

Fältvägen till positionen prins Eugen

Christina G. Wistman, doktorand

Konst- och bildvetenskap

Göteborgs universitet

*Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005.
Konferensrapport publicerad elektroniskt på www.ep.liu.se/ecp/015/. © Författaren.*

Att studera prins Eugen som konstsamlare med hjälp av Pierre Bourdieus fältteoretiska begrepp, blir en klassisk Bourdiestudie (om än i avsevärt mindre format). Det handlar om en agents inträde på ett fält, agentens rörelser och avancemang inom fältet. Utifrån mitt perspektiv kan ett samlande av konst verka kapitalförmerande och användas i fältets ständigt pågående gåvoutbyte.

Min forskning ägnas konstsamlande med fokus på prins Eugens konstsamlande.¹ Den tidsavgränsning som gjorts tar sin början år 1887, det år då prins Eugen gör sina första konstförvärv, och avslutas 1947 i och med prinsens död och därmed också slutet på samlandet. Genom fältteorin ses Eugen som en agent på konstfältet och jag studerar huruvida prinsen inledningsvis var habituerad för ett liv på konstfältet. Hans fältspecifika kapital var vid inträdet ringa. Prins Eugen avancerade på det svenska konstfältet och det ligger något ironiskt i detta att en prins nödgas avancera socialt. Han strävade dock inte efter någon av fältets befintliga positioner, han skapade sig, som jag ser det, en egen: *positionen prins Eugen*, och i förlängningen positionen Prins Eugens Waldemarsudde. Kan det vara så att prins Eugen vid slutet av sitt liv, genom kapitalkonverteringar och användande av vad Bourdieu kallar fältets omvända ekonomi, kom att befinna sig i konstfältets övre vänstra hörn? Prinsens konstsamlande var en manifestation för den samtida svenska konsten. Min hypotes är att samlandet (tillsammans med prinsens konstpolitiska engagemang) verkade kapitalförmerande och kanske även var en strategi för avancemang på fältet samt att prins Eugen med tiden fick konsekurerande makt.

Avhandlingen bygger vid sidan av studiet av prins Eugens konstsamlings provenienser till stora delar på brevkorrespondens, räkenskaper och andra handlingar.² Föreliggande text har en sammanfattande karaktär för att möjliggöra redogörelsen av ett längre tidsperspektiv inom de ramar som angivits.

Slutet som inledning: död, begravning, eftermäle och museiöppnande

Min hypotes är som nämnts att prins Eugen (1865–1947) vid sin död hade nått fram till en central position på det svenska konstfältet, vi börjar därför vid slutet. Eugens liv är berättelsen om en okonventionell kunglig person. Han var yngste son till kung Oscar II och drottning Sophia och hade tre äldre bröder, Gustaf – sedermera kung Gustaf V – Oscar och Carl. Eugen stod således längst från tronen i ordningsföljden och kanske bidrog det till hans något friare ställning. Prinsen avled den 17 augusti 1947 i hemmet på Waldemarsudde efter en tids sjukdom och kungligt okonventionell blev även hans begravning. Begravningen ägde rum på Skogskyrkogården i Stockholm. Prins Eugen önskade att bli kremerad och urnan är gravsatt

1 Avhandlingens preliminära titel är *Manifestation och socialt avancemang. Prins Eugen som konstsamlare, mecenat och grundare av ett museum*. Disputation beräknas till våren 2007.

2 I prins Eugens arkiv (PEA) på Prins Eugens Waldemarsudde ingår t.ex. prinsens brevsamling (ca 10000 brev till och från Eugen), officiella skrivelser och handlingar, gästböcker och fotografier. Prins Eugens räkenskaper finns i Bernadotteska familjearkivet (BFA), för närvarande i deposition på Waldemarsudde.

på Waldemarsudde under en enkel häll av marmor från Närke med endast hans namn, ”Eugen”, som inskrift.

Otaliga är det tidningsartiklar, notiser et cetera som skrevs vid prins Eugens bortgång. Lovsångerna till konstnärsfursten, målarprinsen och den store mecenaten ljuder högt. Men det förekommer även mer sakliga framställningar av Eugens liv och hans insatser. Den bild som framtonar är bilden av en central gestalt i svenskt konst- och kulturliv – en dominerande fältagent. ”Med prins Eugen går bort en man, som i sin förening av konstnärskapet, den höga samhällseliga ställningen och ett generöst intresse för andra konstnärers produktion kommit att inta en utomordentligt central plats i svenskt konstliv.”³

Prinsens insatser för svensk konst och kultur framgår också av några av de hyllningar som skrevs till hans jämna födelsedagar. 1940 fyllde prins Eugen 75 år, outtröttligt fortskred hans starka engagemang för kulturlivet, men det kunde nu dessutom sättas i relation till en nästan livslång arbetsinsats: ”Otvivelaktigt har hans kungliga börd gjort det lättare för honom att skapa sig ett konstnärsnamn och bidragit till att skänka honom allmänt erkännande. Men därmed inte sagt att han rent konstnärligt sett därigenom haft lättare än andra att nå fram till det mål han föresatt sig. I själva verket har hans liv varit mera arbetsfyllt och mera allvarligt inriktat på en uppgift än de flestas. [...] Men när målarprinsen i dag fyller sjuttiofem år och ett vidare perspektiv över hans gärning låter sig skönjas, är det dock för alla uppenbart att han ingenting mindre är än en av förgrundsmännen i svensk konsthistoria.”⁴

De stora yttre svårigheterna övervanns med tiden, men prins Eugen kom aldrig ifrån sin kungliga börd. Den är ständigt närvarande i vad som skrivs om honom, men ibland diskuteras den prinsliga rollen något, som i följande citat ur en hyllningsartikel till Eugens fyrtioårsdag: ”Han intar inte denna ställning [central i svenskt kulturliv, förf:s komm.] på grund av sin födsel, om också bördens givetvis har skänkt en särskild betydelse åt hans gärning. Hans plats har tillfallit honom som frukten av ett långt livs kamp.”⁵ De inre svårigheterna, att prinsen aldrig riktigt kände sig som en bland många konstnärer och känslan av att inte kunna vara säker på huruvida positiva omdömen om hans konst gällde konstnären eller prinsen, de kämpade han med hela sitt liv. För prins Eugen var det av vikt att bli betraktad som konstnär, inte som en målände prins. 26 år gammal år 1891 formulerade han de känslorna i ett brev efter att ha tillbringat våren och sommaren i sällskap av glada konstnärskamrater på Balingsta söder om Stockholm:

Jag var verkligen nedstämd – så nedstämd som jag kan vara – sedan jag kom tillbaks ifrån landet. Der hade jag haft det ett så lyckligt o. så fritt lif, hade gjort upp för mig att allt var så mycket bättre än det egentligen äro, trodde o. hoppades att något verkligen skulle kunna göras. Och så kom jag in, saknade lifvet derute mer än jag kan säga o. det värsta var att jag märkte att jag ändå satt kvar ’på en prinspedestal’ fastän jag hade inbillat mig att jag lyckats krypa ner ifrån den. [---] jag plågas af att känna att jag dock i grund och botten inte är homogen med den krets, der jag helst skulle vilja höra hemma. [---] Det värsta är då människor, o. till sådana som man håller af o. hvilkas omdöme man sätter värde i, alltid uppfatta ens arbete, vars sträfvanden som man gjort till sin uppgift i lifvet, endast som ett behagligt tidsfördrif. Deri ligger något mycket nedstämmande.⁶

Den ekonomiskt oberoende ställning som var prins Eugens befriade honom från vedermödor som var andra konstnärers vardag. Hans kungliga ställning var också den en black om foten

3 ”Prins Eugen” 1947.

4 ”Målarprinsen 75 år” 1940.

5 Gauffin 1945. Axel Gauffin var en period överintendent på Nationalmuseum och hade både professionellt och privat nära kontakt med prins Eugen.

6 Brev från prins Eugen till Helena Nyblom hösten 1891. PEA.

för honom: han var inte, som han skriver, homogen med den krets av människor som han ville var en del av. Det var ett grundläggande socialt utanförskap.

Den 17 juni 1947 undertecknade prins Eugen vad som visade sig bli den sista versionen av hans testamente. Testamentet är omfattande, men den för undersökningen viktigaste delen är de första paragraferna som angår prinsens donation av egendomen Waldemarsudde med konstsamlingarna till svenska staten. Prinsen donerade sin ”å ofri grund belägna egendom Waldemarsudde med tillhörande åbyggnader, trädgårds- och parkanläggningar med den rätt, varunder samma egendom av mig innehaves, ävensom där befintliga konstverk, böcker, samt övriga lösören och inventarier [...]” Vid sidan av ovanstående testamenterades även ett aktiekapital för driften av museet.⁷

Samlingens fortlevnad efter samlarens död är en angelägen fråga för samlaren, och det finns flera alternativ för hur en samling då kan hanteras. I vissa fall skingras samlingen, den kanske fördelas på arvingar eller avyttras. Det är oftast inte det första alternativet eftersom de flesta samlare brukar vilja hålla samman sin samling, och den kan hållas intakt och leva vidare exempelvis genom att ett museum tar emot den som helhet i namn av grundaren. Det är något som odödliggör samlaren ifråga, men samlingen uppgår ändå i en större helhet: en annan samling. Den yttersta bekräftelsen, men också det mest kostnadskrävande, av en samling kommer i de fall den i sig blir ett museum.⁸ Denna yttersta bekräftelse fick prins Eugens samling genom att prinsen testamenterade sin egendom Waldemarsudde med dess konstsamlingar till svenska staten med ett museum som syfte.

Det var 1947 den största konstdonation som någonsin gjorts i Sverige, om än stora donationer av konst gjorts till exempelvis Nationalmuseum. Prinsens farbror Carl XV och hans testamentariska gåva till museet kan nämnas som ett exempel. Men den testamentariska gåvan av Waldemarsudde med konstsamlingar var inte Eugens första gåva. Det finns i flera svenska museer verk av prins Eugens hand, de allra flesta har donerats av prinsen själv. Vid 1890-talets början skänkte han sin målning *Skogen* (1892) till Pontus Fürstenbergs samling i Göteborg. Under 1900-talet gav han ett antal målningar, teckningar och grafiska blad till Nationalmuseum, åtminstone några av dessa verk helt på eget initiativ.⁹

I juni 1948, 10 månader efter prinsens död slog Prins Eugens Waldemarsudde upp sina portar för allmänheten som ett offentligt museum. Eugen ville inte ha något äreminne över sig själv, det privatpersonliga hade därför borttagits ur museet. Museets namn kommer inte från prins Eugen själv, det var den utsedda styrelsen med bl. a. museets förste chef Gustaf Lindgren som bestämde den nya institutionens namn. Namnet i sig är ett äreminne och kanske är det delvis på grund av det som minnet av prins Eugen, hans insatser för svenskt kulturliv som konstnär, konstsamlare och kulturpolitiker i högsta grad lever kvar på det av honom grundade museet. Oavsett namn på museet så är donatorn är ständigt närvarande, på något sätt, i ett donatorsmuseum.

Prins Eugens habitus, kapitalinnehav och horisont av möjligheter

Prins Eugen var från födseln en kapitalstark agent. Det är emellertid en bedömning som är avhängig ur vilket perspektiv man väljer att betrakta detta: han var *inte* från födseln en kapitalstark agent på konstfältet, men genom sitt/familjens ekonomiska kapital kunde prins Eugen förvärva ett kulturellt kapital i form av utbildning. Men Eugen var heller inte odisponerad för ett liv på konstens fält. Hans uppväxt i kungliga slott med kungliga konstsamlingar av ofta hög kvalitet, gav honom en förtrogenhet med konst och kultur från olika tider. Under

7 Prins Eugens testamente. PEA.

8 Belk 1994, s. 320.

9 Nationalmuseum, Avdelningen för måleri och skulptur, konstinventariet med provenienser (till dags dato, 050510, har alla gåvors provenienser inte genomgåts). Det är en större ära om museet i fråga ber om att få något verk av konstnären.

skoltiden fick han undervisning i teckning och måleri av ett par svenska konstnärer, stora namn i tiden. Familjens ekonomiska kapital och samhällseliga ställning möjliggjorde dessutom att han kunde välja ett så fritt yrke som konstnärens.¹⁰ Detta sammantaget gör prins Eugen disponerad för konstfältet, men inte helt och fullt: han hade problem med sin habitus. Det är det kungliga, det sociala, som orsakar hans bekymmer.

Prins Eugens kanske viktigaste ställningstagande i livet var när han bestämde sig för att studera i Paris. Beslutet visar också på att han hade kännedom om fältet och dess regler: han kunde orientera sig i konstlivet och visste att en av de investeringar som krävdes i spelet var utbildning. Med detta erhåller han också fältspecifik bildning, det torde ha varit fältspecifikt bildande att 'ha gjort Paris'.¹¹ Eugen gjorde sitt inträde på konstfältet i en brytningstid, i en tid då en ny estetisk doktrin just hade etablerats. Bland de genrer och stilar som stod honom till buds tog han ställning för det måleri som skapades av bland andra Konstnärsförbundets medlemmar. Han hade helt riktigt tolkat fältets utveckling och fortsatte under sitt långa liv, som bland annat konstsamlare, att starkt och tydligt ta parti för den unga, den samtida svenska konsten.

Vilken var prinsens horisont av möjligheter? Vid studiet av en kunglig agent kan horisonten av möjligheter i förstone te sig obegränsad. Dock är det för prinsar som för icke-kungliga agenter på fältet endast några få val som är möjliga att göra. Valmöjligheterna hänger samman med agentens habitus och de fält som han/hon har rört sig på.¹² Vilka orienteringsmöjligheter stod Eugen till buds? Att stödja det egna landets konst- och kulturyttringar kan möjligen karakteriseras som obligatoriskt för ett regerande furstehus. Det kan därmed sägas vara en del av prins Eugens habitus. Han tog tidigt tydlig ställning för den svenska konsten, och den unga svenska konsten. Här uppställer sig en grundläggande fråga: kunde en svensk prins stödja utländsk konst, på bekostnad av svensk? I vilket fall, Eugen ställde sig till det svenska konstfältets förfogande och med tiden och avancemanget inom fältet torde hans orienteringsmöjligheter ha blivit allt större.

Också konstsamlande är något de flesta europeiska furstehus har ägnat sig åt, även då gärna samlande av inhemsk konst. Som samlare var prinsens horisont av möjligheter måhända större än många andra samlares. Hans försörjning var tryggad och han kunde redan vid 22 års ålder ge sig ut på den fria konstmarknaden och göra sina första förvärv. Konstsamlandet är också den strategi jag identifierat som den mest kapitalinbringande. Ordet strategi kan vara vilseledande i sammanhanget och jag menar *inte* att prins Eugen endast förvärvade konst för att erhålla en position på konstfältet. Jag menar att prinsen samlade konst för konstens egen skull. Både kort- och långsiktigt förmerades hans fältspecifika symboliska kapital genom samlarinsatserna som därmed är en konverteringsstrategi. Prinsens gynnade ställning som konstnär, försörd av ett kungligt apanage utan behov av att sälja sina verk, gav honom en möjlighet att omsätta det ekonomiska kapitalet i konstverk: att begagna sig av den omvända ekonomi som är förhärskande i fältets kulturella pol.

Inte endast prins Eugens habitus och hans för konstfältet delvis odisponerade kapitalinnehav gav honom inledningsvis problem. Ett annat problem för honom var bristande tillit i förhållande till andra sociala nätverksaktörer.¹³ Han gav sig dock in i det ständigt pågående utbytet av gåvor och gengåvor och han vann, liksom återgäldade, med tiden tillit. Också det ver-

10 Eugens föräldrar, Oscar II och drottning Sophia, var till en början tveksamma till sonens framtidsplaner. De hade stakat ut hans bana som officer, med tiden gav de honom sin tillåtelse. Brevväxling mellan prins Eugen och Oscar II resp. drottning Sophia. PEA. Oscar II brevväxlade med landshövding Gunnar Wennerberg i ärendet, brev i fotostat i PEA.

11 Se exempelvis Pauli, Georg, *Pariserpojkarne*, Stockholm 1926 samt Bergh, Richard. *Efterlämnade skrifter om konst och annat*, Stockholm 1921 för samtida beskrivningar av vad Parisvistelserna betydde.

12 Bourdieu 1977, s. 72

13 För mer om social nätverksteori och social nätverksteori i kombination med fältteori, se Gunneriusson, Håkan (red.) 2002

kade kapitalförmerande och bidrog till att göra prinsens horisont av möjligheter större. Med sitt stora sociala nätverk med förgreningar till flera andra fält fick prins Eugen en inblick och en överblick som få andra fältagenter förunnats.

Fältagenten prins Eugen

Inledningsvis vill jag endast kort behandla ett annat socialt rum än det svenska konstfältet som prins Eugen också tillhörde, det bernadotteska sociala rummet. Det var ett familjerelaterat socialt rum han agerade *utifrån* och utgjorde en korresponderande del av hans horisont av möjligheter. Det är identitetsskapande och grunden för prins Eugens habitus. Eugen är en del av den bernadotteska genealogin och han var den förste som fick göra något av sin konstnärliga begåvning, han var också den förste som professionellt ägnade sig åt ett konstsamlande. Jag har urskiljt två delar av detta sociala rum, ett för konstnärligt utövande och ett för konstsamlande/konnässörer. Till de konstnärligt utövande hör Carl XV, prinsessan Eugénie, prins Gustaf, Oscar II, prins Eugen, prins Wilhelm och Sigvard Bernadotte samt drottning Margrethe av Danmark. Prins Eugen, drottning Margrethe och Carl XV tillhör även den andra bernadottesfären, dit jag också räknar Carl XIV Johan (hans karikatyrssamling finns på KB) och Oscar I som umgicks mycket med litteratörer och teaterfolk samt Gustaf VI Adolf som donerade en fin samling ostasiatica till Östasiatiska museet i Stockholm och även förvärvade en representativ samling svensk grafik. Prins Eugen tog aldrig avstånd från det kungliga – även om han i sina brev från främst ungdomsåren ibland kan beklaga¹⁴ sig över sin ställning – det är band och sociala nät han alltid har. Till detta fogas sedan hans nya fält, konstfältet, som också ger honom ett nytt socialt nätverk.

När prins Eugen sökte sig till konstfältet blev han självfallet föremål för den kamp mellan nykomlingar och dominerande som alltid förs inom fältet. Det är dock inte en agent vilken som helst som kan söka inträde på exempelvis det svenska konstfältet. De agenter som söker inträde bör rimligen ha gjort vissa fältspecifika investeringar. I detta fall kan det röra sig om att man skaffat sig en högre konstnärlig utbildning, att man har intresse för och kunskap om konst och konsthistoria.¹⁵ Prins Eugen hade i jämförelse med vissa andra konstnärer endast gjort få dylika investeringar: hans konstnärliga utbildning var förhållandevis liten, men han hade en stor vilja och ett stort intresse. Med Världsutställningen 1889 fick han också ett erkännande för sitt konstnärskap i och med att han tilldelades *mention honorable* för en av sina tre till utställningen antagna pasteller.¹⁶ Dock får man väl räkna även hans uppväxt till investeringarna, även om den inte alltid erkändes.¹⁷

Det var under studietiden vid Uppsala universitet 1885–86 som prins Eugen bestämde sig för att bli konstnär. Han deltog då även i konstnären Wilhelm von Gegerfelts målarskola som inrättats i flygeln på Uppsala slott. För att bli konstnär krävdes en högre konstnärlig utbildning, det hade prins Eugen insett, och den bästa platsen för en sådan utbildning var Paris som då var något av ett konstens Mecka. I Paris studerade prinsen för olika etablerade konstnärer och han lärde där känna delar av den svenska, för att inte säga nordiska, konstnärskoloni som då var bosatt där. Prinsens ankomst till den franska huvudstaden bemöttes dock med skepsis. De mer radikala konstnärerna hade inte mycket till övers för prinsen som ville bli konstnär; det tvivlades på hans avsikter och på hans konstnärskap. Att prins Eugen bodde tillsammans med hovmannen Gustaf Celsing och hans maka och att prinsen allt som oftast hade sin adju-

14 Beklagandet, att diskvalificera sin kungliga börd, kan också vara en del av spelet på fältet. Det motsatta (att tacka sin börd för att han kunde bli konstnär och försörja sig som sådan) skulle förmodligen inte alls ha givit något erkännande på konstfältet.

15 Broady 1991, s. 216–269; Bourdieu 1992, s. 42f.

16 Att bli antagen av Salongens jury är ett erkännande i sig.

17 Se exempelvis brev från prins Eugen till drottning Sophia och Helena Nyblom. PEA.

tant i sällskap var något som kunde väcka löje.¹⁸ I all välmening hade Celsings dessutom feltolkat fältet: de anordnade fester och mottagningar för prins Eugen med betydligt äldre, etablerade konstnärer som inbjudna gäster.¹⁹

Det hade kunnat vara mer önskvärt att introducera prins Eugen för yngre, mer jämnåriga konstnärer, de som strävade uppåt efter en position. Det var emellertid de, som var mest tveksamma till prinsen som konstnär. I konstnären Eva Bonniers utgivna brev finner man en god källa till de svenska konstnärernas liv i Paris bland annat under de år då prins Eugen vistades där. I breven framkommer några av de svårigheter Eugen hade att tampas med när han strävade efter en plats på det svenska konstfältet:

Der talades bland annat om en tillställning, middag med bal, som kommer att ges för prins Eugen den 19de mars [...] Jag håller med Dick [Richard Bergh] att det är olämpligt för 'opponenter' att göra sig till för en prins, och att, om hans 'kamrater', artisterna ville bjuda honom på något, så kunde de hitta på något mer 'burschikost', och som för honom hade nyhetens behag, såsom att äta hos 'gumman' t. ex. Om han inte vore ett alltför stort fä, så borde det roa honom mycket mera.²⁰

Åter i Sverige år 1889 utsågs prins Eugen till hedersledamot av Kungliga Akademien för de fria Konsterna, en institution han av börden ansågs tillhöra. Redan året därpå valdes han till en av Akademiens representanter i Statens inköpsnämnd för konst²¹, den nämnd som svarade för de statliga konstförvärven. Samtidigt som prins Eugen invaldes i Konstakademien skulle också Anders Zorn, Per Hasselberg och Nils Forsberg inväljas – dessa tre avböjde dock inval, något prins Eugen inte kunde göra, trots att han med stor sannolikhet sympatiserade med deras ställningstagande.²² I och med invalet kunde prinsen delta i samt påverka det officiella konstlivet, men han kom också i en svår situation i förhållande till sina kamrater i Konstnärsförbundet. Konstnärsförbundet stod i opposition till Konstakademien och Nationalmuseum, även prins Eugen reagerade på den statliga inköpsnämndens förvärvspolitik (där få levande svenska konstnärer i allmänhet och förbundsmedlemmar i synnerhet stod på inköpslistorna) och de riktlinjer nämnden arbetade efter.

Både konstnärligt och personligt kom prinsen att stå Konstnärsförbundet nära, ett förbund i vilket han emellertid inte kunde inträda som medlem. I samtidens ögon sågs han som lierad med Konstnärsförbundet och vissa kritiker talade om ett 'beskydd' av förbundets medlemmar och strävanden. "Prins Eugen har förstått att utan att avstå från sina egna åsikter verka medlande och sammanhållande i den svenska konstnärskåren, som i prins Eugen haft ett socialt ojämförligt och mänskligt enastående värdefullt stöd."²³ I striderna på fältet intog prins Eugen ofta en medlande roll, han stod ju nära agenter i de båda lägren på fältet. Det var dock väl känt att hans hjärta fanns hos Konstnärsförbundet, som då hade dominansen över fältets symboliska kapital och eftersom det är erkänt av fältets samtliga agenter är det också normerande – det behöver alltså inte som det sociala kapitalet användas i det fördolda. Det symboliska kapitalet är fältets överordnade kapitalform och kan vara egentligen vilken tillgång som helst

18 *Pariserbref*, s.307 (adjutanterna kallas för "betjenter"), s. 313 (adjutanten Platen kallas för prinsens "dräng").

19 I brev till modern, drottning Sophia, beskriver prinsen några av dessa tillställningar. Konstnärer som inbjöds var bl.a. Gustaf Cederström och Hugo Salmson. Brev från prins Eugen till drottning Sophia. PEA.

20 *Pariserbref*, s. 205f.

21 Lindwall anger felaktigt att prins Eugen skulle ha invalts i inköpsnämnden först 1893. Lindwall 1986, s. 120. För korrekt angivelse se kronologi i *Minnet av ett landskap* 1998 (red. Hans Henrik Brummer).

22 Lindwall 1986, s. 116. Se även prins Eugen 1942. Varje bildkonstnär bland Akademiens ledamöter skulle enligt stadgarna gärna inlämna ett receptionsstycke till Konstakademien. Detta gjorde även prins Eugen, dock så sent som 1894.

23 "Svensk konst har förlorat ett värdefullt stöd" 1947. Uttalande av Axel Gauffin med anledning av prins Eugens bortgång 17/8 1947.

som tillerkänns ett värde på fältet av fältets agenter.²⁴ Socialt kapital är kort sagt sociala kontakter (släktingar, vänner, bekanta) och det anses inte konstruktivt att öppet mobilisera det kapitalet på ett fält där konstnärlig talang är vad som värderas högst.²⁵ På fältet är en symbolisk ekonomi förhärskande, den handlar om heder, ära, gåvor och gengåvor.²⁶

Prins Eugen var som alla agenter en del av det gåvoutbyte som ständigt sker på fältet. Tydligast kan detta måhända studeras i hans relation till just Konstnärsförbundet och dess medlemmar. Under 1890-talet var prins Eugens måleri samstämmigt med de verk som skapades av flera av Konstnärsförbundarna, och prinsen fick vid ett antal tillfällen erbjudanden om att utställa tillsammans med förbundet (som var ytterst selektivt på det området); erbjudanden som han också antog. Genom detta erkändes prins Eugen som en konstnär på konstfältet och hans konstnärskap legitimerades. Men prins Eugen tog inte bara emot denna gåva, han gav givetvis också en gengåva – allt i enlighet med fältets logik. Det brukar sägas att prins Eugen inledde sitt samlande med Konstnärsförbundets konst, och detta äger viss riktighet även om det inte endast var förbundsmedlemmarnas konst han förvärvade. Långt senare var prinsen en av tillskyndarna bakom Sixten Strömboms första del av *Konstnärsförbundets historia*, som utkom 1945.

Under 1890-talets lopp fick prins Eugen en allt säkrare plats i det svenska konstlivet och han erbjöds och/eller tilldelades engagemang av olika slag. Alla dessa accepterade han inte, men hans meritlista blev diger och innefattar de mest skilda områden som även visar på prinsens breda intressen: Thielska Galleriet; Birgittastiftelsen; Föreningen Svensk Hemslöjd; Folkbildningsförbundet; kommittén för Liljevalchs konsthall samt den kommitté som studerade förutsättningarna för ett modernt museum i Sverige. Vad gäller de offentliga uppdrag som prins Eugen erhöll bör det noga beaktas på vilka grunder dessa uppdrag tilldelades honom. I vissa fall kan det ha varit så att man inte kunde förbigå Eugen, prinsen, i andra fall – som i fallet med de uppdrag som tilldelades honom från andra agenter på konstfältet – var uppdragen mer kapitalinbringande. Man vinner inte erkännande med uppdrag som erhålles från agenter/positioner på andra fält eftersom dylika uppdrag inte är erkända av det egna fältets agenter.

Som konstnär fick prins Eugen ett flertal uppdrag att utföra offentliga väggmålningar. Några av målningarna erbjöd han sig själv att göra utan kostnad för institutionen, vilket minskar uppdragens fältspecifika betydelse. Konstnären Eugen deltog vid sidan av de många utställningarna i Sverige även i internationella utställningar. Prins Eugen kom också att engagera sig i konstpolitiken och han fick officiella uppdrag lika väl som att konstnärskollektivet gav honom hedersuppdrag att till exempel anordna utställningar både i Sverige och i utlandet. För den stora svenska utställningen i Paris 1929 var prinsen medlem av organisationskommittén, han var också en av arrangörerna bakom utställningen *Kring Konstnärsförbundet* som visades i Oslo 1932. I denna sistnämnda utställning ingick ett flertal verk ur prinsens egen konstsamling. Prins Eugens konstpolitiska verksamhet fick även den sin egentliga inledning under 1890-talet, i tiden i anslutning till att han fick sitt konstnärliga genombrott med målningen *Våren* (1891).

Konstsamlandet

Prins Eugen deltog även i det svenska konstlivet som konstsamlare. Kungliga samlare är som känt inget ovanligt fenomen, men prins Eugen var både kunglig och konstnär, det är mindre vanligt. I sin samtid var han, detta till trots, som samlare inget unikum. Det var andra samlare som hade ungefär samma inriktning på sitt samlande och flera av dessa samlare lät också upp-

24 Broady 1989, s. 169.

25 Bourdieu 1993, s. 38, 45.

26 Broady (red.) 1998, s. 19f.

föra byggnader där de kunde hysa sina samlingar – liksom prins Eugen. Vad som ger prinsen en särställning på konstfältet är dock hans många olika roller och hans stora sociala nätverk.

Hemmet på Waldemarsudde tillbyggdes 1913 med ett galleri för att hysa den ständigt växande samlingen, och i parken placerades ett antal av de förvärvade skulpturerna. Till prinsens 80-årsdag 1945 utökades galleriet med ytterligare två salar. Galleriet på Waldemarsudde vill jag gärna se som förberedelser för museet. Vid prins Eugens död var hans konstsamling en av de största privata i Sverige, hela 479 konstnärskap var representerade med tillsammans 2194 verk i hans konstsamling. I samlingen ingår de flesta materialkategorier: den består av måleri (den till antalet största delen), skulptur, handteckningar, grafik, medaljkonst, ikon- och mini- atyrmåleri, broderi och mosaik.

Prinsens långa liv och hans aktiva ställningstagande i det svenska konstlivet satte självfallet spår i hans konstsamlande och därmed i samlingen. Manliga svenska konstnärer är i majoritet, kvinnliga konstnärer har utfört knappt 10 procent av de verk som ingår, vilket inte är något anmärkningsvärt för prins Eugens konstsamling. En sådan obalans präglar de flesta svenska offentliga samlingar.²⁷ Utomsvenska och kvinnliga konstnärer är därmed i minoritet, men de finns representerade. Sammanfattningsvis kan sägas att prins Eugen samlade konst för konstens egen skull och att det var främst svensk samtidskonst han köpte. Oftast var det helt nya verk som förvärvades, verk som ingår i en föreställande tradition. Det finns ingen abstrakt konst i samlingen. I några fall är det så att en konstnärs verk som senare blivit ett viktigt konsthistoriskt verk inkom i samlingen på ett ganska sent stadium i förhållande till när det utfördes. Skälen till detta kan vara många, det kan handla om intresse, om smakförskjutningar eller om den möjlighet till dylika förvärv som stod till buds.

Det är svårt att samla samtidskonst, det kräver både överblick och ett stort kontaktnät, vilket prins Eugen hade. För en samlare är det av värde att köpa konst med en lång livscykel, även om det är problematiskt för en samlare av samtidskonst. Det är av det skälet enklare att köpa äldre mästare, de har redan stått sig till framtiden. Så här i efterhand kan sägas att prins Eugen åstadkom en samling som till helheten är ett unikt dokument över hans samtids svenska konst.

Iscensättningen av positionen prins Eugen

Prins Eugen var inte delaktig i striderna om någon av fältets formella positioner. Vad han arbetade på var i själva verket att ändra på varumärket/positionen *prins*, en position som till en början inte var disponerad för vad han önskade uppnå. När prins Eugen avled hade förväntningarna på vad en prins kan tänkas göra förändrats och således hade Eugen strukturerat en struktur. Att prinsen själv såg på saken på ett liknande sätt, om än ur ett annat mer familjeinriktat perspektiv, märks i hans brev till exempelvis prins Wilhelm och Sigvard Bernadotte, där han skrev att han hoppades att hans sätt att leva och de insatser han gjort skulle göra det lättare för dem att ägna sig åt vad de vill.²⁸

När prins Eugen på hösten 1899 förvärvade egendomen Waldemarsudde hade han fått en fast plats i det svenska konstlivet. Han var en respekterad konstnär vars verk visades på utställningar såväl i Sverige som utomlands; han tog en aktiv del i det svenska konstlivet och fick offentliga uppdrag som konstnär, men även mer kulturpolitiskt betonade engagemang. Prinsen hade vid denna tid också en liten samling konst med i huvudsak svenska konstnärer representerade. Arkitekten Ferdinand Boberg engagerades för uppförandet av prins Eugens hem och i nära samarbete med prinsen utarbetades ritningarna för huset som stod inflyttningsklart unionsupplösningsåret 1905. Prins Eugens olika roller som svensk prins, konstnär, konstsamlare och kulturpolitiker ställde krav på det hus som skulle bli hans bostad. Enligt

27 Se vidare Wistman 2002.

28 Brev från prins Eugen till prins Wilhelm och prins Sigvard. PEA Positionen prins Eugen återstår att utreda liksom huruvida fältet kan tänkas ha varit förberett för den positionen.

konsthistorikern Jonny Roosvals beskrivning var hemmet ”skapat för konstnärens krav på praktiskt arbetsutrymme men också lämpligt som fursteresidens, ordnat att mottaga omfattande, fordringsfulla konstsamlingar i sitt inre men också att öppna sig utåt mot inloppets panorama [...]”²⁹ Prins Eugen har ofta karakteriserats som frisinnad, som en okonventionell kunglig person och Roosval fann en fördomsfrihet också i Waldemarsuddes plan: ”rummen äro lagda, framskjutna eller tillbakaskjutna ungefär som man flyttar möbler till dess man fått dem som man vill ha det.”³⁰

Sällskapsvåningen på Waldemarsudde var den representativa delen av Eugens hem. På Waldemarsudde var emellertid det officiella hemmet också ett hem att bruka, ett hem för dagligt nyttjande. Det är inte det representativt högtidliga som fått styra utformningen av rummen – det är istället ägarens ideal, smak och behov som står bakom. Detta utesluter dock inte, att Waldemarsudde *också* var ett representativt hem. Syftet med hemmet sträckte sig bortom att ge ett tak över huvudet.

Prins Eugen ville ju som anförts inte bevara sitt hem som ett personligt dokument.³¹ Men, i de konstnärshem som uppfördes under den nationalromantiska epoken i Sverige finns också ett identitetsskapande drag. Ett hem och den plats det byggs på säger ju också något om människan som bor där. Det hem han lät bygga på Waldemarsudde och det liv som levdes där är identitetsskapande, men också positionsskapande. Med flytten till Waldemarsudde iscensattes en ny position på fältet – positionen prins Eugen.

Positionen prins Eugen tog en klar ställning för svensk konst och svenskt konstliv. Det utmärker även hemmet som inte bara var ett furstehem utan också en tillflyktsort för konsten. Waldemarsudde var emellertid inte endast en fristad för konsten utan också för människan. Det var på Waldemarsudde både bildligt och bokstavligt högt i tak. Hos prins Eugen umgicks människor verksamma inom skilda områdena. Prins Eugens konstsamlade tog riktig fart efter flytten till Waldemarsudde som var funktionellt ur denna synvinkel, där fanns plats för konst och samlare måste ju ha något att samla i. På så vis kan Waldemarsudde också ses som en manifestation för svensk konst. Och kanske var det så, att det ingick i fältpositionen prins Eugen att donera sin egendom till svenska staten.

Avslutning

Prins Eugens inträde på det svenska konstfältet var, som schematiskt berörts, inte okomplicerat. Han var av kunglig börd med en habitus som inte var disponerad för konstnärskapet och hans fältspecifika kapitalinnehav var litet. Sedan Eugen väl beviljats inträde på fältet gick kapitalackumuleringen i relativt rask takt och han kom som agent på konstfältet att inneha flera roller: konstnärens, konstpolitikerns och inte minst viktig konstsamlarens. Med dessa roller inte bara ökade Eugens kapitalinnehav, han lyckades även konvertera sitt kungliga symboliska kapital till ett på konstfältet fungerande kapital.

Sammanfattningsvis kan därmed sägas att nykomlingen prins Eugen brukade sina 60 år på det svenska konstfältet väl. Från ett trevande inträde på fältet avancerade han år för år på fältet och vid sin död var han om inte en agent med konsekurerande makt så åtminstone positionerad i fältets övre vänstra hörn. Vägen dit möjliggjordes genom ett rakryggat och autonomt agerande som skapade tillitsfulla band till andra agenter; genom kapitalförmeringar som var re-

29 Roosval 1932, s. 7.

30 Roosval a.a. s. 10.

31 Det återstår att utreda vilken roll museets förste chef Gustaf Lindgren har i museigrundandet. Han anställdes 1937 som prins Eugens handsekreterare och blev senare intendent för konstsamlingarna och hänvisar vid ett flertal tillfällen till Eugens muntliga utsagor. Dessa muntliga utsagor motsäger i vissa fall prins Eugens nedskrivna ord. Det finns dock inget tvivel om vad prins Eugen ville, enligt vad som nedskrivits. Prins Eugens testamente, PEA; Lindgren, Gustaf, ”PM ang. olika ärenden” 1947, PEWÄ, Gustaf Lindgrens arkivdel.

sultatet av lyckosamma gåvoutbyten, men också genom konstsamlarens användande av fältets omvända ekonomi varigenom ett ekonomiskt kapital konverterades till ett fältspecifikt. Prins Eugens horisont av möjligheter växte och hans habitus, trots habitus generella trögrörlighet, omdisponerades och Eugen slutade sitt liv som en agent väl disponerad för ett liv på konstens fält.

Referenser

- Prins Eugens arkiv (PEA), Prins Eugens Waldemarsudde: Prins Eugens testamente (fotostat); Prins Eugens brevsamling (brev till och från prinsen: Oscar II, drottning Sophia, Helena Nyblom, prins Wilhelm, Sigvard Bernadotte). I fotostat delar av brevväxling mellan Oscar II och Gunnar Wennerberg.
- Prins Eugens Waldemarsuddes ämbetsarkiv (PEWÄ): Överintendent Gustaf Lindgrens arkivdel.
- Nationalmuseum, Avdelningen för måleri och skulptur: konstinventariet.
- Belk, Russell W., "Collectors and Collecting", Pearce, Susan M. (red.), *Interpreting Objects and Collections*, London 1994.
- Bergh, Richard. Efterlämnade skrifter om konst och annat, Stockholm 1921.
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a theory of practice*, Cambridge 1977.
- Bourdieu, Pierre, *Texter om de intellektuella*, Stockholm/Stehag 1992.
- Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production*, Cambridge 1993.
- Broady, Donald, Kapital, habitus och fält. Några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus sociologi, Stockholm 1989.
- Broady, Donald (red.), *Kulturens fält – en antologi*, Göteborg 1998.
- Broady, Donald, Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin, Stockholm 1991.
- Brummer, Hans Henrik (red.), *Prins Eugen – Minnet av ett landskap*, Stockholm 1998.
- C.R.N. (Carl Rupert Nyblom?), "Prins Eugen. Fyratio år", *Post och Inrikes Tidningar* 1/8 1905.
- Prins Eugen, *Breven berätta*, Norstedts förlag 1942.
- Gauffin, Axel, "En konstnär fyller 80 år", *Vecko-Journalen* nr 30, 1945.
- Gunneriusson, Håkan (red.), *Sociala nätverk och fält*. Opuscula Historica Upsaliensis 28, Uppsala 2002.
- Pariserbref. Konstnären Eva Bonniers brev 1883–1889*, sammanställda och kommenterade av Margareta Gynning, Stockholm 1999.
- Lindwall, Bo i Lindgren et al. (red.) *De sköna konsternas akademi. Konstakademien 250 år*, Stockholm 1986.
- "Målarprinsen 75 år", osign. *Karlstads-Tidningen* 1/8 1940.
- Pariserbref. Konstnären Eva Bonniers brev 1883–1889*, sammanställda och kommenterade av Margareta Gynning, Stockholm 1999.
- Pauli, Georg, *Pariserpojkarne*, Stockholm 1926.
- "Prins Eugen", osign. Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning 18/8 1947.
- Roosval, Jonny, "Waldemarsudde", *Svenska slott och herresäten. Ny samling "Uppland"*, Natur och Kultur 1932.
- "Svensk konst har förlorat ett värdefullt stöd", osign. *Svenska Morgonbladet* 18/8 1947.
- Wistman, Christina G., "En konstsamlings kön. Prins Eugens konstsamling betraktad ur ett könsperspektiv", *Valör. Konstvetenskapliga studier* nr 2, 2002.

