



## SAKLIGHET OCH SUBJEKTIVITET

### Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnens Museum och Axel Ebbes konsthall

*”One has only to watch a collector handle the objects in his glass case. As he holds them in his hands, he seems to be seeing through them into their distant past as though inspired.”<sup>1</sup>*

#### INLEDNING

Skulptörerna Hendrik Christian Andersen (1872–1940), Rudolph Tegner (1873–1950) och Axel Ebbe (1868–1941) var verksamma i slutet av 1800-talet och under 1900-talets första hälft. De arbetade i ett liknande formspråk och hämtade inspiration från antikens Grekland, klassicismens epicentrum Rom, Michelangelo, Bertel Thorvaldsen, Auguste Rodin och Gustave Moreau. De var beresta och rörde sig i en internationell miljö – med Paris som mittpunkt – och hade någon förankring i Norden: Andersen föddes i Bergen, Tegner i Köpenhamn och Ebbe i Hököpinge. De var på olika sätt inblandade i tillkomstprocesserna bakom sina respektive personmuseer: Museo H. C. Andersen i Rom, Rudolph Tegnens Museum & Statuepark (hädanefter enbart Rudolph Tegnens Museum) på norra Själland i Danmark och Axel Ebbes konsthall i Trelleborg. Med personmuseer avses ”en presentation av en enskild person, marknadsförd i personens namn, i en egen lokal, öppen för allmänheten under i alla fall vissa delar av året”, egenskaper som Stefan Bohman identifierar i *Att sätta ansikte på samhällen. Om kanon och personmuseer* (2010).<sup>2</sup>

Andersen, Tegner och Ebbe kan uppfattas som tre exempel på personer ”som själva aktivt bidragit till att forma sina ansikten som kulturarv”.<sup>3</sup> Men tillhör dessa konstnärer verkligen vårt kulturarv? De hade inga större framgångar och betraktades inte som särskilt intressanta och viktiga konstnärer under sin livstid och har i dag ingen framskjuten plats i konsthistorieskrivningen. Andersen, Tegner och Ebbe har med andra ord inte kanoniserats

genom sin konstnärliga produktion. Kanske är det istället museerna i sig, samlingarna och rummen, som har kanoniserats.<sup>4</sup>

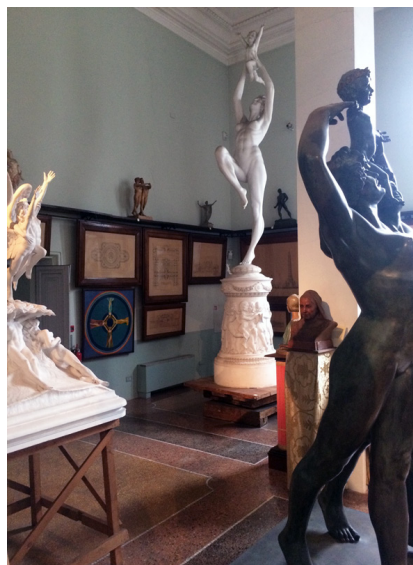
I min artikel uppmärksammas hur Andersen, Tegner och Ebbe initierade musealiseringen av sina egna konstnärskap genom att skapa, eller bidra till skapandet, av en egen samling – ett museum, om sig själva och sin konst.<sup>5</sup> Frågor som diskuteras i artikeln är: Hur påverkades Andersen, Tegner och Ebbe av intresset för samlingar som sedan 1400-talet hade blivit allt starkare och som småningom ”institutionaliserades” på 1800-talet genom att flera stora, statliga museer öppnades? Vilka berättelser förmedlas genom samlingarna och rummen på Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnors Museum och Axel Ebbes konsthall? Hur upplevs dessa miljöer i dag?

Begreppet musealisering är centralt i denna artikel. Det har definierats av bland andra Katarina Ek-Nilsson och Birgitta Meurling. Den senare skriver i en artikel från år 2006: ”Musealisering kan beskrivas som det vi kollektivt minns, det som brukar kallas för vårt kulturarv. Kulturarvet i sin tur är resultatet av förhandlingar, det man av skilda sociala, politiska och ideologiska skäl valt att bevara och presentera [...]”<sup>6</sup> Men som Ek-Nilsson påpekar måste någon form av materialisering, till exempel ett museibildande, ha skett för att begreppet ska vara användbart.<sup>7</sup>

Det finns fler anledningar till att dröja vid Ek-Nilssons och Meurlings



Ateljén med ”Night”, en del av skulptur- och fontänggruppen ”Fountain of Life”, i förgrunden, Museo H. C. Andersen. Alla fotografier är tagna av skribenten.



Galleriet med några av Andersens skulpturer och skisser av hans stadsplaneprojekt på väggarna, Museo H. C. Andersen.

artiklar. Meurling reflekterar över att en donation av till exempel ett hem till eftervärlden inte nödvändigtvis måste innebära att det kommer att ”betraktas som ett kulturarv eller att en musealisering äger rum.”<sup>8</sup> Med hänvisning till Pierre Bourdieus fältteori skriver hon vidare att donationen måste ha ”någon form av kapital, som erkänns och uppskattas inom ett visst fält.”<sup>9</sup> Vad gäller Zorngården i Mora och Bror Hjorts hus i Uppsala, exemplen som hon behandlar, är svaret rätt enkelt. Såväl Anders Zorn som Bror Hjort var – förvisso i olika utsträckningar och på olika plan – framgångsrika konstnärer. De hade så att säga upptagits i konstvärlden. Deras hem kan med anledning av det betraktas som delar av ett kulturarv. Som nämnts ovan hade varken Andersen, Tegner eller Ebbe en liknande position. Men exakt hur musealiseringssprocessen (”identifieringen av kulturarv” samt ”hur det införlivas i våra medvetanden och i vår praktik”) har gått till i dessa fall kan inte närmare beskrivas inom ramen för denna artikel.<sup>10</sup>

Vad som primärt intresserar mig är hur Andersen, Tegner och Ebbe hade konkreta tankar på att musealisera sina egna konstnärskap, vilket kan tolkas som ett sätt för att få erkännande inom ett visst fält, samt hur det kan förstås utifrån en historisk horisont. En besläktad aspekt som också utelämnas berör driften av dessa museer i dag. Frågor om ekonomi (lönar det sig att driva dessa museer?), tillgänglighet, ledarskap, museirummens förändringar, kringaktiviteter och utställningspedagogik diskuteras alltså inte.

Både Ek-Nilsson och Meurling anlägger ett genusperspektiv på sina studieobjekt. Ett sådant förhållningssätt hade också kunnat ha relevans i relation till mitt material, en till stora delar manlig sfär. I samtliga exempel har nämligen kvinnor haft en avgörande roll. Andersens, Tegnens och Ebbes livsval och karriärer möjliggjordes genom ekonomiskt stöd från närstående kvinnor (svägerska, mor och fru). Detta är ett spår som inte kan utforskas närmare här, men som eventuellt kan utgöra underlag för en annan artikel – hur framställs till exempel dessa mecenater på museerna? Andersens beroende av sin svägerskas pengar kommer också att behandlas i min kommande doktorsavhandling.

## DISPOSITION, METOD OCH TEORI

Artikeln inleds med en kortare beskrivning av fenomenet personmuseer. På så sätt skapas en kontextuell förstärkelse till museerna som diskuteras närmare i texten. Därefter följer tre tematiska avsnitt, i vilka biografiska uppgifter om Andersen, Tegner och Ebbe varvas med undersökande och tolkande passager. Med utgångspunkt i en historisk-biografisk och kontextuell metod

uppmärksammas konstnärernas förankring i 1800-talet i allmänhet och tidsperiodens museiexpansion i synnerhet i ”Ett historiskt spår: museer och samlingar”. Genom att huvuddragen i museiinstitutionens och samlandets historia, från 1400-talet och fram till och med slutet av 1800-talet, schematiskt skisseras framträder en möjlig historisk förklaringsmodell till personmuseerna och samlingarna som Andersen, Tegner och Ebbe aktivt bidrog till skapandet av. I ”Kontext och kontinuitet” fördjupas bilden av tillkomsten bakom Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnens Museum och Axel Ebbes konsthall med en historisk-biografisk och dokumenterande metod. Dessutom isoleras konstnärernas egna tankar kring museernas gestaltning och målsättning, något som också diskuteras i relation till relevant sekundärlitteratur om museistategier och personmuseer.

Ett fenomenologiskt perspektiv baserat på mina upplevelser från Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnens Museum och Axel Ebbes konsthall samt begreppet atmosfär är utgångspunkten i ”Atmosfär: avslutande kommentarer”. De senaste åren har atmosfär uppmärksammats allt mer i arkitekturteoretiska sammanhang.<sup>11</sup> Begreppet har ett visst släktskap med Walter Benjamins tankar om konstverkets ”aura”.<sup>12</sup> Detta är dock explicit kopplat till specifika objekt eller konstverk. Men genom sin aura kan dessa också generera en speciell atmosfär. Enligt Gernot Böhme uppstår atmosfär i mötet mellan objekt och subjekt: i samspelet mellan rummets arkitektoniska form, ting (konstverk, möbler etcetera) och besökare, och därmed kan aura uppfattas som ett förstadium, eller en utlösande faktor, till atmosfär.<sup>13</sup>

Genom begreppet atmosfär beskrivs dagens utställningsrum och relationen mellan historia och nutid liksom person och objekt på Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnens Museum och Axel Ebbes konsthall, alltså både det historiska spåret och Andersens, Tegnens och Ebbes tankar som behandlas i artikelns övriga avsnitt.

Det bör här påpekas att studien i allmänhet inriktas på museerna, samlingarna och rummen på ett abstrakt, närmast metaforiskt plan. Detta innebär att rumsligheten är central men inte explicit framträdande i min text. Museerna, samlingarna och rummen skildras inte i detalj och beskrivs inte med en strikt stilistisk metod, utan diskuteras framför allt utifrån ett filosofiskt, nästan semiotiskt, perspektiv, som meningsbärande element.

## PERSONMUSEER: EN ÖVERSIKT

Att hem eller ateljéer tillhörande konstnärer (hit räknas även arkitekter, författare och kompositörer) förvandlas till museer, eller att museer tillägnade

minnet av en särskild konstnär öppnas, är ingenting ovanligt. Dessa så kallade personmuseer finns över hela världen: Strindbergsmuseet på Drottninggatan i centrala Stockholm, Verner von Heidenstams Övralid på sjön Vätterns norra strand i Östergötland, Sir John Soane's Museum i London, Casa Morandi i Bologna, Alvar Aaltos hus i Helsingfors.

År 2010 skriver Bohman att det finns 62 personmuseer i Sverige – i dag är siffran säkert högre – och att majoriteten är tillägnade ”kulturellt skapande människor”.<sup>14</sup> Hans definition av vad som kan kallas ett personmuseum är dock relativt snäv. Några år tidigare menade till exempel Mikael Parr att det fanns 69 personmuseer i Sverige.<sup>15</sup> Oavsett vilket kan man konstatera att det finns ett stort intresse för dessa museer, både att etablera och att besöka. Detta har flera förklaringar. Kulturarvsaspekten är givetvis en central sådan; genom ett personmuseum kan allmänheten förstå hur viktig en person har varit för till exempel landets kulturhistoria och därmed kan stora resurser läggas på dessa museer. I och med att vissa personmuseer blir relativt populära turistmål – till exempel Selma Lagerlöfs Mårbacka – skulle det likaså kunna vara ekonomiska incitament som ligger bakom att det finns så många personmuseer. Men med tanke på att det är svårt att få lönsamhet i museibranschen är det nog ändå inte troligt att vinstintresset är en avgörande faktor i sammanhanget.

Utifrån besökarens perspektiv är det möjligheten att se hur kända och (i många fall) kreativa människor, några som till och med kanske betraktas som genier, gestaltade sina hem och/eller ateljéer som lockar. Den sinnliga aspekten av mötet med dessa rum är också en viktig faktor; utöver vad som kan förmedlas i ”böcker, reproduktioner eller inspelningar” ger dessa upplevelser någonting mer.<sup>16</sup> En besläktad infallsvinkel rör autenticitet: att föremål och miljöer är bevarade i sitt ursprungliga skick och sammanhang. ”Känslan av att befinna sig på samma plats som personen” och möjligheten ”[a]tt röra vid samma föremål som en viktig person ägt eller berört” är även viktigt för upplevelsen av *Genius loci*, platsens själ, påpekar Bohman.<sup>17</sup> I avslutningen av min artikel närmas dagens museirum utifrån begreppet atmosfär, vilket har ett visst släktskap med *genius loci*. Atmosfär är hämtat från ett arkitekturfenomenologiskt sammanhang i vilket också *genius loci* stundtals förekommer. Så för att undvika eventuella missförstånd används framför allt atmosfär i min text. Men i och med att det också inkluderar besökarens förkunskap, erfarenheter, förväntningar och upplevelser är det faktiskt ett mer relevant begrepp i min artikel. Man kan även säga att platsens själ är ett atmosfärskapande element, precis som museiarkitekturen och rummets gestaltning.

Identifikationsaspekten kan likaså kopplas till dagens kändiskult, som präglar alltifrån traditionella till sociala medier. Detta förstärker Bohmans tes om att personmuseernas tid är nu.<sup>18</sup>

## ETT HISTORISKT SPÅR: MUSEER OCH SAMLINGAR

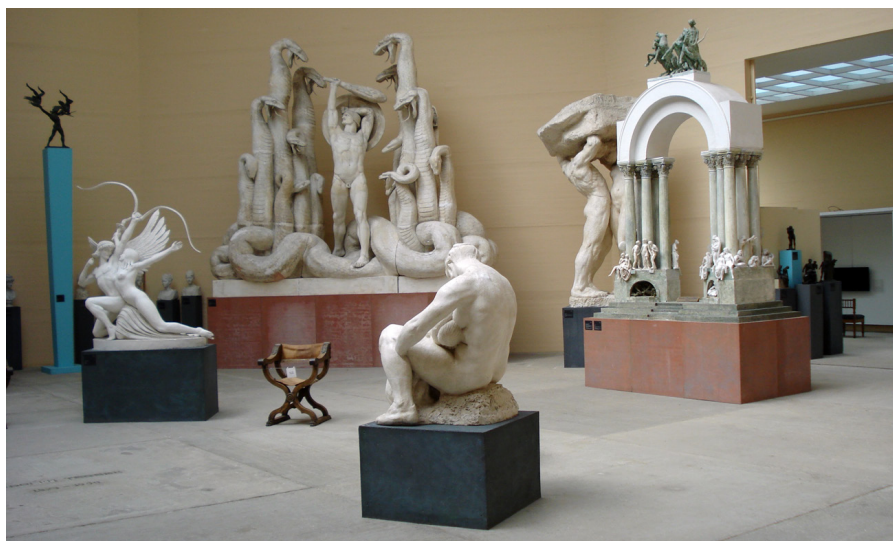
Kort efter att Andersen föddes lämnade hans familj Norge. Han växte därefter upp i Newport på USA:s östkust och kom efter konststudier i Boston och vid École des Beaux-Arts i Paris liksom bildningsresor i Europa till Rom i slutet av 1800-talet. Där var han verksam som skulptör och gjorde heroiska, muskulösa och idealiserade gestalter, nakna män och kvinnor, ibland till häst.

Tegner, som till skillnad från Andersen kom från en välbärgad familj, fick tidigt kontakt med konst- och arkitektmiljöer; Thorvald Bindesbøll hade till exempel ritat hans morföräldrars hus i Sverige.<sup>19</sup> I 15-årsåldern kom han till Grekland och Aten som kadett på korvetten ”Dagmar”, vilket kom att påverka honom genom hela livet.<sup>20</sup> Efter skulpturstudier vid Det Kgl. Danske Kunstakademi i Köpenhamn i början av 1890-talet reste Tegner till Paris och spenderade några år i staden, en plats som han sedan regelbundet återvände till.<sup>21</sup> Därefter genomförde han även en resa till Italien tack vare Det Ankerske Legat innan han återvände till Köpenhamn.

Också i Ebbes liv hade Paris en central plats. Efter studenten i Malmö år 1888 påbörjade han studier i språk och estetik vid Lunds universitet samtidigt som han studerade måleri för Fredrik Krebs i samma stad. År 1891 bosatte han sig i Köpenhamn för att gå på Stephan Sindings skulptörskola. Där träffade Ebbe sin första hustru, Menga Schelderup, som han reste till Paris med år 1893. Samma år fick han pris på Salongen i Paris för *Solrosen*, ett verk som senare placerades i Kungsparken i Malmö.

Efter skilsmässa och ännu ett giftermål – med Elna Lund, en förmögen norska – reste Ebbe under ungefär tretton år runt mellan olika platser i Europa. Därefter kom han tillbaka till Sverige och köpte en bit mark av sin far på familjens gård i Hököpinge och uppförde en villa med en bostads- och en ateljédel mellan åren 1911–1913.

Andersens, Tegers och Ebbes resor, vistelser och studier i Europa genomfördes efter att stora, statliga museer hade växt fram i flera europeiska storstäder i början av 1800-talet, en period som Nikolaus Pevsner kallar för ”the great age of new museums and galleries”.<sup>22</sup> Dessa tillkom i många fall utifrån privata, ofta kungliga, samlingar. Nationalmuseum i Stockholm etablerades till exempel med Gustav III:s samlingar som bas (bara tre månader efter att han gick bort).<sup>23</sup> Men som idéhistorikern Per Widén påpekar speglar Na-



Den åttkantiga salen med bland annat "Herakles og Hydran" i bakgrunden och en modell av "Livets Port" till höger, Rudolph Tegnens Museum.

tionalmuseums historia "en internationell utveckling där det under samma period initierades stora museiprojekt i snart sagt varje europeisk huvudstad. Från Paris till München och Berlin, från Rom till London".<sup>24</sup>

De första samlingarna etablerades dock långt tidigare, och intresset för olika samlingar intensifierades från och med 1400-talet: i Italien genom antiksamlingar, som det "utställningsrum" renässansarkitekten Donato Bramante ritade i början av 1500-talet i Vatikanen, och norr om Alperna i form av raritetskabinetter och konstkammare.<sup>25</sup> Dessa universella samlingar, som renässansens ideal och tankar hade givit upphov till, övergavs till förmån för vetenskapligt ordnade samlingar under 1700-talet. Och som Per Bjurström påpekar uppfattades museerna nu som en kunskapskälla tillgänglig för alla oavsett samhällsklass.<sup>26</sup>

Antagligen hade Andersen, Tegner och Ebbe besökt och påverkats av dessa "disciplinära museum" under sina många och långa resor i Europa.<sup>27</sup> Exempelvis vistades Andersen under en tid i Neapel och bedrev studier av samlingarna på stadens arkeologiska museum och Tegner har med egna ord beskrivit glädjen som han upplevde i samband med studierna på "Europas Musæer".<sup>28</sup> Dessutom skildrar Tegner i sin självbiografi hur han som barn fascinerades av något som närmast kan liknas vid ett kuriosakabinett hos sina morföräldrar – naturalier, uppstoppade djur, båtmodeller, i både glasmontrar och på skåp – samt hur stimulerande mötet med Carl Jacobsens skulptursamling i Köpenhamn var.<sup>29</sup>

Med andra ord hade Andersen, Tegner och Ebbe kanske berörts av kraften och magin i Europas museer och förstått hur viktigt det var för en konstnär/ ett konstnärskap att ingå i en samling – ett tecken på erkännande naturligtvis, men också ett sammanhang i vilket inspirationskällor och sammanhang kan beskrivas liksom utvecklingsprocesser dokumenteras. Egenskaper som kan göra förståelsen av ett konstnärskap mer komplett.

## KONTEXT OCH KONTINUITET

Samlingarna på Villa Helene (ibland Ville Hélène) i Rom är – kanske med något undantag – vad som finns kvar av Andersens konstnärskap i dag. Genom sin bakgrund i Newport, en samlingsplats för rika amerikaner under sommarmånaderna, och sina kontakter med Roms engelsktalande societetskoloni fick Andersen några beställningsuppdrag. Han medverkade även på världsutställningen i Rom 1911 med flera skulpturer. Efter några år i Italiens huvudstad utvecklade Andersen också ett stadsplaneförslag, ”World Centre of Communication”.<sup>30</sup> Det presenterades i publikationen *Creation of a World Centre of Communication* (1913) och utarbetades i samarbete med Ernest Hébrard, en fransk arkitekt, arkeolog och stadsplanerare, och flera andra medarbetare.<sup>31</sup>

Trots Andersens ambitioner och ansträngningar (publikationer, konferenser, radioprogram, resor, möten) realiserades aldrig stadsplanen. Men Villa Helene – dagens Museo H. C. Andersen – kan möjligtvis ses som en spillra av hans utopi. I ett brev till F. W. Fitzpatrick skrev Andersen nämligen att han försökte få finansiering till ”a World Conscience building” i Rom.<sup>32</sup>

Stadspalatset tillkom dock utifrån ett praktiskt behov. I en brevväxling mellan Andersen och Grafton D. Cushing, brodern till Andersens svägerska Olivia Cushing Andersen, framträder bakgrunden. Den 25 november år 1920 skriver Andersen till honom att lägenheten som han, hans mor och hennes adoptivdotter bor i ska säljas och att familjen måste hitta ett annat boende.<sup>33</sup> Lösningen, som han ser det, är att köpa en lägenhet i ett av husen som uppförs en liten bit utanför Rom (exakt vilket område som avses är oklart). Han meddelar således att han vill sälja sin del av familjen Cushings egendom i Newport (som han fått ärva genom sin svägerska – brodern, som hon var gift med, hade gått bort flera år tidigare). Men när det inte är möjligt ber han istället Cushing om direkt ekonomisk hjälp.

Andersen köper emellertid aldrig någon lägenhet. Istället uppförs Villa Helene i ”stile eclettico”, karaktäristisk för tiden och platsen.<sup>34</sup> Palatset var Andersens bostad och ateljé från och med mitten av 1920-talet. Med ett nu-



tida språkbruk kan det också beskrivas som ett ”showroom” för stadsplaneprojektet, dit auktoriserade personer kunde komma och ta del av planerna.<sup>35</sup> Men Andersen hade även en klar vision över vad som skulle hända med Villa Helene i framtiden. Den 2 januari år 1925 skriver han i en tidig version av sitt testamente (han dog först år 1940): ”house, land, furniture, paintings, sculptures, books and drawings shall be given to and become the property of the Italian Government, upon the understanding that the same shall be established and maintained as a museum free to the public [...]”<sup>36</sup> Elva år senare skriver han i ett brev att målet med huset är att bevara sin brors målningar och sina egna verk i ett museum som framtida generationer kan ha glädje av.<sup>37</sup>

När Tegner i början av 1900-talet återvände till sitt hemland uppförde han tack vare sin mors ekonomiska stöd en ateljé i Hellerup. ”Det blev rammen om Tegnervirke og liv i adskillige år, og fra 1913, da Tegner fik politiets tilladelse til at åbne atelieret for publikum, fungerede det også som en slags galleri”, enligt Anne Hald.<sup>38</sup> Eventuellt är det genom ateljéns utveckling till utställningsrum som tanken på att uppföra ett eget museum konkretiseras. Detta projekt blir dock verklighet först långt senare. När *Livets Port* – ett av Tegnervirkes monumentalverk, som han presenterade en modell av i Rådhushallen i Köpenhamn 1915 – ”ikke blev realiseret, var Tegner klar over, at skulle hans værk overleve i Danmark, måtte han selv skaffe sine skulpturer et hjemsted”, menar Hald.<sup>39</sup>

Några år tidigare hade Tegner gift sig med Elna Jørgensen. Arvet efter hennes far



Några av Axel Ebbes mindre verk, Axel Ebbes konsthall.

gjorde att Tegner senare kunde börja köpa upp mark i det område som kallas Rusland på norra Själland och därefter uppföra det brutalistiska och bunkerliknande Rudolph Tegnens Museum mitt i det böljande danska landskapet år 1937-1938.<sup>40</sup>

I likhet med såväl Andersen som Tegner hade Ebbe inga större internationella eller nationella framgångar. På ett lokalt plan fick han däremot uppföra flera offentliga konstverk under åren fram till sin död år 1941: *Irrblosset* i Stadsparken i Trelleborg, *Snäckan* i Tivoliparken i Kristianstad, *En örn* i Botaniska trädgården i Lund och *Arbetets ära* på Möllevångstorget i Malmö. Och år 1933 köpte Trelleborgs stad monumentalverket *Sjöormen* av Ebbe, som svarade med att donera hela sitt livsverk till staden. Med pengar från Trelleborgs Sparbank uppfördes därefter Axel Ebbes konsthall. Till skillnad från Andersen och Tegner var Ebbe inte explicit inblandad i utformningen av sitt museum, som ritades i en lätt modernistisk stil – funktionalism – med vissa regionala inslag av malmöarkitekten Carl-Axel Stoltz. Men i donationsbrevet som Ebbe och hans tredje hustru skrev i samband med att hans verk donerades framgår det att han ville att verken skulle visas i ett särskilt museum, som också skulle påminna om miljön ”i hvilken konstverken tillkommit bland blommor och grönt”.<sup>41</sup> Det vill säga hans hem och ateljé i Hököpinge.

Andersens museum uppfördes först som hans bostad och ateljé och blev ett museum långt senare. Rudolph Tegnens Museum samt Axel Ebbes konsthall har däremot alltid varit museer, och ingenting annat. Som nämnts ovan uppförde dock både Tegner och Ebbe egna bostäder och ateljéer innan museiplanerna realiserades, vilket kan vara viktigt att komma ihåg. Tillkomstprocesserna bakom och utformningen av Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnens Museum och Axel Ebbes konsthall skiljer sig alltså åt en del. Innehållet och gestaltningen av samlingarna är emellertid mer likartade. Men vad förmedlas här?

”En samling berättar en historia”, fastslår Widén.<sup>42</sup> Den kan ha olika funktioner och är alltid ett resultat av en medveten strategi. En museisamling kan markera storheten i ett lands kulturarv, signalera nationell enighet eller identitet – men också förmedla en personlig berättelse, karaktäriserad av ett subjektivt intresse. Museer kan likaså vara platser för ”det avskilda, det tidlösa och upphöjda” och ”en moralisk institution med uppgift att förmedla estetisk bildning till betraktaren”.<sup>43</sup> Vad som ska presenteras i ett personmuseum är ett centralt spörsmål när ett sådant etableras och utformas, för vad vill man egentligen säga genom en persons liv och/eller gärning?<sup>44</sup>

Med Belinda Nemecs ord kan Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnens Museum och Axel Ebbes konsthall beskrivas som självbiografiska.<sup>45</sup> Hennes

definition av begreppet är vag, men givetvis är dessa museer i någon mån självbiografiska. Men personerna – Andersen, Tegner, Ebbe – är inte särskilt framträdande i museirummen. Istället är det konstverken, samlingarna och rummen i sig själva som talar snarare än Andersens, Tegnerns och Ebbes biografier. Deras museer skiljer sig från exempelvis Zorngården, på vilken Anders och Emma Zorns liv står i centrum, Mårbacka som har förvandlats från ett privat rum till ett offentligt rum eller Carl Larssons hem, vilket Henrik Wivel tolkar som ett konstverk i sig själv.<sup>46</sup> Som Bohman påpekar ligger det nära till hands att göra museer över bildkonstnärer eller skulptörer, ”eftersom bilden, eller skulpturen, i sig lämpar sig på ett museum.”<sup>47</sup> Med utgångspunkt i hans kategoriseringar av olika personmuseer kan museerna om Andersen, Tegner och Ebbe betecknas som utställningslokaler tillägnade konstnärernas produktion.<sup>48</sup>

Museerna kan delvis uppfattas i relation till strukturen som finns på många etablerade museer med rum ägnade åt särskilda konstnärskap, stilar, tidsperioder eller skolor. I rummen kan konstnärskapets egen inre logik och olika faser följas och ett samband mellan olika perioder och verk etableras. De enskilda konstverken får en mening när Andersens, Tegnerns och Ebbes konstnärskap kan betraktas i sin helhet och inte enbart genom fragmentariska framställningar.<sup>49</sup>

Enstaka verk hade möjligtvis bevarats i museisamlingar eller som offentliga verk, men helheten och relationen till det konsthistoriska sammanhang som dessa skulptörer sprang ur och tillhörde hade gått förlorad utan personmuseerna. Ramen, själva rumsligheten, är med andra ord lika viktig som innehållet, konstverken och samlingarna. Ek-Nilsson menar att ett ”musealiserat fenomen” säger mer om tidsperioden när och sammanhanget i vilket musealiseringen ägde rum än om fenomenets egen tid.<sup>50</sup> I och med att det var konstnärerna själva som påbörjade musealiseringprocessen är förhållandet vad gäller Andersen, Tegner och Ebbe omvänt: det är kontexten som konstnärerna tillhörde som museerna i första hand säger någonting om. Men ett besök på Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnerns Museum och Axel Ebbes konsthall innebär ändå inte att man reser tillbaka till konstnärernas egna tid.<sup>51</sup> Avsikten var kanske framför allt att förmedla en bild av konstnärskapens utveckling och relation till kontexten (tidsligt, estetiskt) snarare än storheten – kvalitéerna – i sina egna verk.

”Ikke så meget for at forherlige sin egen produktion som for at bevare symbolismens egenart havde Gustave Moreau allerede i 1890erne omskabt sin bolig i Paris til et énmandsmuseum”, skriver Hald om Moreau och hans museum i Paris.<sup>52</sup> Det stämmer kanske också för Andersens, Tegnerns och Ebbes museer.

## ATMOSFÄR: AVSLUTANDE KOMMENTARER

Chock, förvåning, avsmak, fascination, förundran, spänning. Att kliva in på Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnerns Museum eller Axel Ebbes konsthall väcker otvivelaktigt känslor som kontrasterar mot det konsthistoriska upp-lägget som samtidigt förmedlas genom samlingarnas innehåll och struktur. Dels genom det faktum att konstnärerna är relativt okända (hur kan någon som är så okänd ha skapat allt det här?), dels genom objekten i utställningsrummen: mängden, formaten, stilen. Allt är draget till sin spets.

På bottenvåningen i Andersens museum finns samlingarna av hans verk. De stora monumentalskulpturerna till vänster, i hans tidigare ateljé, och framför allt något mindre verk samt skisser och modeller av stadsplaneprojektet i ett rum till höger, kallat galleriet. Villa Helenes övre våningar har i större utsträckning förändrats. Men på bottenvåningen, det egentliga museet med samlingarna, är rummen till viss del intakta, dels i konkret form, dels i relation till Andersens intention.<sup>53</sup>

Till skillnad från Andersens stadspalats i Rom är Tegnerns museum i sin arkitektoniska form ett visionärt verk. Tegner ritade själv utkastet: en hög åttkantig sal omgiven av lägre salar runtomkring. Den åttkantiga salen samt ett lägre rum uppfördes i ett första skede. Ytterligare ett rum tillkom senare. Resten av planerna förblev orealiserade.<sup>54</sup> Museet är uppfört i järnarmerad betong, en teknik som inte hade använts i särskild stor sträckning vid tidpunkten i fråga. Rummen är karga, saknar dekorativa inslag och påminner om ateljédelen på Museo H. C. Andersen. Ljusinsläppet kommer från ett stort takfönster och samlingarna har samma blandade karaktär som på Andersens museum: här finns Tegnerns monumentalverk blandade med familjeporätt och beställningsverk liksom hans egen



En blandning av mindre och större verk som är karaktäristisk för museets gestaltning, Rudolph Tegnerns Museum.



Porträtt av Carl Jacobsen, Rudolph Tegnors Museum.

och hans frus grav. Museet är med andra ord också ett mausoleum.

Axel Ebbes konsthall utmärks förvisso av samma brokighet som Museo H. C. Andersen och Rudolph Tegnors Museum, men här är skalan mer mänsklig och upplevelsen mer intim. Och rummet, i vilket samlingarna finns (på museet finns flera rum som i dag används för andra ändamål, bland annat tillfälliga utställningar), ger faktiskt ”ett ljusare och gladare intryck än de vanliga museala gravkammarna.”<sup>55</sup>

Carsten Thau anser att Sir John Soane's Museum i London befinner sig i ”et skæringspunkt, det er gennemgribende et barn af Oplys-

ningstiden og dets arkæologiske, systematiske indsigter, mer er samtidig udslag av en privat mytologi, der forjætter tingende vidt hinsides deres videnskabelige og instruktive vidnesbyrd og gør dem til elementer bundet sammen af digterisk-formmæssige ligheder og forskelle.”<sup>56</sup> Någotning av samma paradox utmärker Museo H. C. Andersen, Rudolph Tegnors Museum och Axel Ebbes konsthall, vilka förenas av en speciell atmosfär. Den gör att museerna å ena sidan upplevs som subjektivt och melankoliskt baserade kuriositeter och å andra sidan som sakliga och sammanhållna dokument över särdragen i konstnärskapen i fråga och en särskild period i det sena 1800- och tidiga 1900-talets konsthistoria. Ett resultat av såväl 1800-talets museiexpansion som konstnärernas medvetna och strategiska musealisering med andra ord.

## TACK

Arbetet med delar av denna artikel har möjliggjorts genom generösa bidrag från Stiftelsen Torsten och Ingrid Gihls fond, Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Fondazione Famiglia Rausing och Berit Wallenbergs stiftelse, vilka författaren härmed vill tacka.

## NOTER

- <sup>1</sup> Benjamin 1969. s. 61.
- <sup>2</sup> Bohman 2010. s. 15.
- <sup>3</sup> Ibid. s. 29.
- <sup>4</sup> För mer om kulturarv och kanon, se Ek-Nilsson 2005. s. 54; Meurling 2006. s. 26 f.; Bohman 2010. s. 12, 14, 55.
- <sup>5</sup> För fler liknande exempel, se Carl Eldh (1873-1954) och Carl Eldhs Ateljémuseum i Stockholm, Carl Milles (1875-1955) och Millesgården på Djurgården i Stockholm, Gustav Vigeland (1869-1943) och Vigeland-Museet i Oslo samt Einar Jónsson (1874-1954) och Einar Jónsson-museet i Reykjavik.
- <sup>6</sup> Meurling 2006. s. 26.
- <sup>7</sup> Ek-Nilsson 2005. s. 56.
- <sup>8</sup> Meurling 2006. s. 26.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Ibid.
- <sup>11</sup> Se t.ex. Böhme 1995. Atmosfär har också uppmärksammats av bland andra arkitekten och teoretikern Juhani Pallasmaa (f. 1936) samt arkitekten Peter Zumthor (f. 1943) i olika sammanhang.
- <sup>12</sup> Benjamin 1991.
- <sup>13</sup> Böhme 1995. s. 29-33, 116. Alla rum har emellertid inte en lika påtaglig atmosfär (även om det i viss utsträckning är en subjektiv upplevelse). Slott och herrgårdar liksom skolor och sjukhus är exempel på rumsliga miljöer med en stark (i varken positiv eller negativ bemärkelse) atmosfär. Att kliva in på exempelvis ett sjukhus innebär att man stiger in i ett rum med en atmosfär som inte kan återskapas var, när eller hur som helst.
- <sup>14</sup> Bohman 2010. s. 16 ff.
- <sup>15</sup> Parr 1996. s. 109. För mer om hur Parrs och Bohmans definitioner av begreppet personmuseer skiljer sig åt, se Parr 1996. s. 109 f.; Bohman 2010. s. 15 f.
- <sup>16</sup> Meurling 2006. s. 25.
- <sup>17</sup> Bohman 2010. s. 29, 55.
- <sup>18</sup> Ibid. s. 25.
- <sup>19</sup> Ibid. s. 24 ff., 29.
- <sup>20</sup> Hald 1998. s. 42. Greklandsminnena är ett återkommande spår i Tegners självbiografi, se Tegner 2005. s. 40, 43, 48, 183.
- <sup>21</sup> För en karaktäristik av Tegners skulpturer, se Hald 1998; Ostenfeld Pedersen 2009. s. 78.
- <sup>22</sup> Pevsner 1976. s. 130.
- <sup>23</sup> Olausson & Söderlind 2004. s. 581 ff.
- <sup>24</sup> Widén 2009. s. 9.
- <sup>25</sup> Se Fabricius Hansen 2009. s. 18 f. Bramantes ”utställningsrum” betraktas van-

- ligtvis som det första exemplet på en antiksamling. Exakt när ritningarna gjordes är oklart, men enligt Pevsner kan det ha varit någon gång kring 1508. Se Pevsner 1976. s. 111.
- <sup>26</sup> Bjurström 1993. s. 28.
- <sup>27</sup> ”Disciplinära museum” är ett begrepp som Michel Foucault har lanserat: ”Begrebet museum er en betegnelse [...] som bl.a. henviser til de nye offentlige udstillningsprincipper og det Michel Foucault har kaldt ’disciplinære museer’. Disse museer bliver kendetegnet ved deres kataloger, ofte billige, en strengere videnskabelig kategorisering omfattende indekser, perioderum, opdelinger efter lande og ’skoler’ (i billedkunsten f.eks.) Det er museer, der med en samtidig museumdirektørs formulering vil være ’instruktive snarere end en kilde til flydende behag.” Thau 2010. s. 156.
- <sup>28</sup> Fabiani 2003. s. 29; Tegner 2005. s. 101.
- <sup>29</sup> Tegner 2005. s. 22 f., 50.
- <sup>30</sup> Förslaget, som inte utarbetades för en bestämd plats, utformades i ett Beaux Arts-inspirerat formspråk och gestaltades kring tre centra: för idrott, konst och vetenskap. Avsikten var att samla ledande idrottsutövare, konstnärer och vetenskapsmän i staden och bilda en stark kunskapsmiljö. Detta skulle resultera i avgörande framsteg, som omedelbart avsågs att spridas över världen genom radiovågor från ett 320 meter högt torn beläget i stadens centrum. Genom att alla människor i världen därigenom skulle få tillgång till samma information vid samma tillfälle kunde projektets huvudmål uppnås: att främja hela mänsklighetens utveckling, fred och gemenskap. Enligt Andersen själv ska planerna ha tillkommit under arbetsprocessen med skulptur- och fontängruppen ”Fountain of Life”, en central fontän omgiven av skulpturgrupperna ”Morning”, ”Day”, ”Evening” och ”Night” – en välkänd ikonografi som kan spåras till såväl Lejongården i Alhambra som Medicikapellet i Florens av Michelangelo och som även är ett återkommande motiv i trädgårdskonstens historia. Se Andersen 1913. s. 3.
- <sup>31</sup> Andersen 1913.
- <sup>32</sup> Andersen i brev till F. W. Fitzpatrick den 24 maj 1918. Arkivet på Museo H. C. Andersen. B. 14 F. 53, HCA-C/14/53.
- <sup>33</sup> Andersen i brev till Grafton D. Cushing den 25 november 1920. Arkivet på Museo H. C. Andersen, B. 14 F. 51, HCA-C/14/51.
- <sup>34</sup> Fabiani 2003. s. 126.
- <sup>35</sup> Andersen i brev till World Unity Foundation den 7 maj 1934. Arkivet på Museo H. C. Andersen. B. 13 F. 49, HCA-C/13/49.
- <sup>36</sup> Andersen i sitt testamente den 2 januari 1925. Arkivet på Museo H. C. Andersen. B. 3 F. 4, HCA-V/3/4. Redan 1917 hade Andersen planer på att uppföra ett museum i Valle Giulia i Rom. Se Fabiani 2003. s. 125.
- <sup>37</sup> Andersen i brev till Fanny Mason den 7 februari 1936. Arkivet på Museo H. C. Andersen. B. 18 F. 62, HCA-C/18/62.
- <sup>38</sup> Hald 1998. s. 11 f.
- <sup>39</sup> Ibid. s. 33.
- <sup>40</sup> Se Tegner 2005. s. 228.

- <sup>41</sup> Citerat efter Hemmel 2015. s. 171. Jfr. Waterfield 1993. s. 108.
- <sup>42</sup> Widén 2009. s. 23.
- <sup>43</sup> Ibid. s. 29, 35, 38.
- <sup>44</sup> Se Bohman 2010. s. 107.
- <sup>45</sup> Nemeč 2012. S. 279, 283.
- <sup>46</sup> Meurling 2006. s. 36; Ek-Nilsson 2005. s. 67; Wivel 1999. s. 17.
- <sup>47</sup> Bohman 2010. s. 22.
- <sup>48</sup> Ibid. s. 44.
- <sup>49</sup> Jfr. Meurling 2006. s. 33.
- <sup>50</sup> Ek-Nilsson 2005. s. 56.
- <sup>51</sup> Jfr. Dahl jr. 1998. s. 11.
- <sup>52</sup> Hald 1998. s. 33. Jfr. Wamberg 1991. s. 10 f.
- <sup>53</sup> För mer om hur Villa Helene blev ett museum och husets (inre) förändringar, se Fabiani 2003. s. 127-130.
- <sup>54</sup> För mer om Rudolph Tegners Museums tillkomst och arkitektur, se Ostenfeld Pedersen 2009. s. 81-89.
- <sup>55</sup> Citerat efter Hemmel 2015. s. 171.
- <sup>56</sup> Thau 2010. s. 156.

## LITTERATUR

Andersen Hendrik Christian 1913. *Creation of a World Centre of Communication*. Paris.

Benjamin Walter 1991. Konstverket i reproduktionsåldern. *Bild och dialektik*. Red. Wijkmark, C-H. Stockholm. s. 60-96.

Benjamin Walter 1969. ”Unpacking My Library. A Talk about Book Collecting”. *Illuminations*. Red. Hannah Arendt. New York. s. 58-67.

Bjurström Per 1993. Physiocratic Ideals and National Galleries. *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*. Red. Per Bjurström. Stockholm. s. 28-60.

Bohman Stefan 2010. *Att sätta ansikte på samhällen. Om kanon och personmuseer*. Stockholm.

Böhme Gernot 2006. *Architektur und Atmosphäre*. München; Böhme Gernot 1995. *Atmosphäre: Essays zur Neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main.

Dahl jr. Erling 1998. Hva skal formidles fra et kunstnerhjem/dikterhjem? *Litterære museer i Skandinavia: Trinn I*. Oslo. s. 11-14.

Ek-Nilsson Katarina 2005. Titanen och Sagodrottningen. Kulturella representationer av August Strindberg och Selma Lagerlöf. *Det bekönade museet. Genusperspektiv i museologi och museiverksamhet*. Red. Inga-Lill Aronsson & Birgitta Meurling. Uppsala, s. 53-91.



- Fabiani Francesca 2003. *Hendrik Christian Andersen: la vita, l'arte, il sogno: la vicenda di un'artista singolare*. Rom.
- Fabricius Hansen Maria 2009. Tilstandsskift og gennemgange. Gallerier, kabinetter og kunstkamre i 1500- og 1600-tallet. *Passepartout* nr. 28, vol. 14. s. 13–42.
- Hald Anne 1998. *Rudolph Tegnens udvikling som billedhugger*. Dronningmølle.
- Hemmel Jan 2015. *Vem var du Axel Ebbe? Ett konstnärsliv*. Trelleborg.
- Meurling Birgitta 2006. Hemmavid i tid och rum. Musealisering av två konstnärshem. *Kulturella perspektiv* nr. 1, s. 25–42.
- Nemec Belinda 2012. Autobiographical Museums. *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*. Red. Kate Hill. Woodbridge. s. 279–293.
- Olausson Magnus & Söderlind Solfrid 2004. The Genesis and Early Development of the Royal Museum in Stockholm: A Claim for Authenticity and Legitimacy. *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Red. Donald Preziosi & Claire Farago. Aldershot. s. 572–600.
- Ostenfeld Pedersen Simon 2009. Et tempel i beton. *Passepartout* nr. 28, vol. 14. s. 76–92.
- Parr Mikael 2006. Museimän gøre sig ej besvær. *Nordisk museologi* nr. 1. s. 109–114.
- Pevsner Nikolaus 1976. *A History of Building Types*. London.
- Tegner Rudolph 2005. *Mod lyset*. Köpenhamn.
- Thau Carsten 2010. Interiøret som verdensteater – John Soanes hus og museum i London. *Arkitekturen som tidsmaskine*. Köpenhamn. s. 151–167.
- Wamberg, Jacob 2005. Indledning. Tegner Rudolph 2005. *Mod lyset*. Köpenhamn, s. 6–11.
- Waterfield Giles 1993. The Developmnet of the Early Art Museum in Britain. *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*. Red. Per Bjurström. Stockholm. s. 81–111.
- Widén Per 2009. *Från kungligt galleri till nationellt museum. Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814 – 1845*. Diss. Göteborgs universitet. Hedemora.
- Wivel Henrik 1999. ”Kunstnernes huse” eller Distancens lidenskab. *Litterære museer i Skandinavia: Trinn II*. Oslo. s. 11–19.

## ARKIVMATERIAL

Museo H. C. Andersen i Rom. B. 3 F. 4, HCA-V/3/4 (Testamente); B. 13 F. 49, HCA-C/13/49 (Brev); B. 14 F. 51, HCA-C/14/51 (Brev); B. 14 F. 53, HCA-C/14/53 (Brev); B. 18 F. 62, HCA-C/18/62 (Brev).