanligaste sättet att få dem var genom att vinna pristävlingar.¹³² I och med *Säningskvinnan* kunde Hasselberg använda den efterlängtade titeln, men han fick ingen fortsatt framgång med offentliga verk. Två senare tävlingar där man skulle uppföra monument över berömda historiska män förlorade han, båda till samma konstnär, John Börjeson.¹³³ Även om Hasselberg gärna sett sina idéer på detta plan förverkligade var det för honom ett högre mål att ”få pryda folkets parker med skulpturala konstverk som inte uteslutande föreställde historiska personer”.¹³⁴ I retrospektiv får vi säga att han lyckades. Alla de verk jag hittills nämnt av Hasselberg finns idag som offentliga verk, de flesta på mer än en plats.¹³⁵

9. Snölockan



10. Näckrosen



11. Grodan



12. Vågens tjusning



¹³⁰ Boström, ”Naketskildringar i Fürstenbergiska galleriet”, s.125

¹³¹ Cavalli-Björkman, ss.50-51

¹³² Cavalli-Björkman, s.51

¹³³ Cavalli-Björkman, s.51

¹³⁴ Cavalli-Björkman, s.51

¹³⁵ Gunnarsson (red.), ss.114-115

Metamorfoser

Ordet allegori kommer från grekiskans "allos"- annan och "agoreuein"- tala öppet eller tala på öppen plats.¹³⁶ Det finns något av en motsättning mellan orden då "agoreuein" syftar till att man skall tala fritt och öppet, gärna på en offentlig plats som exempelvis marknaden, men lägger du "allos" som prefix blir meningen omvänd. Enligt Fletcher kallas allegori ibland, i alla fall på engelska, för just inversion som betyder omkastning eller omvändning.¹³⁷ I grunden är det alltså ett ord som syftar till att vara öppet, publikt och kanske man skulle kunna säga- begripligt, men till följd av inbladningen av "allos" blir den slutliga betydelsen av "allegori" det motsatta. "In the simplest terms, allegory says one thing and means another".¹³⁸

För mig blir det intressant att koppla betydelsen av ordet allegori till det material och den plats jag har valt att undersöka. Ett ord som i sin grundform är publikt men blir privat och slutet, både i betydelse och utförande, jämte ett privatgalleri i en sluten miljö som öppnar upp sig för allmänheten för att slutligen, i och med flytten, bli allmän egendom. Konsten i galleriet upplever samma förändring. De var nya, moderna, konstnärer som ofta eftersträvade ett mer allmänmänskligt uttryck och mindre av det elitistiska, slutna, som de ansåg att akademien stod för. De uppskattades av en privat samlare men publiken och kritikerna var inte alltid lika vänligt sinnade, kanske för att de var vana vid den konst akademien visat dem under så lång tid. Idag är flera av de konstnärer som Fürstenberg infogade i sitt galleri några av de största och mest folkliga namn vi har i Sverige. Zorn, Larsson och Liljefors personifierar för många den svenska folksjäl, allmogen och naturen. De fristående skulpturerna skapade av Hasselberg som finns där, *Snöklockan*, *Grodan* och *Näckrosen* har följt samma mönster. De skapades ur en privat upplevelse eller idé, kom i olika utförande att hamna hos samlare av olika slag och är idag offentliga utsmyckningar på flera platser runt om i landet.

Men hur är det då med de allegoriska takgrupperna? De skapades utifrån ett traditionellt, klassiskt, uttryck som ansågs höra till allmänbildningen att man förstod innebörden av. Så var inte alltid fallet då det bara var den bildade medel- och överklassen som kunde läsa av budskapet i det flesta fall, eftersom de hade den historiska bakgrundskunskapen som behövdes. Hasselbergs allegoriska takgrupper skiljer sig dock något då de inte anspelar på antika hjältemyter, gudar och gudinnor utan på företeelser aktuella och relevanta för sin samtid. Vi får anta att det främst var samma publik som kunde tolka de klassiska allegorierna som även såg de i Fürstenbergska galleriet. De var trots allt där för att visa på bildning och modernitet. Ett sätt att befästa den stolthet som kändes över det mänskliga åstadkommit genom att tämja naturen och skapa dessa uppfinningar, dessa konstverk, detta galleri. Men just eftersom innehållet var så pass modernt är det inte omöjligt att även någon som saknade den klassiska förförståelsen av allegorier, till exempel någon från arbetarklassen, hade kunnat förstå vad dessa allegorier skulle illustrera, även om de kanske inte skulle förstått alla anspelningar. Idag är de tillgängliga för alla, men även om vi kanske förstår **vad** de föreställer är jag inte säker på att så många förstår **hur** de gestaltar sitt ämne. Uttrycket och referenserna är i många fall så pass främmande för en modern publik att de ofta kräver förklaringar. Så

¹³⁶ Angus Fletcher, *Allegory: the theory of a symbolic mode*, Cornell university press, 1964, s.2 fotnot 1

¹³⁷ Fletcher, s.2 fotnot 1

¹³⁸ Fletcher, s.2

även om de befinner sig på en publik plats kan de ändå kännas slutna och privata. Problematiskt då det kan bidra till myten om konsten som elitistisk och svåråtkomlig men i det här fallet kanske det finns en något ljusare sida också. Galleriet var trots allt privat och även efter att det införlivades i museets samlingar ville man gärna påminna om detta i hängning, färgval, möblemang etc. Takgrupperna kan hjälpa till i denna gestaltning av det privata och ge oss en känsla av hur det faktiskt såg ut och kändes att besöka galleriet. Även om vi kanske inte alltid förstår vad de säger. Det är dock ovanligt att Hasselbergs allegorier är placerade inomhus. Både storleken och utförandet är vanligen något som skulle användas på en fasad snarare än som dekorationer i ett rum. Nordström har också uppmärksammat detta när hon skriver: ”They [allegorigrupperna] can easily be imagined to decorate the front of the building”.¹³⁹ Senare i samma stycke: ”Allegorical decorations were often placed on exteriors of buildings”.¹⁴⁰

”Museums are centrally concerned with metamorphoses [...] because often their contents have survived dramatic change”.¹⁴¹ Så säger David Carrier i inledning till *Museum Skepticism*. Han diskuterar om och hur ett konstföremåls innehåll kan påverkas av att tas ur ett invariant sammanhang för att placeras i ett museum. En institution som hyllas av många men som av vissa även anses döda, i bildlig mening, de föremål som kommer in där. ”The museum kills art by removing it from the life of the community”.¹⁴² Han menar att för att ett konstföremål skall kunna överleva denna förändring krävs att det genomgår en metamorfos. En altarbild som tas ur en kyrka och införlivas i ett museums samlingar har inte längre funktionen av ett föremål för religiös dyrkan. Om det fortfarande eftersträvar sin roll som religiös symbol har det förlorat sitt syfte och därmed sitt innehåll men om det anpassar sig till situationen kan det istället bli värdefullt som en tidsmarkör. Carrier anser att en av anledningarna till att vi samlar på, främst äldre, konstföremål är förmågan de ger oss att göra en imaginär tidsresa när vi betraktar dem. ”We preserve old art because it makes the past real to us”.¹⁴³

Detta är sant även för Fürstenbergiska galleriet som ger oss denna inblick på flera plan. Det visar både hur det borgerliga livet såg ut, den privata inblicken, samt vilken konst som skapades och ansågs nydanande vid tiden, den publika överblicken. Även här kan takgrupperna hjälpa till när vi vill göra denna tidsresa. De är till stor del en produkt av sin tid, både innehållet och utförandet anspelar på slutet av 1800-talet och det är knappast troligt att vi skulle se något liknande i ett galleri idag. De kan erinra om den miljö de befann sig i, den högborgerliga, och hjälper oss att förstå hur det här hemmet såg ut och tedde sig för en utomstående. Ett mycket viktigt drag då det här galleriet är så pass förknippat med en hemmamiljö och känt för att det tog emot utomstående gäster, även om inte alla hade tillträde. ”Who owned art also legitimately influences how it is interpreted”.¹⁴⁴ Galleriet berättar även om personerna bakom, konstnärerna som skapade verken men kanske framförallt paret som

¹³⁹ Nordström, s.87

¹⁴⁰ Nordström, s.87

¹⁴¹ Carrier, s.2

¹⁴² Carrier, s.61

¹⁴³ Carrier, s.222

¹⁴⁴ Carrier, s. 106

samlade ihop dem ”independently rich individuals, created highly personal art museums, frank expressions of their taste”.¹⁴⁵

Det blir onekligen en förvandling, en metamorfos, galleriet får genomgå när det flyttas från Palacehuset till museet. Kanske till och med två metamorfoser då det först placeras i Ostindiska huset och sedan konstmuseet. Många reagerade när de hörde talas om att galleriet skulle flyttas från huset, det var den samlade miljön som ansågs skapa dess unika atmosfär. Även om vi har flera bilder från tiden bevarade och därmed kan skapa oss både en mental bild och även till viss del återskapa en liknande miljö har själva interiören gått förlorad. I alla fall om vi får tro Colominas tolkning av Loos ord om interiör: ”the interior is that which cannot be photographed”.¹⁴⁶

Förutom att platsen är en annan bidrar även det faktum att man vid den första flytten valde att inte ta med allt. Det mesta av det som lämnades kvar kom från de privata delarna av huset men vid flytten slogs den privata samlingen och galleriet ihop vilket bidrog mer till den totala upplevelsen av Fürstenbergs som mecenatpar, men kanske även gav besökare som inte kunnat se galleriet på sin ursprungliga plats en något skev bild av hur det varit. När det sen flyttades till sin nuvarande plats i konstmuseet skalades den ursprungligen så högborgerliga och dekorerade miljön ner ytterligare. En av de saker som den här gången lämnades kvar var trappan av ek. En trappa i ett konstmuseum kan tyckas vara en banal detalj men den fyller faktiskt även ett symboliskt syfte, ”walking up the entrance stairs elevates you out of ordinary reality into the art world”.¹⁴⁷ Förmodligen hade trappan i Fürstenbergska huset en liknande funktion, förutom den reella att föra besökare upp till tredje våningen. Givetvis finns där andra trappor i Göteborgs konstmuseum så den symboliska effekten är inte förlorad. Det som kan ha påverkats är vår möjlighet till imaginär tidsresa genom att gå upp för samma trappa som Fürstenbergs gjorde. Kopplingen till staden Göteborg och den borgerliga miljön har också försvagats något i och med att trappan inte längre är i kontakt med galleriet: ”The stairs as a local product of handicraft are emphasized in articles about the opening of the gallery”.¹⁴⁸

Galleriet ville framstå som modernt och lyckades även till stor del. Man köpte konst från de unga konstnärerna som inte målade enligt akademins traditioner och man hyllade den nya tekniken. Pressen var smått lyrisk vid öppnandet och hyllade både konsten och den miljö Fürstenberg byggt åt sig och staden.¹⁴⁹ Men det tog inte långt tid innan detta ändrades. När flytten skulle genomföras ansågs det inredningsideal Fürstenberg gav uttryck för redan gammaldags och mossigt. Här var man inte före sin tid utan snarast ett tydligt uttryck för den.¹⁵⁰ Detta kan förklara varför man valde att inte göra det Fürstenbergska huset till ett eget museum, eller när man flyttade valde att inte ta med allt. Det ansågs helt enkelt inte värt att bevara. Konsten fanns det däremot intresse för och som Carrier påpekar ”Paintings are easier to preserve than old architecture”.¹⁵¹

¹⁴⁵ Carrier, s.194

¹⁴⁶ Colomina s.31

¹⁴⁷ Carrier, s.19

¹⁴⁸ Nordström, s.81

¹⁴⁹ Nordström, s.75

¹⁵⁰ Nordström, s.75

¹⁵¹ Carrier, s.47

Avslutande diskussion

Fürstenbergska galleriet blev till i en tid när samlande och mecenatskap av konst blivit en angelägenhet för den rika borgarklassen, istället för som tidigare för adeln och kungahuset. Det gav status att samla konst, skänka pengar till offentliga verk eller på annat sätt bidra till kulturlivet. Pontus och Göthilda Fürstenberg tillhörde den judiska delen av befolkningen som nyligen fått medborgarstatus i Sverige och som, trots pengar, utbildning och inflytande saknade socialt anseende på grund av detta. Tack vare Göthildas arv kunde paret ägna sig åt konstsamlandet på heltid. Även inom konsten var detta en brytningstid när de gamla traditionerna, ofta representerade av akademien, blev utmanade av de nya influenserna från främst franskt håll. Pontus Fürstenberg ville gärna visa sig modern och valde därför att samla på samtidskonst, helst svensk. De flesta av de svenska konstnärer vi idag förknippar med den här tiden finns representerade i galleriet och flera av dem umgicks privat med paret Fürstenberg.

Interiören i galleriet var väldigt typisk för den tid den skapades i. Här uppfyllde Fürstenbergs snarare det rådande stilideal som fanns runt 1880-talet än skapade något nytt eller siktade framåt. Det kan i efterhand ses som ett misslyckande i strävan att vara modern men det är inte säkert att det var det som var det främsta målet här. Galleriet var trots allt en del av det privata hemmet och fortsätter då i samma anda som övriga rum i huset. Detta kan ses som ett uttryck för en helhet snarare än en strävan efter det nya. Det ger även galleriet en privat prägel som under en kort tid eftersträvades även på offentliga kulturinstitutioner. Där museer byggde en miljö för att efterlikna hemmet hade Fürstenbergs redan skapat sitt galleri som en del av det. Takgrupperna är ett av de element som borde påmint besökare om att det var just ett privat galleri de vistades i. Något liknande hade troligen inte funnits som utsmyckning om galleriet varit helt publikt.

Galleriet användes som en del av hemmet de dagar det inte var öppet för allmänheten. Carl Larssons akvareller visar oss en privat sida av detta offentliga rum som en samlingsplats att underhålla gäster eller ett arbetsrum för paret när de utökar sin samling. Relationen mellan det privata galleriet och den publika funktionen kan beskrivas med hjälp av Loos ord som ”a theater box”. Galleriet gav allmänheten tillträde till ett privat hem genom detta sociala rum som ligger i gränslandet för privat och publikt. Intimitet, kontroll och makt är viktiga ord i sammanhanget då de skulle kunna sägas sammanfatta förhållandena i och uppkomsten av galleriet. Fürstenbergs vill skapa en hemlik atmosfär då galleriet för dem är en del av en intim miljö, deras hem. Anledningen till att galleriet byggdes är både för att visa på den maktposition Pontus Fürstenberg har och den han hoppas uppnå genom sitt konstsamlande. Kontrollen avspeglar sig i att även om galleriet hölls öppet för allmänheten på söndagar är det inte vem som helst som släpps in. De, förmodade, steg som behöver genomföras innan besöket och under inträdet i hemmet gör att det främst är medel- och överklassen som besöker det då de är insatta i systemet med visitkort. Även om det utger sig för att vara öppet för allmänheten blir det alltså bara en utvald del av dem som faktiskt har tillträde.

Detta ändras i och med flytten till ett publikt museum. Efter parets död valde Göteborgs stad att flytta galleriet, resten av samlingarna och stora delar av möblemanget och den fasta inredningen till Ostindiska huset. Här byggdes en rekonstruktion upp för att efterlikna det ursprungliga galleriet. Parets hus finns fortfarande kvar och bär fortfarande spår av galleriet i form av vissa dekorativa element men det används idag för hotell, konferens och restaurangverksamhet. Vissa delar av paret Fürstenbergs bohag försvann som arv eller vid auktion i början på 1900-talet och några delar, främst från den fasta inredningen blev kvar i Ostindiska huset vid flytten till det nya konstmuseet. Här har jag nämnt trappan som var det som väckte störts förargelse bland de som besökt det ursprungliga galleriet. Många av dem ogillade starkt idén att flytta någonting från huset över huvud taget utan ansåg att det istället borde göras ett museum i och av huset så som det såg ut för att bevara den unika miljö Fürstenbergs byggt upp.

Nu blev det inte så och i och med flytten hamnar galleriet och konsten i det i ett nytt sammanhang. För att använda Carriers tankar skulle vi kunna säga att det genomgått en metamorfos. I stället för att vara en del av ett privat hem öppet för, vissa delar av, allmänheten blir det nu en del av en offentlig institutions samlingar, fritt fram för alla att besöka, med syfte att påminna om en privat miljö. Carrier tror att en av anledningarna till att vi samlar på konst är möjligheten det ger oss att genomföra en imaginär tidsresa när vi betraktar verket. I Fürstenbergska galleriets fall är det inte bara konsten utan även saker som hängning, väggfärg och möblemanget som hjälper oss att genomföra denna tidsresa då det förstärker bilden av hur det kändes att vara där. Här fyller takgrupperna en viktig roll då de redan från början är en intimt förknippad del av galleriet och ett av de dominerande elementen för dess utseende.

Modernitet var ett av ledorden för utformningen av galleriet och vi får anta att Fürstenbergs strävan och Hasselbergs intresse inom det tekniska området ligger till grund för takgrupperna som allegoriserar de nya uppfinningarna och naturkrafterna i galleriet. Förmodligen fick Hasselberg inspiration till dem från de världsutställningar som visade tekniska landvinningar och som genomfördes under slutet av 1800-talet, flera av dem i Paris där han vid tiden var bosatt. Att gestalta abstrakta begrepp i form av allegorier är en väldigt gammal tradition och Hasselberg var inte först med att välja nya tekniska uppfinningar som tema för sina allegorier. De flesta allegorier som fanns tillhörde däremot den klassiska skolan, så Hasselberg var före till och med Paris med att gestalta företeelserna allegoriskt på ett mer modernt sätt. Ett par år efter galleriets öppnande hölls en världsutställning där nästan samma program som de Hasselberg skapat för Fürstenbergska galleriet visades.

Även om det var ett konstgalleri speglade takgruppernas tekniska innehåll både konstnären som skapat dem och mecenaten som beställt dem. Det Fürstenbergska hemmet var ett av de första i landet att få elektricitet indraget, även detta en strävan efter att framstå som modern, och det hjälpte även till att förbättra ljussättningen för konstverken i galleriet. På grund av sin korta skolgång och sin vilja att lära kom Hasselberg fram till egna teorier om sakernas tillstånd och inspirerades gärna av mer populärvetenskapliga texter. Detta påverkade nog hans val i utformningen av *Magnetismens* allegorigrupp. Han har av flera av sina samtida bekanta beskrivits som mycket tekniskt intresserad och han läste gärna i *Uppfinningarnas bok* som vi också får anta har haft inflytande över utformningen av takgrupperna. Både Hasselberg och

Fürstenberg var förmodligen nöjda med valet av den svenska uppfinningen *Dynamiten* som en av de gestaltade naturkrafterna i galleriet. *Ångan* drev både de nya transportmedlet tågen och underlättade för arbetarna i fabriker med stora maskiner. *Elektriciteten* har jag redan nämnt och *Telefonen* får väl ses som nära kopplad till den då den kräver en strömkälla för att fungera. *Fotografien* kan också nämnas i relation till Fürstenberg som tydligen var en ivrig anhängare av det nya mediet då han lät avporträttera hela galleriet och stora delar av sitt hem med hjälp av det. Som tur är då det ger oss idag en unik inblick i hur det ursprungliga galleriet såg ut. Det kan vara ett substitut för den faktiska miljö som gått förlorad i och med flytten och som trots att vi har fotografier aldrig kommer gå att återskapa helt då interiör är det som inte kan fotograferas enligt Loos.

Hasselbergs bidrag till denna interiör är stort. Han står bakom takgrupperna men var även involverad i stora delar av galleriets utformning och ansvarig för dess övriga plastiska utsmyckning. Förutom det finns tre av hans mest kända skulpturer representerade som marmorversioner i galleriet. Det är kanske lite överflödigt att påpeka men Hasselberg hade stort inflytande över hur det färdiga galleriet såg ut, uppfattas och återges. I princip alla avbildningar av galleriet, fotografier såväl som målningar, innehåller något av Hasselbergs verk, i de flesta fall flera. Han var en konstnär som ägnade stor del av sin karriär åt att formge naturen och det är för sina personliga iakttagelser av den han är ihågkommen. Han ställde ut det privata och har blivit förevigad genom offentliga verk. Ungefär samma utveckling som Fürstenbergska galleriet har haft när det gått från att vara en privat dröm till att bli en del av en offentlig institution, en publik angelägenhet.

Appendix



22. *Dynamiten*, Ernst Josephson



23. *Magnetismen*, August Hagborg



24. *Elektriciteten*, Carl Larsson



25. *Ångan*, Hugo Salmson



26. *Fotografien*, Richard Bergh



27. *Telefonen*, Georg Pauli



28. Albert-Lefevre, Skulpturen och Måleriet

Käll- och litteraturförteckning

Boström, Hans-Olof, "Fürstenbergska Galleriet", Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner (red.), *Skiascope 5, Fådda och försmådda: samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg, 2012, s. 217-293

Boström, Hans-Olof, "Naketskildringar i Fürstenbergska Galleriet", *Konsthistorisk Tidskrift*, 58/3, 1989, s. 124-140

Carrier, David, *Museum skepticism: A history of the display of art in public galleries*, Duke University press, Durham, 2006

Colomina, Beatriz, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, 1994

Fletcher, Angus, *Allegory: the theory of a symbolic mode*, Cornell University press, London, 1964

Gunnarsson, Annika (red.), *Per Hasselberg*, Waldemarsuddes utställningskatalog nr 95:10, Arena/Åmells artbooks, Malmö, 2010

Nordström, Charlotta, *Up the stylish staircase: situating the Fürstenberg Gallery and Art collection in a late nineteenth-century Swedish art world*, Diss. Stockholms universitet, Makadam förlag, Stockholm, 2015

Torell, Ulf, *Per Hasselberg: den nakna sensualismens skulptör*, Ronneby hembygdsförening, Ronneby, 2007

Wærn, Lennart, "Natursymboliken hos Per Hasselberg", *Tidskrift för konstvetenskap*, 29/1952, s. 71-91

Wærn, Lennart, "Ångan och magnetismen", *Tidskrift för konstvetenskap*, 32/1957, s. 90-108

Wiberg, Totte, *Fürstenbergska Galleriet: mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Sävedalen: Warne Förlag, Partille, 2009

Bildförteckning

1. Pontus och Göthilda Fürstenberg, troligen 1880-tal, okänd upphovsman, Fotografi, Göteborgs stadsmuseum
2. Fürstenbergska palatset, Södra Hamngatan 2, Göteborg, vid Brunnsparken, 1900, Foto: Aron Jonason, Göteborgs Stadsmuseum
3. Carl Larsson, *Interiör från Fürstenbergska galleriet*, 1887, akvarell, Privatägd, foto från Göteborgs konstmuseums samlingar
4. Carl Larsson, *Interiör från Fürstenbergska galleriet*, 1885, akvarell, 78 x 56,5cm, Foto: Hossein Sehatlou, Göteborgs konstmuseum
5. Palacehuset, vid Brunnsparken i Göteborg, april 2009, Foto: Ojan, bild hämtad 2016-04-26, <https://sv.wikipedia.org/wiki/Palacehuset#/media/File:Palacehuset.jpg>
6. Fürstenbergska galleriet, väggen mot Brunnsparken, Albert- Lefeuvres *Måleriet* och *Skulpturen* över balkongdörrarna, ca.1900-1902, Foto: Aron Jonason, Göteborgs konstmuseum
7. Fürstenbergska galleriet i Ostindiska huset, ca.1902-1925, Foto: Göteborgs konstmuseum
8. Fürstenbergska galleriet, sal 16, Göteborgs konstmuseum, 2012, Foto: Göteborgs konstmuseum
9. Per Hasselberg, *Snöklockan*, 1885, marmor, 163 x 72 x 60 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
10. Per Hasselberg, bildhuggare Christian Eriksson, *Näckrosen*, 1891-1896, marmor, 60 x 169 x 70 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
11. Per Hasselberg, *Grodan*, 1890, marmor, 84 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
12. Per Hasselberg, *Vågens tjusning*, 1888, terrakotta, 28 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
13. Fürstenbergska galleriet, rummet med de fyra takgrupperna representerande naturkrafterna, efter 1885, Foto: Aron Jonason, Göteborgs konstmuseum
14. Fürstenbergska galleriet, väggen mot Brunnsparken, *Telefonen* i borte änden, ca.1900-1902, Foto: Aron Jonason, Göteborgs konstmuseum

15. Fürstenbergska galleriet, väggen mot Brunnsparken, *Fotografiet* i bortre änden, ca.1900-1902, Foto: Aron Jonason, Göteborgs konstmuseum
16. Per Hasselberg, *Magnetismen*, 1884-1885, gips, 150 x 370 x 62 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
17. Per Hasselberg, *Ångan*, 1884-1885, gips, 170 x 420 x 72 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
18. Per Hasselberg, *Elektriciteten*, 1884-1885, gips, 156 x 385 x 60 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
19. Per Hasselberg, *Dynamiten*, 1884-1885, gips, 190 x 390 x 74 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
20. Per Hasselberg, *Telefonen*, 1884-1885, gips, 135 x 365 x 65 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
21. Per Hasselberg, *Fotografien*, 1884-1885, gips, 120 x 360 x 90 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
22. Ernst Josephson, *Dynamiten*, ca 1884, olja på duk, infälld i kartusch, 62 cm (diameter), Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
23. August Hagborg, *Magnetismen*, 1884, olja på duk, infälld i kartusch, 62 cm (diameter), Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
24. Carl Larsson, *Elektriciteten*, ca 1884, olja på duk, infälld i kartusch, 61,5 cm (diameter), Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
25. Hugo Salmson, *Ångan*, 1884, olja på duk, infälld i kartusch, 62 cm (diameter), Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
26. Richard Bergh, *Fotografien*, 1884, olja på duk, infälld i kartusch, 52 cm (diameter), Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
27. Georg Pauli, *Telefonen*, ca 1884, olja på duk, infälld i kartusch, 52 cm (diameter), Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum
28. Louis-Étienne Albert-Lefevre, *Måleriet och Skulpturen*, ca 1884, gips, 162 x 302 x 92 cm, Göteborgs konstmuseum, Foto: Göteborgs konstmuseum