

gränslandet har en så konstituerande betydelse för det svenska landskapssystemet, som Häggström verkar vilja göra gällande. Hade det t.ex. inte varit lämpligare att jämföra Jämtland, ett landskap som (skenbart) befinner sig i den nationella periferin, med Närke eller Uppland, dvs. med landskap som både geografiskt och mentalt står det nationella centrumet så nära att de nästan är osynliga? Skulle man inte då få en större förståelse av den kulturella komplexitet som vidlåder det nationella landskapssystemet?

Denna undran, liksom den mer grundläggande kritiken av studiens oförmåga att analytiskt avgränsa landskapet som region från län och kulturlandskap, förtar inte mitt i grunden positiva intryck av avhandlingen. Framför allt uppskattar jag Häggströms sätt att diskutera olika materialkategorier: uppslagsverk, hembygdsböcker, utställningsmiljöer, muntligt berättande, observationer m.m. Detta skapar en rikedom i infallsvinklar som känns uppfriskande. Analysen bygger därtill på många spännande begrepp och modeller, varav långtifrån alla har kunnat diskuteras här.

*Markus Idvall, Lund*

Ingrid Fredin: *"I skuggan av Halmstadgruppen."* *Konstnären Arvid Carlson och Hallandsringen.* Acta Universitatis Gothoburgensis. Gothenburg Studies in Art and Architecture. ISSN 0348-4114. Äv. Göteborgs Stadsmusei Skriftserie. Göteborg 2001. 384 s., ill. English summary. ISSN 1404-9546.

Titelns citat härrör från en artikel 1946 i tidningen Halland. Och det var just i skuggan av konstnärssammanslutningen Halmstadgruppen som Arvid Carlson och Hallandsringen verkade. Vattenskotten var dock inte täta och man verkade under årtionden parallellt med varandra på det lokala planet. Det är denna senare konstnärssammanslutning med Arvid Carlson (1895–1962) som det ledande namnet, som Ingrid Fredin valt att behandla i sin doktorsavhandling.

Avhandlingen är uppdelad i tre delar. Den första, "Arvid Carlson", behandlar hans familj och uppväxt, studier i Köpenhamn och Paris, val av lärare och artistiska inriktning samt hans umgänge i konstnärskretsar. Den andra delen rubriceras "Konstlivet i Halland" och den tredje "Arvid Carlsons konstnärsskap".

Fredin anknyter till Bourdieus tankar om habitus och

kulturellt kapital. Arvid Carlsons far var lantbrukare men gick i konkurs och familjen med sina åtta barn fick bo i gårdens statarstuga. Men fadern arbetade sig upp igen, som cykelförsäljare och agent för lantbruksmaskiner för att slutligen få en T-Ford-agentur. Modern var politiskt engagerad i Socialdemokratiska kvinnoklubben, Vita Bandet och Svenska Freds- och Skiljedomsföreningen. Samtidigt var hon en skicklig tecknare. Familjen, som småningom flyttade till Falkenberg, var mycket musikalisk och arrangerade egna musikaftnar med klassisk musik. Fadern spelade fiol och lärde både hustru och barn att traktera instrumentet. En syster var skicklig pianist, utbildad hos Gottfrid Boon.

När Arvid får barn med en fattig tegelarbetarflicka besöker visserligen Arvids mor henne och barnet, men när paret 1934 gifter sig är ingen av den Carlsonska familjen närvarande. Sonhustrun betraktades som ett spontant naturbarn, i avsaknad av den bildning som familjen Carlson ansåg sig besitta och också borde gälla sonens val av äktenskapspartner. Det blev närmast en brytning mellan Arvid och hans föräldrar och syskon.

Sina konstnärliga studier började han som 19-åring vid avdelningen för dekorativ målning vid Slöjdföreningen i Göteborg. Typiskt nog var det den kraftfulla modern som skickade in ansökan. Senare arbetade han som dekorationsmålare innan han 1921 drog till Paris och Academie Moderne som leddes av Othon Friesz. Bland övriga elever fanns bl.a. Sigrid Hjertén, Isaac Grünevald, Gösta Adrian-Nilsson samt Alice och Nils Wedel och i konstnärsumgänget i övrigt bl.a. Bror Hjort. Friesz måleri präglades då av fauvismens "spontana, ytmässiga och färgstarka uttryckssätt och ett lyriskt närmande till landskap och figurmåleri" (s. 53). Han höll också modellmåleriet för viktigt, hade mycket gott rykte som lärare och Arvid tog djupa intryck av honom.

Efter Paristiden återvände han till Falkenberg. Han fick bl.a. dekorationsuppdrag vid Göteborgsutställningen 1923 samt vid både privata och offentliga byggprojekt i hemstaden och även som dekoratör till stadens lokalrevyer.

Sitt konstnärliga genombrott fick Arvid Carlson med Halmstadutställningen 1929, då bl.a. Erik och Axel Olson samt Waldemar Lorentzon deltog. Kommissarie för konstdelen i utställningen var maskiningenjören Egon Östlund, personlig vän med Halmstadkonstnärerna och förespråkare för det abstrakta måleriet. Han kom senare att spela en stor roll i konstlivet i Halmstad. Några av ledamöterna i utställningens konstutskott ansåg att urvalet var "alldeles för modernt" och att

”förskräckliga saker” visades – verk av Erik och Axel Olsson, Sven Jonson, Waldemar Lorentzon och Esaias Thorén. Konsthistorikern Axel Romdahl inkallades som opartisk sakkunnig. Han förordade att de kontroversiella målningarna skulle vara med men tog också med ”snällare saker”, bl.a. av Arvid Carlson. Han deltog samma år tillsammans med de nämnda konstnärerna och konstnärer från hela Sydsverige i en stor samlingsutställningen på Kulturen i Lund. Också där fick Halmstadsmålarna mycken kritik. Någon kritiker ansåg att endast Arvid Carlsons och Waldemar Lorentzons porträtt kunde anses njutbara. Övrigt var ”futuristiska orgier”. På Axel Romdahls inrådan bildades nu Halmstadgruppen och som en protest mot denna organiserades några år senare Hallandsringen.

Efter giftermålet bosatte sig familjen Carlson i Halmstad, där också andra konstnärer i sammanslutningen bodde. Musiechefen Albert Sandklef stödde Arvids konstnärsskap, bl.a. med beställningsarbeten av dekorativ art i utställningar, sammanträdesrum m.m. och med illustration av Sandklefs böcker. Det var framförallt företaget i Falkenberg som anlätde Carlson för arbeten av dekorativ art, men även i S:ta Katarina kapell i Halmstad fick han utföra dekorationsmålningar.

1955 flyttade familjen tillbaka till Falkenberg, till den hyresfastighet som mamman låtit uppföra på den gamla bil- och traktorverkstadens tomt. Arvid skulle svara för fastighetens praktiska och ekonomiska drift. Våren 1962 drabbades han emellertid av hjärtinfarkt och avled i november samma år.

Efter denna exposé över Arvid Carlsons liv ger Fredin en kommentar i *Ijuset* av Bourdieu. Carlsons habitus grundlades i den konstnärliga och kreativa men ekonomiskt instabila hemmiljön. I fråga om kulturellt kapital var föräldrarna resursstarka och med ambitioner att söka inträde på det kulturella fältet. Arvid vägrade emellertid både att lära sig spela fiol och piano och distanserade sig därmed från familjen, men musiken var hela livet en del av hans kulturella kapital. För familjen kompengades de ekonomiska motgångarna av framgångarna med att bygga upp musiklivet i den lilla staden genom att bl.a. locka dit berömda musiker för konserter. Tack vare musiken fick familjen inträdesbiljett till stadens välutbildade borgerskap och därmed del av deras habitus. Även moderns politiska och sociala engagemang bidrog.

Bokens andra del, ”Konstlivet i Halland”, är en lång kronologisk redogörelse för utställningsverksamhet och

konstdiskussioner i landskapet. Här redovisas Hallands konstförenings verksamhet från dess grundande åren kring sekelskiftet 1900, de diskussioner som fördes kring ett halländskt konstmuseum (som förverkligades först år 2000!) och 1900-talets utställningsverksamhet. Konstföreningarnas verksamhet sätts in i sitt nationella sammanhang. För Hallands konstförenings del öppnades den första utställningen, kombinerad med försäljning, på Severin Nilsons initiativ i december 1899. Föreningens verksamhet avsomnade dock redan 1905.

Omkring 1930 konstituerades de organisationer, som sedan kom att präglade konstlivet. Upptakten var de tidigare nämnda utställningarna 1929. Halmstadgruppen bildades i augusti 1929 som en kamratlig överenskommelse om att ställa ut tillsammans och hjälpa varandra men utan något egentligt estetiskt program. Bildandet brukar dock betraktas som ”ett viktigt led i den kontinentala modernismens framryckning i Sverige” (s. 89) och begreppet Halmstadgruppen kom att bli synonymt med svensk surrealism även om den surrealistiska framtoningen kom först senare. Den tidigare nämnde Egon Östlund var gruppens främste propagandist, och samtliga medlemmar, utom Stellan Mörner, var bördiga från Halmstad eller dess närhet. Mörner kom emellertid genom sin aristokratiska bakgrund och med kontakter inom kungahus och kultur- och näringsliv att inta en nyckelroll. Han innehade också ledande befattningar inom svenskt konstliv på rikspanet. Gruppen hade sin första utställning under namnet ”Rytmen är konstverkets livsnerv” i januari 1930 i Göteborgs konsthall. Året därpå presenterade gruppen sig i Stockholm, där den uppmärksammades av inflytelserika kritiker och kulturpersonligheter.

1932 bildades på nytt Hallands konstförening på initiativ av Stellan Mörners far, landshövding Axel Mörner. Bakom idéerna stod också Egon Östlund, som menade att konstnärerna behövde stöd av dem som såg möjligheterna i det nya måleriet. Man kunde nu också tala om en ”halländsk konst”, dvs. Halmstadgruppen och Edvin Öhrström. Övriga, bl.a. Severin Nilson, förbigicks med tystnad av Östlund.

I maj 1933 inbjöd Hallands museums konstantendent Erik Salvén till ett möte för att dryfta frågan om ännu en halländsk konstnärssammanslutning. Många konstnärer hade länge önskat markera sig gentemot ”kubisterna”. Vid mötet den 5 juni bildades därför Hallandsringen (namnet bestämdes senare) med ett 10-tal konstnärer, bland dem Arvid Carlson och Edvin Öhrström. Den senare utträdde ur gruppen efter bara något år. Erik

Salvén kom att företräda gruppen till 1943 och efterträddes av konstnären Erik Persson i Varberg. Efter 1945 existerar gruppen endast till namnet i samband med utställningar, då man ville profilera sig gentemot Halmstadgruppen och visa att halländsk konst inte var identisk med Halmstadgruppens alster.

I avsnittet "Det regionala konstlivet" redogörs mot bakgrund av konstsituationen på det nationella planet för de båda gruppernas utställningsverksamhet år från år under 1930–50-talen. Båda grupperna visar vid flera tillfällen sin konst både för Stockholmpubliken och utomlands, Halmstadgruppen t.ex. i Helsingfors 1934, där den får sitt surrealistiska genombrott. Fredin redogör också för kritikernas mottagande av utställningarna och de debatter som ibland följde. Utställningen i Varberg 1950 var den sista som arrangerades i Hallandsringens namn men under titeln "Västsvenska konstnärer" och med flera deltagande ur Hallandsringens ursprungliga kärngrupp.

Fredin avslutar också denna del av avhandlingen med en sammanfattande kommentar i Bourdieus anda. Konstlivet i Halland saknade den självständighet som ett fält i hans mening kräver. Därtill var det alltför avhängigt både av det nationella och internationella, även om det uppfyllde flera krav på ett fält (s. 235). Hallandsringen ansåg sig ha legitimitet att avgöra vad som var god respektive dålig konst genom sin anslutning till 20-talets naturalism och klassicism, medan Halmstadgruppen kämpade för att uppnå erkännande för sina uttryckssätt. Dess framgång kom också snabbt, vilket kan förklaras av den avantgardeposition som fanns ledig att besätta. Hallandsringen hamnade definitivt i skuggan. Inte minst Halmstadgruppens ledare Egon Östlund besatt ett stort socialt och symboliskt kapital, liksom som nämnts, Stellan Mörner. Arvid Carlson var relativt väl rustad men genom giftermål och umgänge förelåg stora skillnader gentemot övriga. Under krigsåren gjordes inom Halmstadgruppen intellektuella ställningstaganden som stärkte dess ledarposition. Surrealismen sågs som ett "uttryck för tiden, den stod för det progressiva som sysslade med aktuella problem" (s. 239). Hallandsringens naturalistiska uttryckssätt föranledde inga teoretiserande diskussioner. Dess medlemmar "krävde mindre och fick mindre" (s. 239). Däremot hade man en viss framgång hos den bredare konstpubliken, men denna saknade tillräcklig mängd symboliskt kapital för att bli tongivande. Det definitiva slutet för Hallandsringen som grupp kom 1950 i och med att Arvid Carlson och Erik Sköld

uteslöts från höstsalongen. Halmstadgruppens position inom halländskt konstliv var fast cementerad även långt efter det att dess konst förpassats från frontlinjen. Och genom ständiga "uppdateringar", jubileer och utställningar har dess ställning aldrig tillåtit svikta.

Del III behandlar, som nämnts, Arvid Carlsons eget konstnärskap. Han omtalas ofta av lokalpressens konstrecensenter som den mest begåvade av Hallandsringens konstnärer, utan att för den skull framstå framför de övriga. Men även kritiska invändningar finns. Han beskylls för "vacklande färgsyn" eller att det var i egenskap av skulptör som han "uträttat något som målare", eller att hans konst "lämnar betraktaren oberörd" (s. 242f). Han ansågs tillhöra naturalisterna och hans känsla för den halländska naturen påtalades ofta, liksom de dekorativa effekterna tillsammans med en ibland naivistisk verklighetsskildring. Enligt flera kritiker var hans största styrka modell- och porträttmåleriet och liknades ibland vid "gamla holländare" eller "gamla mästare". Med tiden påpekade kritikerna bristen på överraskningar och måleriet blir stelt och oinspirerat, hårt och livlöst.

Carlson arbetade i olika tekniker och material: teckning och akvarell, olja och äggtempera, men också med grafiska tekniker och dekorationsmåleri. Hans motivkrets i oljemåleriet kan grovt indelas i landskap, porträtt och kvinnopresentationer. Som skulptör arbetade han huvudsakligen med rundskulptur.

I landskapsmåleriet hämtar han motiv i det halländska kustlandskapet med förkärlek för blå och blågröna valörer. Många landskap är befolkade av människor i vardagliga situationer, en slags folkhemsrealism, enligt Fredin.

Porträttmåleriet var en betydande motivkrets för Arvid Carlson, och blev med tiden en viktig inkomstkälla. Den blå eller blågröna färgen återfinns även här, t.ex. i ett porträtt från 1928 av systemen Elsa, i ett måleri med plastiskt utarbetade volymer och ett intrikat rörelseschema. Porträtten refererar ofta bakåt till 1400-talets florentinska profilporträtt men med manieristiska drag. Produktionen rymmer hela skalan från idylliska vardagsbilder av barn till representativa porträtt av företagsledare eller personer i offentlig förvaltning. I målningen "Segerkransen" från 1953 porträtteras fem arbetare från Folkets hus-bygget i Falkenberg i samband med att taklagskransen sätts upp – en förening av gruppporträttet och genremåleriets karakteristika. Liksom i landskapsmåleriet framhävs linjens och teck-

ningens betydelse, detaljskärpa och komposition vad gäller form och färg liksom den tunna penselskriften och han följde strikt konventionerna hur porträtten skulle gestaltas.

En tredje motivkrets är kvinnorepresentationerna, där han arbetade efter förebilder ur konsthistorien. Endast någon enstaka gång hyrde han modell tillsammans med någon målarkamrat. Någon gång står också hustrun modell. Målningen *Venus Hallandica* från 1924, en naken kvinna som ligger utsträckt på ett vitt tygstycke bland ängsblommor med ett kuperat landskap från trakten av Falkenberg i bakgrunden, har blivit något av en halländsk symbol, använd i ett flertal sammanhang. Ett flertal nakenmålningar kan inspirationsmässigt hänföras till olika förebilder ute i europeiska museer.

Carlson målade också kvinnor i olika arbeten. Mor och barn blir ett vanligt motiv sedan han bildat familj. Fredin, som stöder sig på Griselda Pollock, menar att Carlsons kvinnorepresentationer ”tillkommit inom en kulturell och patriarkalisk tradition där exploaterandet av den unga kvinnokroppen var ett sätt för manliga konstnärer att hävda sin modernitet och tematisera sin sexualitet” (s. 267). Särskilt verken från 1920-talet äger en erotisk symbolik, som möjligen kan återföras till Carlsons biografi, menar hon. Den nakna kvinnokroppen får stå som tecken för naturen eller det halländska landskapet. Mot hans senare period ökar det realistiska inslaget i kvinnobilderna med ett mera ojämnt resultat.

Ytterligare en verksamhetsform i Carlsons konstnärskap var muralmåleriet. Han började ju sin konstnärliga utbildning i dekorationsmåleri. Genom enprocentsregeln vid byggnation av offentliga byggnader samt inrättandet av Statens konstråd 1937 ökade möjligheterna för konstnärer att få uppdrag. Han fick uppdrag framförallt för Chr. Olsson i Falkenberg AB, bl.a. tre målningar i företagets matsal 1951. Företaget tillverkade tankvagnscистерner för tågtransporter. Den första målningen porträtterar de ledande männen vid företagets etablering i Falkenberg medan de övriga detaljrealistiskt skildrar olika faser i cisterntillverkningen. När företaget på 60-talet såldes till Kockums togs målningarna ned och såldes. En återbördades sedan företaget övergått i ny ägo, en finns i Falkenbergs gymnasieskola. Den tredjes öde är okänt.

Även i Falkenbergs folkskola fick Carlson uppdrag att måla ”Sommarlov”, vilken till stor delen förstördes vid en ombyggnad och vars helhet nu enbart kan ses i akvarellskiss. Muralmålningarna präglas av ett social-

realistiskt innehåll med strävan att skildra konkreta sammanhang och vardagsupplevelser. Som sammanfattning kan sägas att Arvid Carlson verkade i ett traditionellt måleri, han var knappast mottaglig för modernismens krav på fönyelse och bröt sällan med det förflutna. Under studieåren rörde han sig inom modernistiska stiluttryck som neoimpressionism, japonism, fauvism, kubism, men från 20-talet orienterade han sig mot en klassicistisk och stilerad naturalism. Han underordnade sig, enligt Fredin, det som innebar en viss ekonomisk säkerhet, för en marknad – en uppskattad folkhemskonst och ett porträtterande av människor ur den halländska medelklassen.

I anslutning till Bourdieus begrepp *habitus*, kapital och fält har Fredin visat på ”det halländska konstlivets polarisering utifrån de olika sammanslutningarnas skilda inriktningar och hur dessa grundlade olika sociala positioner inom konstlivet: Hallandsringen intog den dominerade och Halmstadgruppen den dominerande positionen” (s. 278). Boken avslutas med drygt 60-talet av Arvid Carlsons verk, avbildade i färg.

*Hans Medelius, Stockholm*

Åsa Gillberg: *En plats i historien. Nils Niklassons liv och arbete*. Gothenburg Archaeological Thesis no. 18, Institutionen för arkeologi, Göteborgs Universitet 2001. 313 s., ill. English summary. ISBN 91-85952-59-1.

Arkeologins egen historia upplever ett uppsving, konstaterar Åsa Gillberg i sin arkeologiska avhandling *En plats i historien. Nils Niklassons liv och arbete*. I synnerhet vid Göteborgs universitet har arkeologihistorien blivit populär, och skrivandet av biografier över arkeologer är ett av uttrycken för detta. Det finns många likheter mellan att bedriva fältarkeologi och att skriva biografi. I båda fallen återstår skärvor och fragment av liv, som arkeologen respektive biografiförfattaren först ska eftersöka, sedan sammanfoga, och sedan analysera för att kunna plädера för sin tolkning av den bild man har skapat av de efterlämnade fragmenten.

Ett av Gillbergs syften är att diskutera och problematisera forskarbiografins roll i arkeologin. Kan forskarbiografien ha någon betydelse för den arkeologiska vetenskapens framsteg? Vidare vill hon synliggöra en vad hon kallar ”obemärkt” person i vetenskapssamhället, och undersöka vilken roll en sådan spelar. Med ”obemärkt” avser Gillberg en person som verkat sam-