

ANNA-MARIA WILJANEN



”Nej, i sanning, ett bättre ställe hade den unga målaren ej kunnat hamna på.”

ÖNNINGEBY KONSTNÄRSKOLONI OCH DE MÅNGFACETTERADE SOCIALA NÄTVERKENS INTERAKTION

FINLANDS NATIONALGALLERI
FINLANDS NATIONALGALLERIS PUBLIKATIONER 1

PÄRMBILDEN Aksel Paul: Önningeby konstnärerna på kaffeaus under koloniens första sommar 1886. Sittande på marken från vänster Hanna Rönnberg, Hilma Westerholm, Elin Danielson och Nina Ahlstedt. På stolen till vänster sitter Fredrik Ahlstedt och bredvid honom Victor Westerholm. Längst till höger Alexander (Alex) Federley och Acke Andersson (J.A.G. Acke).

Museiverkets samling. Foto Aksel Paul.

CITAT Hanna Rönnberg: *Konsträrskolonien på Åland 1886–1914*, 1938, 21.

”Nej, i sanning, ett bättre ställe hade den unga målaren ej kunnat hamna på.”

ÖNNINGEBY KONSTNÄRSKOLONI
OCH DE MÅNGFACETTERADE SOCIALA NÄTVERKENS INTERAKTION

ANNA-MARIA WILJANEN

”Nej, i sanning, ett bättre ställe hade den unga målaren ej kunnat hamna på.”

ÖNNINGEBY KONSTNÄRSKOLONI
OCH DE MÅNGFACETERADE SOCIALA NÄTVERKEN INTERAKTION

Framläggs till offentlig granskning lördag 8.3.2014 kl 10.00
i Helsingfors universitetsmuseum, Arpeanum, auditorium, Snellmansgatan 3, 2.vån.



FINLANDS NATIONALGALLERI

FINLANDS NATIONALGALLERIS PUBLIKATIONER 1

Helsingfors 2014

UTGIVARE Finlands Nationalgalleri

PUBLIKATIONSSERIE Finlands Nationalgalleris publikationer 1

GRAFISK FORM Lagarto | Jaana Jäntti & Arto Tenkanen

BILDBEHANDLING Arto Tenkanen, om annat ej anges

SUMMARY Multiprint Oy / Multidoc (översättning)

TRYCK Oy Nord Print Ab, Helsingfors, 2014

UPPLAGA 160 st.

COPYRIGHT Anna-Maria Wiljanen och Finlands Nationalgalleri

PUBLIKATION ONLINE www.fng.fi/onningebykonstnarskoloni och <http://ethesis.helsinki.fi>

ISBN 978-952-7067-00-0 (häft.)

ISBN 978-952-7067-01-7 (PDF)

ISSN 2342-1223 (tryckt)

ISSN 2342-1231 (nätpublikation)

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

FÖRORD	7
1 INLEDNING	10
1.1 SYFTE, FRÅGESTÄLLNING OCH ÄMNETS AVGRÄNSNING	14
1.2 KÄLLMATERIAL OCH METOD	15
1.2.1 Forskningens metodologiska och teoretiska referensram	17
1.2.1.1 De sociala nätverken	20
1.3 BEGREPPSDEFINITIONER	22
1.3.1 Konstnärskolonin	22
1.3.2 Nyckelpersonerna och Önningeby-identiteten	26
1.3.3 Den resande konstnären	29
1.3.4 Kvinnorna mellan den traditionella intimsfären och det offentliga	31
1.3.5 Nätverk	32
1.4 FORSKNINGSTRADITION OCH LITTERATURÖVERSIKT	33
1.5 DISPOSITION	38
2 KONSTNÄRSKOLONINS UPPKOMST OCH UPPHÖRANDE	40
2.1 KONSTNÄRSKOLONIFENOMENET	40
2.1.1 Konstnärskoloniernas geografi	46
2.1.2 Koloniernas sammansättning	47
2.1.3 De europeiska och nordiska förebilderna	49
2.2 VICTOR WESTERHOLM UPPTÄCKER ÅLAND	58
2.2.1 En handelsbod vid Lemströms kanal – en grundsten för kolonin	60
2.2.2 Från studiekamrater till kolonikamrater via de sociala nätverken	64
2.2.2.1 Sociogram över konstnärernas nätverk	66
2.3 KONSTNÄRSKOLONINS INITIALSKEDE	68
2.3.1 De sociala nätverken bidrar till flera medlemmar i kolonin	71
2.4 LIVSNJUTNING OCH BETYDELSEFULLA HÄNDELSER MITT I DET ÅLÄNDSKA LANDSKAPET	110
2.5 UTFLYKTERNA RUNT OMKRING I LANDSKAPET	115
2.6 KONSTNÄRSKOLONINS SVANESÅNG	121

3	DET SOCIALAS REKONSTRUKTION – LEDARSKAP OCH AKTÖRSKAP I KOLONIN	124
3.1	KONSTNÄRSKOLONINS STRUKTUR	124
3.1.1	Frågan om ledarskap	132
3.1.2	De inbördes relationerna	137
3.2	KOLONINS AKTÖRSKAP	145
3.2.1	Konstnärskolonins olika kvinnoroller	145
3.2.2	Konstnärssystrar eller rivaler	176
3.2.3	Konstnärskolonin ger utrymme för kvinnoemancipationen	179
3.3	VARFÖR ÄR DET SVÅRT ATT REKONSTRUERA DET SOCIALA?	180
4	ÖNNINGEBY-KONSTEN OCH LÄNGTAN EFTER DET AUTENTISKA	182
4.1	FOKUS PÅ HAV, BJÖRKHAGAR OCH SKÄRGÅRDSFOLK	185
4.2	LÄNGTAN EFTER DET AUTENTISKA	236
4.2.1	Motiv på turismens villkor	238
4.3	FRÅN ÅLAND TILL FASTLANDETS HÅRDA KONKURRENS – MOTTAGANDET AV ÖNNINGEBY-KONSTEN	239
5	AVSLUTNING	244
	BILDFÖRTECKNING	251
	KÄLLOR OCH LITTERATUR	254
	BILAGOR	262
	SUMMARY	276

FÖRORD

TANKEN PÅ ATT FORTSÄTTA med mina studier väcktes ganska snabbt efter att jag inlett mitt forskningsarbete om Hanna Rönnerberg för min pro gradu -avhandling. Det att vi dessutom flyttade till Brändö till ett hus som ligger bara 100 meter från Hanna Rönnerbergs forna hus och tomt, upplevde jag som ett klart tecken på att Hanna Rönnerbergs och Önningeby konstnärskolonis historia skulle spela en stor roll i mitt liv, nu och härnäst.

Under årens lopp har det visat sig att de sociala nätverken inte var viktiga enbart för Önningeby konstnärskoloni. De har också varit mycket viktiga för den här avhandlingen. Utan de tips och upplysningar som jag fått, utan mina handledares, studiekamraters, vänners, släkts och framförallt min familjs stöd och hjälp, tålamod och välvilja skulle jag inte ha kunnat skriva och framför allt inte slutföra denna avhandling.

Listan kunde vara oändlig. Jag vill tacka FD, professor emerita Riitta Konttinen som varit min handledare först i mitt pro gradu -arbete och senare i samband med denna avhandling. Hon har tålmodigt orkat lyssna på de stora planer som jag spunnit runt ämnet och lugnat ner mig då jag bokstavligt talat hoppat upp och ner tack vare en, enligt mig själv, fin idé jag kommit på...

Jag vill också tacka FD, professor Kirsi Saarikangas som blev min handledare lite senare. Hon har gett mig konstruktiv kritik och hjälpt mig att skaffa gedigen litteratur om de sociala nätverken.

Sist men absolut icke minst vill jag tacka FD, docent i konstvetenskap Marie-Sofie Lundström, som blev min tredje handledare för tre år sedan. Hennes ovärderliga kritiska granskningar angående substansen och språket har hjälpt mig oerhört mycket. Jag minns mycket väl den fem timmar långa sessionen i Åbo och de uppmuntrande orden om att orka lite till.

Sakgranskarna FD, forskare Jessica Sjöholm Skrubbe och FD, forskare Kirsi Tuohela gav mycket konstruktiv kritik som har varit till stor hjälp i det slutgiltiga arbetet. Tack vare deras kommentarer har jag kunnat bearbeta texten. Jag vill tacka Jessica Sjöholm Skrubbe för att hon gick med på att bli min opponent.

Jag har haft äran att studera samtidigt med många oerhört kunniga studeranden. De flesta har jag känt ända sedan gradu-seminariet. Vi har funderat över konst och teorier tillsammans, hållit föredrag för varandra, sporrat varandra, haft det allmänt skönt i forskarskolans sommarskolor, skrattat tillsammans och för ett halvt år sedan gråtit tillsammans. Ett stort tack till Emmi Jäkkö, Virve Heininen, Anne-Maria Pennonen, Marja-Terttu Kivirinta, Julia Donner, Mikko Myllykoski, Mia Åkerfelt, Maria Vainio-Kurtakko och alla andra.

Jag vill också tacka Jaana Jäntti och Arto Tenkanen för ert oändliga tålamod med layout-arbetet!

Ett hjärtligt tack ska också min förra arbetsgivare, dåtida Statens konstmuseum, nutida Finlands Nationalgalleri ha. De har möjliggjort mina tjänstledigheter och stött mig på vägen. Ett stort tack till generaldirektören Risto Ruohonen och hela personalen, speciellt för den forna Utveckling och samhällsrelationer Kehys. Jag vill rikta ett speciellt tack till förra Centralarkivet för Bildkonst för allt stöd! Ett stort tack till Riitta Ojanperä för de uppmuntrande diskussionerna, likaledes till Hanna-Leena Paloposki för uppmuntran och all hjälp med avhandlingens layout och Susanna Sääskilähti för den supersnabba leveransen av vissa foton. Ett stort tack också till Kirsti Harva för det positiva stödet!

Jag vill även tacka de personer som jag tidigare arbetat med i Statens konstmuseum. Stort tack till Susanna Pettersson som varit min mentor och vän ända sedan jag kom till Kehys den 15 augusti 2007. Stort tack till min andra mentor Teijamari Jyrkkiö. Stort tack hör också till Eija Liukkonen som var ytterst förståelig då jag begärde mera tjänstledighet. Stort tack till Kultur åt alla gänget!

Jag vill tacka min nuvarande arbetsgivare UPM-Kymmene Kulturstiftelse för allt stöd!

Vänkretsen har under de gångna åren sett mig stressad. Då jag emellanåt haft det extra stressigt har de här underbara människorna också försökt lugna ner mig...ibland har de lyckats, ibland inte! I alla fall – ett stort tack till er: Peggy och Edvard Björkenheim, Anna Schnitt, Pääsky Halttunen, Maria och Ben Wolfram, Katarina Michelsson, Stefan Lindberg, Nina och Tom Liemola, Leena och Mats Wolontis, Bettina van der Phalen, Torkel Tallqvist, Sonja och Mikael Rönnblad, Ann-Cathrine Rönnlund, Minna Knus-Galán, Ghita Falck, Marika Oinonen, Lena Skogberg, Åsa och Marcus Karsten, Johanna Törn-Mangs, Camilla Sågbon, Johanna och Jannik Svanhström.

Ett speciellt varmt tack vill jag rikta till Kjell Ekström och Öningebymuseet som välvilligt hjälpt mig att samla material till min avhandling. Jag vill också tacka Andersudde, Göteborgs konstmuseum, konstmuseet Ateneum, Skagens museum, Tavastehus konstmuseum, Åbo konstmuseum, Åbo Museicentral, Ålands konstmuseum, Hagelstam & Co, Matias Uusikylä och alla privata samlingar!

Mina tjänstledighetsperioder har varit möjliga tack vare stipendier och bidrag som jag fått av Svenska Kulturfonden, Koulutusrahasto, Hanaholmen – kulturcentrum för Sverige och Finland och Jenni ja Antti Wihurin rahasto.

Stort tack till mina föräldrar och mina svärföräldrar för allt ert stöd!

Jag vill ägna den här avhandlingen åt mina underbara barn Emil och Estelle och min härlige äkta hälft Erik! Ni är, har varit och kommer alltid att vara en inspirationskälla för mig! Ni har orkat med mig även när jag plötsligt skrattat hejdlöst bara för att i nästa stund konstatera att det nog inte blir någonting av den här avhandlingen. Också under de här senaste veckorna då jag arbetat med manuskriptet dag och natt, har ni orkat med er minst sagt frånvarande mamma och maka! Estelle, tack för att du dansat Pharrell Williams låt 'Happy' (mammans nya mantra) med mig i köket! Emil, tack för att du gett värdefull språkhjälp! Och min käre make, tusen tack för att du skött markservicen så väl under de senaste veckorna! Tack även våra hundar Honey och Andy, som inte fått gå ut med matte så ofta som förr.

Nu känns det bra, oerhört bra. What a feeling!

På Brändö, januari 24.1.2014

ANNA-MARIA WILJANEN

1

INLEDNING

DE EUROPEISKA FORSKARNA samlades 1997 till ett internationellt symposium i Nürnberg. Symposiets tema var de viktigaste konstnärskolonierna i Europa.¹ Tack vare symposiet och en utställning som följde därefter i Germanisches Nationalmuseum i Nürnberg blev konstnärskolonierna som ett konsthistoriskt, historiskt och kulturellt sameuropeiskt fenomen mera känt för den stora allmänheten.² På basen av den forskning som gjordes inför utställningen fördelade man målningarna i olika grupper enligt vad de föreställde. Dessa motiv var: 1) konstnärssorter, 2) konstnärsliv, 3) liv på landsbygden, 4) liv vid havet, 5) olika tider av dygnet och olika årstider, 6) hav och himmel, 7) mark och himmel, 8) träd och skog, 9) religion, sagor och myter, 10) litteratur, musik och performance, 11) livets förändring och 12) turism.³ Motivkretsens mångfald visade både för forskarna och publiken hur omfattande, betydelsefullt och utbrett fenomenet var.

Konstnärskolonierna utgjorde en viktig företeelse men de har hamnat i skymundan i den europeiska konsthistorien. Fenomenet spred sig på 1800-talet från Barbizon i Frankrike till hela Europa: till Tyskland, Holland, Ungern, Polen, Slovenien, Ryssland, England och till de nordiska länderna.⁴ Kolonierna hade inget gemensamt program beträffande måleriet men verksamhetens huvudprincip var densamma: konstnärerna samlades till de små, pittoreska orterna på landsbygden där de levde och målade under en viss tidsperiod. Några av konstnärerna kom regelbundet varje år till orten, andra besökte

1 Önningeby konstnärskoloni räknades inte till de viktigaste konstnärskolonierna i denna kontext.

2 *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, 2001, Vorwort.

3 *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, 2001, 234–471.

4 Lübbren 2001, 2.

kolonin bara en enstaka gång. Kolonierna var ofta internationella till sin sammansättning.

Önningeby konstnärskoloni grundades på sommaren 1886 i Jomala kommun på Åland. Före det hade den finländske konstnären Victor Westerholm (1860–1919) besökt Åland för första gången på sommaren 1880. Därefter reste han flera gånger till Åland, speciellt till Eckero, bland annat 1883⁵, innan han arrenderade en tomt vid Lemströms kanal i oktober 1884.⁶ Denna arrendering var betydelsefull med tanke på Önningeby konstnärskolonins uppkomst. Westerholm skickade ett brev på våren 1886 till Fredrik Ahlstedt (1839–1901) där han beskrev Åland som ”det härligaste Måland på jorden”.⁷ Han bad Ahlstedt ta med sig några konstnärskamrater och komma till Åland för att de skulle kunna upptäcka denna inspirationskälla.⁸ Ahlstedt anlände till Åland i juni 1886 tillsammans med sin fru Nina (1853–1907). Deras ankomst passerade inte obemärkt av pressen. I *Åbo Underrättelser* fanns en liten notis:

Från Mariehamn skrifwes till oss den 10 dennes: artisten Ahlstedt har anlönt till Åland och bosatt sig tillswidare i grannskapet af artisten Westerholms boställe wid Lemströms kanal. Man berättar att fem stycken målarinnor också skola för sommaren slå ned sina bopålar i samma trakt. Wi helsa denna artistwerld wälkommen och önska att den skall trifwas wäl *här på Åland*.⁹

Ahlstedt presenterade Westerholms inbjudan vidare till andra konstnärer och med hjälp av konstnärers nätverk kom några både finländska och svenska konstnärer till Åland sommaren 1886. Konstnärskolonin blev en fristad både för de manliga och de kvinnliga konstnärerna där de kunde ägna sig åt sitt konstnärskap och leva fria. Friheten var speciellt viktig för de kvinnliga konstnärerna som kunde leva utan de krav som ställdes på samtida kvinnor.

Konstnärskolonin var ett nytt fenomen för de lokala, som var nyfikna på konstnärernas liv vid Lemströms kanal. Mariehamns postmästare Uno Godenhjelm (1842–1903)¹⁰ fungerade som konstnärskolonins talesman. Han skrev om nyheterna i *Mariehamnsposten*, en del av *Åbo Underrättelser*. Godenhjelm skrev flitigt om kolonin och ingenting gick obemärkt:

Wid ett besök å wår konstnärskoloni wid Lemström, *öfwertygas* man på ett angenämt sätt om att de artister, som slagit sig ner här, äro förtjusta *öfwer* walet af den lägerplats, de för sommaren be-

5 Reitala 1960, 69.

6 Arrendekontrakt undertecknad av Edvard Söderlund och Victor Westerholm 6 oktober 1884. Privat arkiv.

7 Rönnberg 1938, 16.

8 Ibid.

9 *Åbo Underrättelser* nr 157 12.8.1886, s. 2.

10 <http://gw5.geneanet.org/index.php?b=strang&lang=sv;p=uno+leonard;n=godenhjelm> 21.3.2011.

stämt sig för. I deras atelier råder *flit och* verksamhet. Medan herr Westerholm är fullt sysselsatt med att efter sin artistiska smak inreda sitt konstnärshem, ha de *öfriga* qwinliga och manliga artisterna skizzerat en hel mängd landskapsmotiv, stuginteriörer, grupper och personager och bilder från den åländska werkligheten. Det händer, att vi ännu i sommar få en tafwelutställning i Mariehamn.¹¹

Tidningsartiklarna om och framför allt målningarna av den vackra, ostörda naturen fångade kritikernas och även turisternas uppmärksamhet. Konstnärernas vidsträckta nätverk bidrog till att fler konstnärer ville bekanta sig med den plats där man kunde hitta nya motiv för sin konst och leva fritt. *Word of mouth* spred sig bland konstnärerna men också bland turisterna och snart vandrade många turister längs samma, ostörda stigar som en gång lockat konstnärerna. Under perioden 1886–1901 besöktes kolonin av sammanlagt 20 finländska och svenska konstnärer.¹²

Önningeby konstnärskolonins och hela konstnärskolonifenomenets uppkomst sammanfaller tidsmässigt med det moderna genombrottet. Det finns olika åsikter om genombrottets tidpunkt. Samtida konstkritikern Georg Nordensvan placerar det moderna genombrottet till 1870- och 1880-talen. Enligt honom handlar det om frigörelsen där konstnärerna kan

[...] fånga yttervärlden för konsten går sträfvandet, till att uppfatta den och det samtida lifvet med sitt eget temperament, utan något medium af tradition, som lägger sig kylande mellan konstnären och naturen, och till att måla denna yttre värld sådan man ser den, med de toner, ens eget öga där iakttaget, hellre än med den färd, man studerat på taflor i museerna.¹³

Det moderna genombrottet betydde även kvinnoemancipationens framträdande. Kvinnornas ställning förbättrades och nya möjligheter öppnade sig för dem. Det västerländska samhället var organiserat efter en patriarkal och hierarkisk princip.¹⁴ Enligt denna föråldrade uppfattning rådde det en hierarkisk ordning i familjen där mannen representerade familjen och dess medlemmar utåt medan kvinnan var hans underställd.¹⁵ Kvinnan skulle stanna i sin egen intimsfär, i hemmets trygghet medan mannens sfär var utanför hemmet. Denna hierarkiska ordning kunde även sträcka sig till rumsfördelningen i hemmet.¹⁶ De emanciperade kvinnorna ville bryta mot denna uppfattning enligt

11 *Åbo Underrättelser* nr 206, 2.8.1886, s. 3.

12 Kolonins sammansättning behandlas mera ingående i det tredje kapitlet. Informationen om sammansättningen ges i bilaga nr 10.

13 Nordensvan 1900, 296.

14 *Werkmäster* 1988, 11.

15 Heggstad 1991, 20.

16 Wolff 1990, 15.

vilken kvinnans naturliga kallelse var att axla modersrollen och makans roll.¹⁷ De ville komma ut ur sin intimsfär och få lika möjligheter som män att utbilda sig.¹⁸

Trots kvinnoemancipationen var de kvinnliga konstnärerna tvungna att kämpa hårt för sitt konstnärskap. De manliga och kvinnliga konstnärerna tilldelades olika funktioner i konstens diskurs som följde efter den patriarkala ordningens regler. Mannen representerade konstnären, skaparkraften, den individuella genialiteten, innovationen och den offentliga sfären medan kvinnan representerade kärlek, intimitet, emotioner, huslighet och den intima sfären. Då den intima sfären ytterligare förknippades med materiell och emotionell omvårdnad, sexuell reproduktion och avstånd från arbetslivet ansågs det att kvinnan inte kunde per definition representera konstnären.¹⁹

De kvinnor som trotsade den ovannämnda logiken och ville bli konstnärer mötte i viss mån misstro och nedvärdering. För att ha bättre kunnat motsätta sig misstron, borde de kvinnliga konstnärerna enligt Ingrid Ingelman ha behövt bättre sammanhållning, nätverk och självförtroende.²⁰

De konstnärinnor som kom till Önningeby hade självförtroende. De ville inte leva enligt den föråldrade uppfattningen. De var äventyrslystna och fast beslutna att ägna sig åt sitt konstnärskap och motsatte sig Uno Cygnaeus utlåtande om att kvinnornas stolthet, fåfänga och lättsinne förhindrade deras framsteg inom konsten.²¹ De var nyfikna på allt nytt och hade uthållighet att driva igenom vad de än beslutade sig för. Vad händer då några viljestarka konstnärinnor med kvinnoemancipationen i tankarna bildar en konstnärskoloni på en liten ort mitt i ett ostört örike tillsammans med några manliga konstnärer som fortfarande höll med det patriarkaliska samhället? Emancipationen förekom först i skymundan, i konstnärinnornas brev till varandra. Senare då konstnärerna hade lärt känna varandra bättre, trädde emancipationen fram. Den förekom bland annat som en vilja att måla enligt sin egen stil utan att bry sig om de manliga kollegernas utlåtanden. Också kolonins ledarskap påverkades av kvinnoemancipationen.

Det moderna genombrottet och allt det förde med sig, till exempel konstnärernas oppositionsrörelse, friluftsmåleriet, turismen (och den resande konstnären), det nationella landskapet, kvinnoemancipationen, omformningen av konstnärskapet, de sociala nätverken mellan konstnärerna har alla en gemensam nämnare, *konstnärskolonin*, som den här avhandlingen kommer att handla om.

17 Tuohela 2008, 22.

18 Tuohela 2008, 21.

19 Werkmäster 1988, 13.

20 Ingelman 1982, 88.

21 Konttinen 2010, 81.

1.1

SYFTE, FRÅGESTÄLLNING OCH ÄMNETS AVGRÄNSNING

Syftet med avhandlingen är att dels redogöra för Önningeby konstnärskolonis historia, dess uppkomst och upphörande, dels att analysera hurudan inverkan konstnärernas sociala nätverk hade på kolonin. Samtidigt avvecklas den något mytiska bilden av konstnärskolonin. Istället byggs en ny tolkning med hjälp av primärmaterialet och målningar, av kolonins historia upp. Utgångspunkten är att rekonstruera kolonins historia och redogöra för dess verksamhet. Därtill granskas målningsmotiv och om turismen påverkade målningsätt och ämnesval: de målade konstnärsturisternas längtan efter det autentiska är tätt förknippad med det sena 1800-talets modernism.

Denna studie kommer att ge en ingående insyn i konstnärskolonin och dess historia ur en sociologisk synvinkel. Således kompletteras den finländska konsthistorien och nya synvinklar på de sociala nätverkens och modernitetens betydelse i denna kontext presenteras. Jag utgår från följande forskningsfrågor: varför och hur grundades kolonin, hur fungerade den och varför upphörde den? Därefter behandlas de mångfacetterade sociala nätverken från olika synvinklar. Först behandlas frågor ur konstnärskolonins perspektiv: hur påverkade de sociala nätverken Önningeby konstnärskoloni? Hurudan var konstnärskolonins struktur eller hierarki? Fanns det subgrupperingar inom kolonin? Därefter tas relationer mellan konstnärerna upp. Hurudana var de inbördes relationerna konstnärerna emellan? Hurudan aktörskap och hurudana kvinnoroller kunde upptäckas i kolonin? Hur tedde sig kvinnoemancipationen och turismen i kolonin? Efter de sociala nätverken, analyseras den konst som producerades i kolonin. Hade kolonisternas målningar karakteristiska motiv?

Utöver målningsmotiv från Önningeby utgörs primärmaterialet av korrespondensen mellan de konstnärer (både nyckelpersonerna och subgrupperingarna) som arbetade i kolonin. Den viktigaste källlitteraturen utgörs av Riitta Konttinens publikationer om finländska konstnärinnor på 1800-talet och Nina Lübbrens publikationer om konstnärskolonier och Jacob L. Morenos *Who Shall Survive* (1953). Därtill används Griselda Pollocks, Janet Wolffs, Ingrid Ingelmans och Margareta Gynnings verk om kvinnans och konstnärinnans ställning på 1800-talet. Dean MacCannells *The Tourist* (reviderad upplaga 1999) används för insikten i den turismteori som kan tillämpas i denna kontext.

Morenos teori om mellanmänskliga relationer, sociometri och sociogram som två olika sätt att mäta de sociala relationernas kvalité fungerar som en grund men den kompletteras med den nyare teorin om ett kvalitativt nätverksbegrepp som Ylva Hasselberg, Leos Müller och Niklas Stenlås presenterade i mitten av 1990-talet. I Griselda Pollocks feministiska konstteorier hittar man lämpliga verktyg för att kunna diskutera kvinnans ställning i konsten som en konstnärinna och som ett objekt för mannens blick.

Avhandlingens tidsmässiga avgränsning är konstnärskolonins glanstid 1886–1892. Med glanstid avses de åren då kolonin hade en dragningskraft bland konstnärer, det största antalet medlemmar, varav de flesta kom regelbundet till Åland. Med tanke på modernismens inverkan på fenomenets upphörande måste dock kolonins hela livscykel ända fram till 1914 betraktas.

1.2

KÄLLMATERIAL OCH METOD

Avhandlingen är en empirisk kontextstudie som bygger på korrespondensen mellan konstnärerna (främst nyckelpersonerna). Angreppssättet är historiskt-deskriptivt med sociologisk vinkling. Den komparativa metoden används för att analysera de målningar som producerades i konstnärskolonin. Dessutom utnyttjas sociogram över konstnärernas nätverk som en metod för att reda ut den betydelse nätverken hade för kolonins olika grupperingar och kolonins ledarskap. Det empiriska materialet analyseras med hjälp av stilkritik i ett socialhistoriskt sammanhang. För att få en så heltäckande bild av konstnärskolonin som möjligt, har vid insamlingen av materialet fästs uppmärksamhet vid sidan av huvudpersoners brevsamlingar, även på mindre kända konstnärers brevsamlingar.

Primärmaterialet utgörs av korrespondensen mellan de olika Önningeby-konstnärerna. Här, precis som i all historieskrivning, används källkritik som ett grundläggande metodiskt redskap. Konstnärernas korrespondens kan ses som en berättande källa som i sin tur kan indelas i förstahandskällor och andrahandskällor. Victor och Hilma Westerholms (200 brev)²², Hanna Rönnbergs (99 brev), Elin Danielsons (137 brev), Edvard Westmans (73 brev) och Fredrik Ahlstedts (50 brev) brevsamlingar som finns på Åbo Akademis handskriftsavdelning hör till förstahandskällor. Brevet är konstnärernas redogörelser för livet i konstnärskolonin som de själva upplevt det. En del av dessa brev har dock en blandning av primära och sekundära inslag.²³ Konstnären kan till exem-

22 Det antal brev som anges inom parentes hänför sig till de brev som skickats mellan Önningebykolonisterna.

23 Hellspong 2001, 2.

pel skriva om sitt eget intresse att få måla en altartavla till Jomala kyrka på Åland men diskuterar även om sin konkurrent som fått flera liknande uppdrag.²⁴

På Åbo Akademis handskriftsavdelning finns även brevsamlingar av mindre kända konstnärer, till exempel av Helmi Sjöstrand. En annan viktig brevsamling är J. A. G. Ackes och Eva Topelius-Ackes omfattande korrespondens som finns i Kungliga Bibliotekets handskriftssamling i Stockholm. Där finns även brevväxlingen mellan Ackes (227 brev) och Helmi Sjöstrand (47 brev) och mellan Elin Danielson och Anna Wengberg. Några av Elin Danielsons brev till Victor och Hilma Westerholm finns i ett privat arkiv.

Man kan uti breven läsa om tillkomsten av själva konstnärskolonin och hur nätverken konstnärerna emellan ledde till kolonins utvidgning. Breven ger också en bild av de olika roller som konstnärerna hade och redogör för det missnöje som konstnärerna hade mot allt traditionellt inom konsten men också för den osynliga hierarkin som rådde i konstnärskolonin.²⁵ De visar även hur stor roll lokalbefolkningen spelade för konstnärernas allmänna trivsel på Åland.

Victor och Hilma Westerholms och J. A. G. Ackes och Eva Topelius-Ackes brevsamlingar är omfattande och ger insyn i deras konstnärskap och det dåtida finländska och svenska konstlivet. Hanna Rönnerbergs brevsamling är inte lika omfattande men ger en bild av en konstnärinna som bröt mot så gott som alla de beteendemönster som var riktade mot dåtidens kvinna. Elin Danielsons brevsamling förmedlar bilden av en konstnärinna med stark vilja och vars konstnärsbana skiljer sig från Rönnerbergs.

Konstnärernas korrespondens används för att rekonstruera konstnärskolonins historia. Historiens tidsmässiga förankring är svår på basen av korrespondensen eftersom datumen i konstnärernas brev varierar avsevärt. Här är *Historiska tidningsbiblioteket* ovärderlig hjälp. Brist på grundforskning om enskilda konstnärer har däremot varit en utmaning och krävt mycket arbete. Min forskning om Hanna Rönnerberg, Aimo Reitalas omfattande biografi om Victor Westerholm, Riitta Konttinens biografi om Elin Danielson och Erland Lagerlöfs biografi om J. A. G. Acke har varit till stor nytta. Utan dessa verk skulle rekonstruktionen av kolonins historia inte vara möjlig.

Den första finländaren som skrev om konstnärskolonierna var Hanna Rönnerberg, en av de bärande krafterna i Öningeby konstnärskoloni. Hennes första publikation, *Konstnärsliv i slutet av 1800-talet*, publicerades 1931 och handlar om livet i Skagens konstnärskoloni

24 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, 23.5.1887, ÅAB.

25 Hierarkin behandlas senare i kapitel 3.1.

där Rönnerberg själv vistades hösten 1888. Hennes andra bok, *Konstnärskolonien på Åland*, utgavs 1938 av Söderström & Co Förlagsaktiebolag. Den handlar enbart om Önningeby konstnärskoloni. Rönnerberg skrev utförligt om sin ankomst till Åland, om hur kolonin kom till och utökades, om konstnärslivet, om badorten Mariehamn,²⁶ och om kolonins abrupta upphörande. Rönnerbergs publikationer om konstnärskolonin är memoarer och de har använts som källmaterial i många andra publikationer, bland annat i Michael Jacobs *The Good and Simple Life: Artist Colonies in Europe and America* (1986). En av orsakerna till deras användning är att de är skrivna ur en samtida konstnärinnas synvinkel som hade erfarenheter av konstnärskolonier både i hemlandet och utomlands. Publikationernas trovärdighet som källor är dock aningen problematisk ur den källkritiska analysens synvinkel. Det är frågan om berättande andrahandskällor. Även om konstnärinnan själv upplevt det som är skrivet i memoarerna är det ändå hennes tolkning om händelserna flera årtionden senare som presenteras. Dessutom var Rönnerberg vid tidpunkten av utgivningen 78 år gammal och hennes minne sviktar på många ställen. Till exempel skriver Rönnerberg i *Konstnärskolonien på Åland* att hon 1886 hade avslutat sina fyraåriga studier vid Kungliga Målar Akademin i Stockholm.²⁷ Enligt Kungliga Akademin för de fria konsternas matrikel fick Rönnerberg avgångsbetyget från akademien 23.5.1885.²⁸ Trots det fungerar dessa publikationer, som Önningeby hembygdsförening utgav som faksimil 1993, som unika beskrivningar av kolonin och det dåtida konstnärslivet.

1.2.1

Forskningens metodologiska och teoretiska referensram

Konstnärskolonierna utgör en viktig konsthistorisk företeelse, men fenomenet har inte tidigare utforskats vetenskapligt i Finland. Det material som finns tillgängligt är ofta icke-analytiskt och fragmentariskt. Med mitt val av teorier vill jag reflektera och fördjupa kunskapen om relationen mellan konstnärskolonin och de sociala nätverken. Därtill vill jag diskutera andra aspekter som kommit fram vid närläsningen av primärmaterialen. Dessa aspekter utgör avhandlingens nyckelord: aktörskapet, ledarskapet, kvinnoemancipationen, turismen, 1800-talet.

Jorma Kalela presenterar i sin publikation *Historiantutkimus ja historia* (2000) en metod som underlättar processen att rekonstruera konstnärskolonins historia. Enligt Kalela är historieskrivningens historia en pågående kamp om den dominerande diskursens ställning,²⁹

26 Mia Åkerfelt behandlar badorten Mariehamn i sin doktorsavhandling "För främringarnes trefnad". Byggnästaren Hilda Hongell och iscensättningen av badorten Mariehamn på 1890-talet (2012).

27 Rönnerberg 1938, 11.

28 Eva-Lena Bengtssons meddelande till Anna-Maria Wiljanen 8.2.2005. AMW.

29 Kalela 2000, 43.

någonting som kommer fram speciellt då man talar om de kanoniserade konstnärernas position i kolonin. Kalelas verktyg implementeras på två sätt. Kolonins historia begränsas inte till den tidigare forskningen,³⁰ utan den rekonstrueras från en ny synvinkel, med hjälp av en i denna kontext ny metod, nätverksanalysen.³¹

Då det gäller de sociala nätverken diskuteras inledningsvis i kapitel 1.2.1 hur nätverksbegreppet kan tillämpas och således erbjuda ett nytt sätt att förstå mellanmänskliga relationer. Detta görs med hjälp av Niklas Stenlås artikel, ”Varför nätverk spelar roll: om nätverksbegreppets otillåtenhet och epistemologiska särart” i *Sociala nätverk och fält* (2002).³² Eftersom sociala nätverk inte tidigare använts för att studera konstnärskolonier, har jag valt att använda Jacob L. Morenos grundläggande *Who Shall Survive?* (1953) som en slags bas-teori. Den ger det sociometriska testet som en metod för att avslöja gruppens, här kolonins, interna struktur.³³ Detta är väsentligt då man bygger upp kolonins hierarki och de olika subgrupperingarna. Efter det sociometriska testet konstrueras ett sociogram. Med det kan man närmare granska varje kolonimedlems och de övriga medlemmarnas interrelationer, som sedan kan placeras i kolonins hierarki och struktur.³⁴

Ylva Hasselberg, Leos Müller och Niklas Stenlås argumenterar i sin artikel ”Åter till historiens nätverk” (2002) för betydelsen och användningen av nätverksbegreppet i en historisk forskning.³⁵ De hävdar att utbyte är det sociala nätverkets viktigaste funktion och kännetecknas av långvariga relationer mellan aktörer, av djup personlig kännedom av de involverade och ömsesidig tillit.³⁶ Hasselberg – Müller – Stenlås hänvisar till Marcel Mauss teori om gåvoutbyte som är användbar i denna kontext. Gåvoutbytet kan skapa eller stärka en position, men det kan också bekräfta en individs position i nätverket. Om man tar emot en gåva, bör man ge en gengåva för att kunna hålla sin position i nätverket. Utbytet kan till exempel vara information om någonting. Dess kvalité spelar en avgörande roll, ju exklusivare informationen är, desto mer förstärks nätverkets slutna karaktär.³⁷ Open source -programmet *Gephi Graph Visualization and Manipulation Software* används för att visuellt komplettera analysen om nätverken mellan kolonisterna.

Kvinnoemancipationen behandlas eftersom avhandlingens tyngdpunkt till en del ligger i de kvinnliga konstnärerna och deras ställning i konstnärskolonin. Tyngdpunkten motiveras med det stora antalet kvinnliga konstnärer i kolonin jämfört med de många andra europeiska kolonier som framgår i diagrammet om konstnärskoloniers sammansätt-

30 Kalela 2000, 46.

31 Kalela 2000, 51.

32 Stenlås 2002, 110.

33 Moreno 1953, 93.

34 Moreno 1953, 94.

35 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 9.

36 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 19.

37 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 20–21.

ning i kapitel 2.1.2. Angående emancipationen och könsroller används några klassiker, bland annat Magnus Perlestams (red.) *Genusperspektiv i historia. Metodövningar* (2001), Whitney Chadwicks och Isabelle de Courtivrons *Skapande par* (1993), Janet Wolffs *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture* (1990), som behandlar bland annat frågan om kvinnans ställning i förhållande till det offentliga rummets moderna former. Inom litteraturforskningen har några avhandlingar, som belyser emancipationen ur ett finländskt och nordiskt perspektiv, publicerats: Kirsti Tuohelas *Huhtikuun teksti. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900* (2008) och Eva Heggstads *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet* (1991). Därtill har Lollo Fogelströms och Louise Robberts (red.) *De drogo till Paris: nordiska konstnärinnor på 1880-talet* (1988) och Margareta Gynnings *Konstnärspår kring sekelskiftet 1900* (2006) använts. Kvinnoemancipationen tangerar det sociala, som behandlas i det tredje kapitlet där konstnärskolonins hierarki och frågan om ledarskap utreds.

Sociologen Dean MacCannells *The Tourist A New Theory of the leisure class* (1976) kan betraktas som en central turismteori. MacCannell stöder sig på Erving Goffmans och Karl Marx teori om fjärmande. Han är ense med Marx grundprincip om att samhällets viktigaste relation ingalunda är mellan individerna utan mellan individen och hans produktion.³⁸ I det kapitalistiska samhället är varorna enligt MacCannell integrerade med kulturens olika delar såsom med bildkonsten, dansen, litteraturen, musiken och språket.³⁹ MacCannell talar om problematiken med det autentiska. Modernitetens framskridande beror enligt honom på dess oäkta och instabila natur. Den moderna människan söker en utväg ur situationen och tror att verkligheten och det autentiska finns i den renare och enklare livsstilen, i en annan historisk period eller i en annan främmande kultur. De ”genuina” sevärdheterna skapar i sin tur trygghet och känsla av kontinuitet – en tröst för människorna medan sightseeing anses vara ett sätt att hantera den känsla av otrygghet som modernismen förorsakat.⁴⁰

MacCannell påstår att samhällets ideologiska och empiriska utvidgning hänger samman med utvecklingen av den internationella turismen och sevärdheterna.⁴¹ Det är relevant för den här avhandlingen. Konstnärerna sökte efter ett genuint landskap, ett genuint folk – någonting som urbaniseringen inte ännu hade förstört. Hanna Rönnberg skrev om sin ankomst till Åland:

Ja, ett sagoland var Åland den tiden. Man visste litet om det. När man var barn, var det förknippat med marknaden, strömmingskutorna och Ålandslimpan som smakade bra och som litet äldre var det Kung Carls

38 MacCannell 1999, 21.

39 MacCannell 1999, 21–23.

40 MacCannell 1999, 13.

41 MacCannell 1999, 3.

jakt och 'Havets unga tärna hon gick en kväll så varm' som förde tanken på Åland.⁴²

Ålänningarna beskrev hon så här:

Folket var vänligt och tillmötesgående och ovanligt språksamt, i alla gårdar och stugor blev jag vänligt emottagen, trakterades med kaffe och utfrågades i oändlighet. De voro som nyfikna barn, turismens syndafloed hade ännu ej hunnit beröra dem, de voro så glada att höra litet från yttervärlden och i gengäld berättade de om sig själva, sitt liv och årets märkliga händelser, byskvaller och amerikahistorier och snart kände jag mig så fulladdad som om jag levat här en lång tid.⁴³

John Urrys *The Tourist Gaze* (2002) kompletterar MacCannells teori. Han hänvisar till Michel Foucaults teori om blicken och hävdar att den turistiska upplevelsen egentligen handlar om det visuella. Han åtskiljer olika slags blickar och delar turistplatserna i tre olika dikotomier: de kan vara moderna eller historiska, de kan fungera som objekt för den kollektiva eller romantiska blicken eller de kan betraktas som genuina eller icke-genuina. Han betraktar blicken som en metafor för turismen.⁴⁴ Urrys teori är speciellt användbar i denna avhandling, då man undersöker turisternas blick i det natursköna, ostörda Åland och särskilt då man granskar konstnärernas turistiska blick. Fokuserade turisterna och konstnärerna sin blick mot samma objekt?

Varför sökte sig konstnärerna och turisterna till Önningeby och Åland? Rob Shields *Places on the Margin. Alternative geographies of modernity* (1991) ger verktyg för granskningen av konstnärskolonins geografi och myten om platsen⁴⁵. Han presenterar några aspekter som lämpar sig väl i denna kontext, det spatiala sociala konstruktion och uppkomsten av det kulturella rummets image.⁴⁶ De är användbara då man diskuterar varför kolonin uppkom just i Önningeby och vilka konsekvenser det kulturella rummet innebar för orten.⁴⁷

1.2.1.1

DE SOCIALA NÄTVERKEN

Hur kan nätverksanalysen tillämpas på 1880-talets konstnärsfält och på konstnärskolonifenomenet? Först kartläggs huruvida man kan betrakta det sociala nätverket som en metafor, en metod eller en teori. Ifall det sociala nätverket betraktas som en metafor, betyder det att de

42 Rönneberg 1938, 17.

43 Rönneberg 1938, 25.

44 Urry 2002, 94.

45 På engelska Place-myth.

46 På engelska Place-image.

47 Shields 1991, 47.

sociala relationerna är svåra att definiera och deras inverkan inte kan mätas. Ifall man utgår från att nätverken används som en metod, bör forskaren ha ett tillräckligt stort källmaterial för att kunna granska relationer vissa aktörer har eller har haft. Här ligger tyngdpunkten främst på relationerna, inte på aktörerna. I detta fall kan man läsa relationerna som reflektioner av makt och dess resurser. Nätverksteorin betraktar samhället som ett stort nätverk och granskar hur nätverken byggs upp och fungerar. Ickehierarkisk och hierarkisk nätverksforskning kan nämnas som ett exempel: i det ickehierarkiska nätverket har alla aktörer likvärdiga relationer med varandra, medan det i det hierarkiska nätverket finns centrala aktörer som förmedlar information uppifrån neråt och nerifrån uppåt. Man talar om vertikala och horisontella nätverk.⁴⁸

Forskningen av sociala nätverk är inte enhetlig ur en metodologisk synvinkel. Man har använt många olika modeller, teorier, icke-teorier och statistiska metoder. En matematisk nätverksanalys förutsätter omfattande och exakt arkivmaterial, någonting som är tillgängligt inom den ekonomiska forskningen men inte inom historieforskningen. Däremot föreslår forskarna Ylva Hasselberg, Leos Müller och Niklas Stenlås en innehållslig nätverksanalys för historieforskare. I den här typens nätverksanalys ligger fokus på aktörernas agerande och tänkande och på deras inbördes relationer.⁴⁹

De sociala nätverkens primära funktioner kan indelas i tre: utbyte (distribution), utestängning (exklusion) och sammanhållning (inklusion).⁵⁰ Nätverkets viktigaste funktion är ett sådant utbyte som är fördelaktigt för båda parterna/aktörerna.⁵¹ Nätverksutbyte omfattar ofta utbyte av värden som kan vara omöjliga att prissätta. Vad kan man byta inom ett nätverk? I denna forskningskontext handlar det närmast om utbyte av information om konstnärskolonin och andra konstnärskolonierna som spreds bäst genom socialt nätverk. Dess former var korrespondens mellan konstnärerna, middagsdiskussioner, möten och resor. Den exklusiva informationen⁵² som kunde handla om utställningar eller till exempel nya arbetsmöjligheter förstärkte relationerna mellan vissa konstnärer och ledde till uppkomsten av konstnärskolonis kärna.

I den här avhandlingen tillämpas en innehållslig nätverksanalys, alltså en kvalitativ analys av individuella aktörers handlande och tänkande, av deras interna relationer genom korrespondens.⁵³ Valet av just denna analys motiveras med kolonins natur och existens som på basen av primärmaterial byggde på de individuella aktörers handlande. Därtill behandlas nätverkens alla tre funktioner-

48 Goffman 1959, 240.

49 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 12–13.

50 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 19–26.

51 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 19.

52 Med exklusiv information avses här den information som upplevs så viktig att den enbart kan ges vidare till några få utvalda konstnärer. Ett exempel därav är spekulatioerna om vem som skulle måla Lumparlands altartavla. Frågan behandlas närmare i kapitel 4.

53 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 13.

na. På basen av nätverksanalysen kan man reda ut hurdana interrelationer mellan konstnärerna var och hurudan var relationen mellan kärngruppen och subgrupperingarna. Nätverksanalysen ger också verktyg för definitionen av kolonins ledarskap.

1.3

BEGREPPSDEFINITIONER

Det finns några begreppsdefinitioner som är nödvändiga och utgör grunden för hela studien. Det har skrivits avhandlingar om konstnärskolonier i Europa, till exempel Nina Lübbrens *Rural Artists' colonies in Europe 1870–1910* (1996) och Lars Wängdahls ”*En natur för män att grubbla i*” – *Individualitet och officialitet i Varbergskolonins landskapsmåleri* (2000) om den svenska konstnärskolonin i Varberg. Dessa avhandlingar definierar dock inte sådana väsentliga begrepp som konstnärskoloni eller dess inre krets. Utan dessa definitioner är det omöjligt att kartlägga vilka grupperingar som kunde kallas konstnärskolonier och vem som var de mest betydelsefulla konstnärer med tanke på kolonins förverkligande och verksamhet. Önningeby-identiteten är nära förknippad med nyckelpersonerna.

En definition gäller den resande konstnären, som har en dubbelroll: å ena sidan är konstnären en turist i folkmassan, å andra sidan är det fråga om en resande yrkesutövare. Han söker efter det autentiska men bidrar med sin verksamhet till turismens tilltagande och den enklare livstilens försvinnande.

Önningeby konstnärskolonins särdrag jämfört med många andra europeiska kolonier var kvinnornas stora andel. De kvinnliga konstnärerna ville inte stanna i hemmets trygghet utan de ville ut till det offentliga livet. Först ut från sin hemtrakt till Åland och därefter vidare till Europa. Kvinnans ställning mellan den traditionella intimsfären och det offentliga livet diskuteras här.

Även nätverksbegreppet och dess grundprinciper behöver förklaras. Det erbjuder ett nytt sätt att behandla konstnärskolonin och dess sammansättning.

1.3.1

Konstnärskolonin

Att definiera begreppet konstnärskoloni är komplext. Mette Bøgh Jensen har hämtat en definition i en konstordbok. Den uppger att en konstnärskoloni kan uppfattas som konstnärslivets manifestation i slutet av 1800-talet. Till dess karaktäristiska drag hör bland annat en flykt

från städerna till landsbygden.⁵⁴ Claus Pese har bidragit till diskussionen med en lista om konstnärskoloniers karaktäristiska drag. Enligt honom bör konstnärskolonierna betraktas både som ett sociologisk-historiskt och konsthistoriskt fenomen som sträckte sig över hela Europa i slutet av 1800-talet. De grundades alltid på landsbygden och bestod av konstnärer som ägnade sig åt sociopolitisk utopia, bildkonst, musik, litteratur och skådespel. Pese anser att en konstnärskolonis sammansättning kunde variera, men att de flesta konstnärerna stannade en längre tid i kolonin. Konstnärskolonierna och deras utveckling baserade sig på frivillighet. Enligt Pese var kolonierna mycket mer löst organiserade än konstnärssammansättningar eller -samfund.⁵⁵ Enligt den här forskningen är skillnaden mellan en konstnärskoloni och ett konstnärssamfund den att konstnärskolonin till sin natur är temporär medan konstnärssamfundet till sin natur är ett permanent ställe, en ort där konstnärerna bor året runt. Pese tar inte detta i beaktande utan definierar termen konstnärskoloni enligt följande:

In the early 20th century, the term artists' colony was generally understood to stand for artistic work outdoors and outside the city, common artistic interests, independent choice of locality and settlement there.⁵⁶

Pese påstår att den huvudsakliga orsaken till konstnärskoloniernas uppkomst var konstnärernas vilja att arbeta och leva i en lantlig miljö. Mette Bøgh Jensen påpekar att konstnärerna ofta hade en romantisk illusion om landsbygdsmiljön. Enligt Bøgh Jensen ville konstnärerna protestera mot samhällets borgerliga normer, men med tiden blev många av dem själva en del av den borgerliga miljön.⁵⁷

Kanske en lingvistisk tolkning kunde öppna begreppet. *Svensk ordbok* ger en definition av "koloni" så här: "koloni – samling personer som bildar en mer eller mindre fast enhet, vanl. om en grupp personer som lämnat sina ursprungliga vistelseorter efter dem och nu bor tillsammans i ett särsk. område, ofta i främmande land ...konstnärskoloni".⁵⁸ *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* ger följande definition: "Colony – group of people from another country, or of people with the same trade, profession or occupation, living together."⁵⁹ Den franska ordboken *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* ger en lite annorlunda definition: "Ensemble des personnes originaires d'une même province, d'une même ville, qui habitent une autre région ou ville. La colonie

54 Bøgh Jensen 2005, 67.

55 Pese 1999, 7–8.

56 Pese 2001, 22.

57 Bøgh Jensen 2005, 66.

58 Svensk Ordbok 1986, 603.

59 Hornby 1982, 163.

russe de Paris – Groupe de personnes vivant en communauté.⁶⁰ Une petite colonie d'artistes.”⁶¹ Kan dessa definitioner tillämpas i frågan om 1880-talets konstnärskolonier? Låt oss först granska huruvida definitionerna kan tillämpas på Önningeby. Den engelska definitionen fungerar, dock med en liten utvidgning. Alla Önningeby-kolonister kom inte från ett annat land. En minoritet av kolonisterna kom från Sverige, majoriteten kom från fastlandet. Det är märkbart att det inte fanns en enda åländsk konstnär bland kolonisterna.⁶² Sålunda borde man utvidga eller omskriva den engelska definitionen så, att kolonisterna kunde komma från ett annat land eller åtminstone från en annan ort. Enligt det engelska lexikonet hade konstnärerna samma yrke och de bodde i samma by. Den franska definitionen skiljer sig från den engelska. Enligt den borde kolonisterna komma från samma provins eller samma stad, någonting som inte överensstämmer med Önningeby-kolonisterna. En del av dem kom från Åbo, en del från Helsingfors, andra från Stockholm och Skåne. De bodde i samma by eller samma ort, i Önningeby, men den definition som presenteras här, betonar gruppens samhörighet både i hemtrakten och i kolonin.

Här granskas definitionerna ur olika konstnärskoloniers synvinkel: Pont-Aven; S:t Ives, som besöktes av flera finländska konstnärinnor; Skagen, som var den största nordiska konstnärskolonin; och slutligen Tusby, som fungerade på ett annorlunda sätt än de övriga tre. De konstnärer som bodde i Tusby hade sitt permanenta hem där, medan de andra konstnärskolonierna oftast fungerade enbart under somrarna.

Pont-Aven i Bretagne hade blivit känt för sitt vackra landskap redan på 1830-talet men i konstnärligt syfte upptäcktes platsen 1864 av den amerikanska konstnären Robert Wylie. Han skrev en artikel om orten i en amerikansk tidning där han prisade de vackra landskapen och den vänliga befolkningen. Snart erövrades den lilla byn av amerikanska, engelska och skandinaviska konstnärer varav, enligt Cathérine Puget, ungefär 60–70 stannade på orten flera månader, år efter år.⁶³ Nina Lübbren har spårat upp allt som allt 207 konstnärer som vistades i Pont-Aven.⁶⁴ Även om det fanns permanent bosatta konstnärer på orten, varierade sammansättningen från år till år. De tre kvarteren Hôtel de Lion D'or, Hôtel des Voyageurs och Pension Gloanec fungerade som konstnärernas samlingspunkter.⁶⁵

Även S:t Ives i Cornwall upptäcktes av amerikanska konstnärer, nämligen av James McNeill Whistler och hans elever Mortimer Menpes och Walter Sickert, som besökte orten 1883.⁶⁶ Såsom Pont-Aven

60 Fri översättning: "Personer från samma provins eller stad som bor tillsammans på en annan ort eller stad. Den ryska kolonin i Paris – en grupp samboende personer. En koloni av artister."

61 Rey-Debove, Rey 1995, 406.

62 Även om Westerholm hade mantalskrivit sig i Lemlands församling, kunde han inte räknas som ålänning.

63 Puget 2001, 58.

64 Lübbren 2001, 172.

65 Puget 2001, 58.

66 Whybrow 2001, 80.

lockade också S:t Ives utländska konstnärer, amerikaner, skandinaver och tyskar. De flesta av dem stannade en sommar, några kom regelbundet varje år. Enligt Lübbrens undersökning vistades totalt 106 konstnärer i S:t Ives, varav 16 procent var kvinnor.⁶⁷

Situationen i Skagen skiljde sig från Pont-Aven och S:t Ives. Konstnärerna hade målat där redan på 1830-talet men själva konstnärskolonin fick sin början 1872 då konstnären Holger Drachmann kom till Skagen.⁶⁸ Andra konstnärer följde snart efter, bland annat Michael Ancher som senare gifte sig med Anna Brøndum. En annan konstnär, Viggo Johansen gifte sig med Anna Brøndums kusin Martha Møller. Båda paren bosatte sig permanent i Skagen. Till orten kom även Peder Severin Krøyer, som bodde där på somrarna med sin fru Marie Krøyer.⁶⁹ Han flyttade permanent till Skagen 1905.⁷⁰ Sålunda fungerade konstnärskolonin runt de permanent boende konstnärerna Michael och Anna Ancher, Viggo Johansen, Holger Drachmann och P. S. och Marie Krøyer.

Tusby träsk och speciellt Tusby Strandväg lockade flera framstående konstnärer med sina familjer vid skiftet av 1800- och 1900-talen. De första var författaren Juhani Aho och hans fru, konstnärinnan Venny Soldan-Brofeldt, som hyrde Villa Vårbacka (som sedermera kallades för Ahola) hösten 1897.⁷¹ Andra konstnärer följde snart efter. Eero Järnefelts hem Suviranta blev färdigt 1901. Pekka Halonens ateljéhus och skalden J. H. Erkkos hus i Tusby stod färdiga 1902. Kompositören Jean Sibelius hem Ainola blev färdigt 1904.⁷² Konstnärsfamiljerna gästade ofta varandra: man arrangerade matinéer, badade bastu och barnen höll teaterföreläsningar.⁷³ Tusby konstnärssamfund, som det kallades, skiljde sig från konstnärskolonierna i det hänseende att alla konstnärer bodde permanent på orten. Således var sammansättningen oföränderlig. Visserligen kom andra konstnärsvänner och bekanta på besök, men de bodde inte i Tusby.

Låt oss nu granska situationen i Önningeby konstnärskoloni. Det var en samling av bildkonstnärer som slog sig ned i Önningeby och dess omnejd. De var inte permanent bosatta utan arbetade på orten oftast på somrarna. Kolonins sammansättning kunde variera. Konstnärerna arrangerade gemensamma utställningar. Deras vänskapsband var starka och gemenskapen kvarstod även under vistelserna i Paris.

Man kan dra den slutsats att konstnärskolonierna inte hade skarpa gränser och att deras sammansättning oftast varierade från år till år. Flexibiliteten och öppenheten sänkte tröskeln att komma in i konstnärskolonierna, vilket i sin tur kan anses vara en orsak till deras popularitet som syns också i den statistik som Nina Lübbren har presente-

67 Lübbren 2001, 173.

68 Voss 1994, 25.

69 Voss 1994, 187.

70 Bøgh Jensen 2005, 72.

71 Halonen 1982, 27.

72 http://www.ainola.fi/swe_taitelijayhteiso.php 23.3.2011.

73 Halonen 1982, 75–77.

rat i sin undersökning. Enligt den arbetade åtminstone 3 000 konstnärer i något skede av sin karriär i de europeiska konstnärskolonierna. År 1900 fanns det 80 konstnärskolonier i elva europeiska länder.⁷⁴

Här ges en definition på en konstnärskoloni. Den uppstod oftast på initiativ av en eller flera konstnärer som inte var fast bosatta på orten.⁷⁵ Själva kolonin bestod av en grupp konstnärer (varav majoriteten var bildkonstnärer) som levde och arbetade på en och samma ort eller i en och samma by under en viss tid, oftast på somrarna. Kolonin fungerade åtminstone tre månader i sträck per år, varje år. De flesta konstnärerna var unga, i 20–30 års ålder, och de representerade olika nationaliteter. De var ofta ogifta åtminstone då de kom till kolonin för första gången. Kolonin kunde bestå av olika grupperingar, nyckelpersoner som tillhörde kärngruppen samt andra subgrupperingar. Besöksfrekvensen i kolonin kunde vara en avgörande faktor i utformningen av subgrupperingarna. Kolonins ledarskap var ofta komplext. På orten fanns det en speciell samlingspunkt för konstnärerna. Dessa villkor uppfylldes i Önningeby konstnärskoloni, som behandlas närmare i kapitel två.

1.3.2

Nyckelpersonerna och Önningeby-identiteten

Konstnärskolonins medlemskap är ännu svårare att definiera än konstnärskoloni. Såsom Claus Pese hävdar, var sammansättningen inom konstnärskolonin varierande. En del konstnärer stannade enbart en vecka, men räknades ändå som medlemmar. I Önningeby var situationen annorlunda. Konstnärskolonins grundare Victor Westerholm och hans familj bodde, förutom på somrarna och vintern 1886–1887, även längre tider i sin villa Tomtebo vid Lemströms kanal. Familjens vistelse avbröts av Westerholms resor och arbete i Åbo. Då följde familjen med. Tomtebo var således inte bara familjens sommarvilla utan det var meningen att det skulle bli deras permanenta hem. Enligt Aimo Reitala hade Westerholm för avsikt att skaffa ett hem, inte bara ett sommarställe, då han fick veta om den villa som var till salu vid Lemströms kanal.⁷⁶ Konstnären hade inte haft ett riktigt hem efter sin mammas död den 9 april 1881.⁷⁷ Han ville ha ett eget hem och såg Lemströms kanal med omgivning som ett lämpligt ställe för att skapa det. Westerholm betecknades som utflyttad från Åbo och mantalskrevs i Lemlands församling 31.12.1887.⁷⁸ Han skrev sig ut från församlingen 20.9.1900 då han flyttade tillbaka till Åbo.⁷⁹ Detta verkar lite besynnerligt eftersom Westerholms också hade en bostad vid Auragatan i Åbo. Mantalskrivningen lockar till spekulationer, men ytterligare information om orsakerna till den har inte hittats.

⁷⁴ Lübben 2001, 1–2.

⁷⁵ Detta gäller inte Skagens konstnärskoloni och Anna Ancher (f. Brøndum) som var född och uppvuxen i Skagen och bodde där hela sitt liv.

⁷⁶ Reitala 1967, 80.

⁷⁷ Reitala 1967, 14.

⁷⁸ Skriftlig information från Lemlands församling 21.1.2013.

⁷⁹ Ibid.

Westerholm och hans familj vistades vid Lemströms kanal ända fram till Westerholms död. Ännu sommaren 1918 bodde familjen där för att reparera de skador som inbrottstjuvarna under kriget hade lämnat efter sig.⁸⁰ Tomtebo är fortfarande i släktens ägo och fastigheten bebos av Westerholms ättlingar.⁸¹ Bortsett från Westerholm var Hanna Rönnberg den trognaste Ålands-besökaren och kolonimedlemmen. Hon anlände till Åland och Önningeby för första gången 1886 och besökte kolonin ända fram till första världskriget⁸² och även efter det, dock mera sporadiskt.

J. A. G. Acke var även han en trogen Önningeby-besökare. Han kom till Åland för första gången 1886 och arbetade där periodvis, ända fram till 1892.⁸³ Fredrik och Nina Ahlstedt kom till Åland sommaren 1886 men återvände inte efter det.⁸⁴ Elin Danielson anlände till Åland 1886 och stannade där över vintern 1886–1887.⁸⁵ Därefter blev det en paus men Önningeby och de likasinnade kamraternas tjusning fick henne att komma på nytt till orten på somrarna.⁸⁶

Edvard Westman kom till Åland 1887. Westman hörde till den inre kretsen och blev en av kolonins nyckelpersoner. Eva Topelius anlände också sommaren 1887. Även hon blev en av nyckelpersonerna och vistades i kolonin fram till 1892. De konstnärer som inte hörde till kolonins nyckelpersoner eller till den inre kretsen, besökte däremot kolonin mera sporadiskt. Till denna grupp hörde bland annat Alexander Federley, Anna Wengberg, Dora Wahlroos och Helmi Sjöstrand.

På basen av konstnärernas brev är det svårt att definiera medlemskapet. Däremot är det lättare att definiera de personer som var nyckelpersoner i konstnärskolonin. I den här forskningen avses en nyckelperson vara en yrkesutövande konstnär/konstnärinna som hade studerat i en konstskola eller -akademi och vistats i konstnärskolonin under flera års tid helst ett par månader i sträck. Nyckelpersonen bör ytterligare ha ställt ut sina målningar på de utställningar som konstnärskolonin arrangerade. Enligt dessa kriterier kan man kalla Victor Westerholm, Hanna Rönnberg, Elin Danielson, J. A. G. och Eva Topelius-Acke samt Edvard Westman för Önningeby konstnärskolonis inre krets. Även om Hilma Westerholm inte var en yrkesutövande konstnärinna (efter sitt giftermål), var hennes inflytande så stort att också hon utan tvekan räknas som nyckelperson.

De andra konstnärernas status är inte lika enkelt att bestämma. Fredrik och Nina Ahlstedt kan räknas som nyckelpersoner eftersom de var de första inbjudna konstnärer som anlände till orten och eftersom Ahlstedt hade en roll i utvidgningen av kolonin. Det blev dock

80 Reitala 1967, 282.

81 *Ålandstidningen* 22.5.2010.

82 Besöksåren framgår ur Hanna Rönnbergs brev.

83 Ekström 2007, 27.

84 Ekström 2007, 56.

85 Konttinen 1991b, 98.

86 Konttinen 1995, 69–80.

inte fler besök för deras del. Dora Wahlroos, Anna Wengberg, Ida Gisiko och Helmi Sjöstrand fyller alla de ovannämnda kraven, men de påverkade inte på samma sätt konstnärskolonins utveckling som de andra, vilket diskuteras i det andra och tredje kapitlet.

Den inre kretsen, nyckelpersonerna, skapade en egen Önningeby-identitet. I sociologin anser man att identiteten kan konstrueras av kön, ålder, yrke, etnisk grupp, nationalitet eller av en annan viktig aspekt: den historiska tidsperioden eller de sociala förhållandena kan också ha inverkat. En egen identitet var en ovanlig företeelse bland de europeiska konstnärskolonierna.

Hurudan var Önningeby-identiteten? Konstnärerna själva kallade sig för åländingarne.⁸⁷ Varför? Kanske upplevde de sig smälta in i det lilla örikets befolkning så väl, eller kanske upplevde de tiden där, yrkesmässigt eller personligt, så betydelsefull att de ville betona det genom att kalla sig så. Om man granskar konstnärernas yrkesmässiga situation före ankomsten mera ingående, märker man att de alla, på ett eller annat sätt, hade kört fast i sitt konstnärskap. Enligt Aimo Reitala hade Westerholm inte gjort framsteg i sitt måleri på våren 1886. Han tyckte att något viktigt saknades i hans målningar men han kunde inte precisera exakt vad det var. Westerholm hade slitit hårt under några år och kände sig utmattad. Dessutom fick han inte det eftertraktade Hovingska konstnärsstipendiet.⁸⁸

En annan konstnär vars konstnärliga framtid också var oviss och öppen var Hanna Rönnerberg. Hon hade avslutat sina studier i Stockholm och hade inte bestämda framtidsplaner förutom att hon ville åka till Paris.⁸⁹

J. A. G. Acke å sin sida ville ha en förändring:

Jag längtade ut ur Akademien, ut i naturen, ut i skärgården ...
– Har du tänkt på Åland? sade Kulan, som hade kännning med ålänningarna, han var postmästare i Grisslehamn. Det går en finnbåt kl. 7. Du kan hinna med den. Det behövs inte pass. Och si, jag hann. Jag var i stämning och friheten vinkade. Jag tog fasta på den.⁹⁰

Friheten spelade en viktig roll för Önningeby-identiteten. Jag påstår att just den frihet som den inre kretsens unga konstnärer upplevde i Önningeby, ledsagade dem även efter Önningeby-tiden. De kunde ägna sig åt sitt måleri utan att vara rädda för att de försummade sina

87 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 24.2.1888, FNB.

88 Reitala 1967, 96–97.

89 Rönnerberg 1938, 11–12.

90 Acke 1919, 23.

pliktelser gentemot familjen eller akademien. Till identiteten hörde också en ung ålder som gällde nästan alla konstnärer då de kom till Önningeby för första gången. De flesta, till exempel Victor Westerholm, Hanna Rönnerberg, Elin Danielson och J. A. G. Acke, var 26–27 år gamla. Detta gällde inte Fredrik och Nina Ahlstedt som var de äldsta i kolonin, 47 respektive 33 år gamla vid sin ankomst.

Önningeby-identiteten yttrade sig även i att de vänskapsband som knöts i Önningeby. Umgänget fortsatte till exempel under vistelserna i Paris, som Hanna Rönnerbergs brev (brevet är daterat i Paris den 24 februari 1888) till Eva Topelius visar:

Här sitter ”äländingarne” och dricka dåligt kaffe och höra god ungersk music då kom anda öfver oss att säga dig ett ”Westerholmskt gor’måron”. Här mår man som en prins ... skada att inte ni också är här! Snart mycket mer!⁹¹

Brevet är undertecknat av Hanna Rönnerberg, Edvard Westman, Hilma Westerholm och Elin Danielson. Samhörigheten framgår även i ett tidigare brev: ”...vi ha vandrat kring Paris, Ålandsbolaget, och gapat alt hvad vi förmått.”⁹²

1.3.3

Den resande konstnären

De flesta av 1800-talets konstnärer åkte utomlands för att utbilda sig antingen i konstakademier eller i privata ateljéer i de stora konstcentra Paris, Düsseldorf eller Rom. Resorna var speciellt viktiga om konstnärens idéer tagit slut, såsom Emil Halonen skrev i ett brev:

Jag tror att då man, ibland mer än annars, känner sig verkligt oduglig, då hämtar man lärdom och kunskap där man bara får den och i den förhoppningen [...] beger man sig dit där man tror sig finna den bäst. Ur den synpunkten tar jag och har alltid tagit konstnärens utlands- och studieresor.⁹³

Det fanns även andra orsaker som bidrog till resornas popularitet. Att resa var ett sätt att slippa hemlandets konventionella konstkretsar och att bekanta sig med nya konstinriktningar samt utvidga sitt nätverk inom de internationella konstkretsarna. Speciellt de yngre konstnärerna ville höra till en större social konstnärsgemenskap med andra likasinnade.⁹⁴

91 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 24.2.1888, FNB.

92 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 3.1.1888, FNB.

93 Emil Halonens brev till Emil Wikström 25.8.1898, HUB.

94 Waenerberg 1996, 29.

Resandet var starkt könsbundet i slutet av 1800-talet då mannen reste och lämnade sitt hem bakom sig medan hustrun och familjen stannade hemma.⁹⁵ Enligt litteraturforskaren Karen L. Lawrence handlade det inte enbart om att kvinnans plats var hemma utan även om att kvinnans kropp associerades med det instängda, tryggheten och marken.⁹⁶ Samma resandets könsfördelning gällde konstnärer. De manliga konstnärerna kunde resa fritt. Däremot såg män och den allmänna opinionen inte på de kvinnliga konstnärernas resande med blida ögon. En kvinna som hade lämnat hemmets trygghet och ensam reste ute i världen ansågs utsätta hela hem-institutionen i fara med sitt agerande.⁹⁷ Några av de kvinnor som trotsade samhällets regler, skrev reseberättelser från sina resor i brev till sina vänner, andra skickade sina reseberättelser till tidningar, några samlade dem till en bok, som Hanna Rönberg gjorde. Kvinnornas reseböcker kunde ses som ett sätt att sprida kvinnoemancipationen.⁹⁸ De fungerade som ett uppmuntrande exempel för de kvinnor som inte ännu vågat bryta sig loss från hemmets trygga sfär.

Enligt de svenska forskarna Eva-Lena Bengtsson och Barbro Werkmäster var de konstnärinnor som åkte utomlands sådana som verkligen ville bli professionella konstnärer. De såg vistelsen utomlands som en nödvändig del av sin yrkesutbildning. De kunde anamma nya kulturer och var mottagligare för allt nytt.⁹⁹ Riitta Hapuli hänvisar till Margaret McFadden som har forskat om 1800-talets kvinnoemancipation samt om dess inofficiella samband och vänskapsförhållanden kvinnor emellan. Enligt hennes hypotes var det lättare för kvinnor som bodde vid yttre gränsen (periferin) av den dominerande kulturen att bemöta någonting nytt och annorlunda samt förstå andra världar än för de kvinnor som bodde i de västerländska, dominerande kulturerna.¹⁰⁰ Hypotesen kan tillämpas till de finländska konstnärinnorna. De ville utveckla sina kunskaper och hämta nya intryck från utlandet, speciellt från Paris vars dragningskraft Hanna Rönberg beskrev i sitt brev:

Ja, Paris är ändå Paris o blodet flyter snabbare i ådrorna här... där hemma är det som om man hade filmjolk i stället för blod ...¹⁰¹

De finländska konstnärinnorna reste mycket. Till exempel Hanna Rönbergs resor sträckte sig till England, Italien, Österrike, Frankrike, Sverige och Ryssland.¹⁰²

95 Hapuli 2003, 16.

96 Lawrence 1994, 1–18.

97 Hapuli 2003, 16.

98 Hapuli 2003, 16–18.

99 Bengtsson – Werkmäster 2004, 49.

100 Hapuli 2003, 18–19.

101 Hanna Rönbergs brev till Victor Westerholm 6.5.1895, ÅAB.

102 Wiljanen 2012, 150–155.

1.3.4

**Kvinnorna mellan den traditionella intimsfären
och det offentliga**

Låt oss granska genusbegreppet i denna kontext. Det kommer fram redan i det sättet hur kvinnorna beskrivs i konsthistorien, är de konstnärer, kvinnliga konstnärer eller konstnärinnor. Behöver man betona det kvinnliga i konstnärskapet? Män kallas inte heller för manliga konstnärer utan konstnärer. Varför borde man då definiera könet? I kolonin var kvinnorna lika mycket konstnärer som män, deras insatser var lika betydelsefulla som kapitlen 2–4 kommer att visa.¹⁰³ Maria Sjöberg skriver om kategorin kön, vars bärare är kvinnligt eller manligt och betonar att den är socialt konstruerad. Denna konstruktion upprätthåller uppgiftsfördelningen mellan kvinnor och män som fortfarande utgår från den uppfattning att män ska representera familjen utåt medan kvinnan ska sköta om hemmet. Den tredje konstruktionen som också är den svåraste i denna kontext är att konstruktion av kvinnlighet sker i relation till konstruktion av manlighet. Kolonins kvinnliga ledarskap kan således inte byggas utan att bygga det manliga ledarskapet.¹⁰⁴ I den här avhandlingen ligger fokus på kolonins kvinnor eftersom skribenten vill visa att deras insatser var minst lika viktiga som mäns och att de inte hade lägre socialt värde. Kvinnornas majoritet i kolonin¹⁰⁵ påverkade även maktförhållanden och ledarskapet. Konstnärshustrur behandlas närmare i kapitel 3.

Det moderna genombrottet och emancipationen sammanfaller tidsmässigt med Öningeby konstnärskolonis uppkomst och ger således upphov till intressanta frågeställningar om kvinnornas roll i kolonin.¹⁰⁶ Griselda Pollock motsätter sig den könspräglade historieskrivning som betonar mäns banbrytande roll i den moderna konsten.¹⁰⁷ Pollock hävdar mycket riktigt att den historiska återupptäckten av kvinnliga konstnärer är berättigad eftersom de mer eller mindre systematiskt skrivits ut ur konsthistoria. Här bör heterogeniteten i de kvinnliga konstnärernas arbete betonas för att kunna undvika könsprägel i deras konst.¹⁰⁸

Vid övergången från agrarsamhälle till industrisamhälle förloade de högre samhällsklassernas traditionella familjprincip om över- och underordning sin betydelse. Hittills hade mannen arbetat utanför hemmet i det offentliga livet, medan den borgerliga kvinnans roll var att ta hand om hemmet, barnen och sin make i en liten intimsfär, innanför hemmets väggar.¹⁰⁹ Kirsi Tuohela konstaterar att *fin de siècle*, 1800-talets sista årtienden, ofta betraktas som tiden för kvinnornas frammarsch. Men samtidigt som det öppnades nya möjligheter att utbilda sig, varnades kvinnorna för den destruktiva utveckling som utnyttjandet av möjligheterna kunde leda till.¹¹⁰

103 Sjöberg 2001, 9.

104 Som behandlas i kapitel 3.

105 Sjöberg 2001, 16.

106 Både finländska och svenska konstnärinnor arbetade i Öningeby konstnärskolonin. Därför granskas emancipationen ur en nordisk synvinkel.

107 Pollock 1995, 165.

108 Pollock 1995, 171.

109 Heggstad 1991, 20.

110 Tuohela 2008, 17.

Hur spred sig kvinnoemancipationen i Finland? I Finland väckte enligt Kai Häggman den moderna litteraturen kännedom om kvinnans emancipation.¹¹¹ Emancipationen betydde bland annat att den ogifta kvinnan befriades från förmynderskap 1864 och blev myndig vid 25 års ålder. Hon kunde gifta sig utan tillstånd vid 21 års ålder. En orsak till denna utveckling var att det fanns allt flera ogifta kvinnor. För att inte belasta sina manliga släktingar, ville man uppmuntra dem att skaffa sin egen inkomst. Delvis därför var grundandet av folkskoleväsendet 1866 ett avgörande steg. Flickor kunde utbilda sig och hade möjlighet att utbilda sig till lärare, trots att det fanns de som inte såg på kvinnors utbildning med blida ögon. Man försökte förhindra kvinnornas iver till högskoleutbildning genom att anklaga dem för att inte ha tillräcklig ”kunskapströst” eller uthållighet för att kunna studera vid universitet. Inom bildkonsten kallades konstnärinnorna ofta mycket nedvärderande för fröknarna.¹¹²

I denna kontext ska man inte enbart granska hur kvinnorna upplevde emancipationen. Det intressanta är att granska hur de manliga konstnärerna upplevde den. Margareta Gynning hävdar att konstnärinnornas val av position bestäms av deras sociala rum. Hon konstaterar att de kvinnliga konstnärerna utmanade genuskontraktets gränser genom att göra sig gällande som yrkesutövande konstnärer med anspråk att yttra sig i det offentliga rummet. Patriarkatets slut placerar hon på 1880-talet, alltså samtidigt med Öningeby konstnärskolonis glanstid.¹¹³

Här träder konstnärernas sociala ursprung fram, eftersom de värden man får hemifrån ofta följer en hela livet. Konstnärskolonins nyckelpersoner hade olika sociala bakgrunder. Till exempel skärgårdspojken Victor Westerholm och Hanna Rönnberg, dotter till en ensamstående mamma, kom från rätt anspråklösa förhållanden och deras mödrar hade fungerat (bara en kort tid i Victor Westerholms fall) som familjöverhuvud, medan nationalskaldens dotter Eva Topelius kom från en typisk patriarkalisk familj. Hur förhöll sig Westerholm till kvinnoemancipationen? Hans fru Hilma hade ju studerat konst men gett upp sitt konstnärskap då de gifte sig.¹¹⁴ Kvinnoemancipationen och konstnärskolonins olika kvinnoroller behandlas närmare i det tredje kapitlet.

1.3.5

Nätverk

Enligt den amerikanske sociologen Walter W. Powell finns det tre idealtypiska sätt att organisera samhället, marknader, hierarkier och nätverk. Det kännetecknande för marknader som organisationsform är kortvariga

111 Häggman 1994, 168.

112 Konttinen 2010, 81.

113 Gynning 1999, 58.

114 Skribenten har inte hittat mer information om Hilma Westerholms studier.

sociala relationer som underordnas av utbytesmekanismen. Marknadsaktörerna anses vara oberoende och kan fritt göra sina egna val och de har samma makt. Den andra organisationsformen, hierarkin, präglas av varierande maktresurser bland aktörerna. Ju högre position aktören har, desto större makt och handlingsfrihet. En aspekt som skiljer hierarkier och marknader är att hierarkierna är mer formaliserat styrda och har strikta regler för hur en aktör skall handla.¹¹⁵

Nätverk har en platt struktur till skillnad från hierarkierna. Relationerna i ett nätverk kan vara mer eller mindre jämbördiga. Det kännetecknande för nätverksrelationerna är ömsesidigt beroende, varaktighet och att de kan stärkas med tiden. Maktrelationerna i ett nätverk präglas av ömsesidighet än formaliserade positioner. Det finns inga formella regler i ett nätverk men dock koder för hur olika nätverksaktörer bör förhålla sig till varandra.¹¹⁶

Nätverk lämpar sig bra i denna kontext eftersom det handlar om konstnärer som kan antas vara frivilliga och ömsesidiga likar. Detta utesluter dock inte att konstnärerna kan ha olika positioner inom nätverk utan de kan ha likadana maktresurser.¹¹⁷ Ju högre position desto större makt kan inte tillämpas här eftersom det är svårt att poängsätta konstnärernas position i kolonin. Man kunde skapa en konstgjord variabel där konstnärens position skulle bedömas på basen av antalet inhemska och utländska utställningar som han deltagit i, antalet priser från utställningarna samt antalet erhållna stipendier. Den här typens mätning är inte rättvist eftersom det saknas information gällande vissa konstnärer. Således tillämpas den inte här.

1.4

FORSKNINGSTRADITION OCH LITTERATURÖVERSIKT

Den kanske mest omfattande forskningen om konstnärskolonier generellt sett förverkligades av det tyska nationalmuseet i Nürnberg (*Germanisches Nationalmuseum*) 1995. Museets nya direktör ville hitta ett ämne som både skulle passa museets vetenskapliga program och locka många museibesökare. Till forskningsansvarig valdes Claus Pese som inledde forskningen 1995 men snabbt konstaterade att det behövdes ett internationellt samarbete för att kunna utveckla forskningen. Ett internationellt symposium kring temat arrangerades 1997 och resultatet publicerades två år senare. Även en utställning hade planerats till 1999 men den förverkligades inte förrän två år senare. Utställningen *Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels* 15.

115 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 14.

116 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 15.

117 Ibid.

November 2001 – 17. Februar 2002 visade 600 konstverk och dokument från konstnärskoloniers glanstid samt redogjorde för deras betydelse för publiken. Forskningsprojektet uppmärksammades på det europeiska forskningsfältet och av Europeiska kommissionen, som stödde projektet ekonomiskt.¹¹⁸ Utställningskatalogen, som består av över 500 sidor och rikligt bildmaterial, ger en ingående översikt av fenomenet. Denna publikation är speciellt användbar, eftersom den ger en allmän inblick i fenomenet i Europa. De tematiskt kategoriserade bilderna på målningarna och skulpturerna i slutet av publikationen är till stor hjälp då man kartlägger eventuella likheter bland annat i de målningsätt som olika konstnärskolonier kunde ha.

En annan, tidigare publikation om konstnärskolonierna i Europa och USA utgavs 1985 av Michael Jacobs. *The Good and Simple Life – Artist Colonies in Europe and America* behandlar de viktigaste konstnärskolonierna i Danmark, England, Frankrike, Norge, Ryssland, Sverige, Tyskland, Österrike-Ungern och USA. Jacobs bok kan betraktas som ett slags pionjärsarbete inom forskningen. Jacobs konstaterar i början av boken att hans avsikt inte är att skriva en omfattande historia om fenomenet utan att beskriva vissa enstaka kolonier. Valet av kolonierna har varit beroende på hur kända de var på sin tid och ifall de var belägna i större länder.¹¹⁹ Således behandlas Barbizon, Grèz-sur-Loing, Pont-Aven, Concarneau, Skagen, Abramtsevo, Worpswede, Nagybánya, Newlyn, S:t Ives och Provincetown. I varje kapitel beskriver Jacobs uppkomsten av konstnärskolonin, listar upp de konstnärer som anlände, berättar om konstnärernas liv på orten och tar upp de orsaker som ledde till konstnärskolonins upphörande. Jacobs bok innehåller mycket värdefullt, originalt bildmaterial och har fungerat som en bra grund för fortsatt forskning. Trots sin status som pionjärstudie är Jacobs publikation inte en analytisk utan snarare en narrativ studie om fenomenet.

Nina Lübbrens avhandling *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910* bjuder på en analytisk studie av de europeiska konstnärskolonierna och behandlar ämnet utgående från platsens diskurs. Hennes forskning är indelad i fyra delar. Det första kapitlet handlar om konstnärer och om deras umgänge i konstnärskolonier, i det andra kartläggs hurudan roll lokalbefolkningen spelade i utvecklingen av själva fenomenet. I det tredje kapitlet kartlägger Lübbren hur den lantliga harmonin och idyllen påverkade konstnärernas sätt att måla och vilka de nationella stereotypierna var. Slutligen granskar hon konstnärskolonierna i platsens diskurs. Forskningens fördel ligger i dess mera kritiska

118 *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, 2001, Vorwort.

119 Jacobs 1985, 7.

och analytiska form även om den behandlar konstnärskolonier på ett rätt allmänt plan.

DE NORDISKA LÄNDERNA

DANMARK. Skagens konstnärskoloni är välkänd utanför Danmarks gränser och högt värdesatt bland danskarna själva. Den lilla byn lever fortfarande idag på sin forna konstnärskoloni och turismen kring fenomenet blomstrar precis som för drygt hundra år sedan. Det ter sig naturligt att det har forskats och skrivits en hel del om kolonin. De flesta forskningar och publikationer är gjorda av Skagens Museum. Museets långvarige chef (1973–1987) Knud Voss har medverkat i många publikationer, till exempel *Skagensmålarna* (1994), *Hos Brøndums i Skagen 1780–1930* (1989), *Mennesker og kunst på Skagen* (1987), *Skagen i nordisk kunst* (1989), *Skagensmalerne og deres billeder på Skagens museum* (1975), *Skatte på Skagens museum* (1985), *En kvinna mellan två män: konstnärsparet Krøyer och Hugo Alfvén på Skagen* (1991). Dessa publikationer ger en översikt av konstnärskolonin och Brøndums hotell som samlingsplats samt av förhållandena konstnärerna emellan.

Den nyare Skagen-litteraturen består bland annat av publikationer av konsthistorikern Lise Svanholm. Hon har gett ut bland annat följande publikationer: *Northern Light – The Skagen Painters* (2001), *Breve fra Anna Ancher* (2005), *Skagen Leksikon* (2003) och *Damerne på Skagen* (2006). Det finns många publikationer om de enskilda Skagen-konstnärerna, speciellt om konstnärskolonins centrala manliga medlemmar Michael Ancher och Peder Severin Krøyer, men man har även forskat Skagen-konstnärinnorna: till exempel firades Anna Anchers 150-årsjubileum 2009. Många publikationer utgavs jubileumsåret till ära: *Anna Anchers pasteller* (2008) av Elisabeth Fabritius, *Anna (jeg) Anna. En hyldest til Anna Ancher* (2009) av Skagens Museum och *Anna Ancher* (2004) av Claus Jacobsen. Dessa publikationer ger en bra överblick men deras betydelse är inte märkbar för forskningen.

I Danmark har det funnits konstnärskolonier som alla haft en betydelse för den danska konstens utveckling. Detta framgår i de publikationer som behandlar kolonierna på ett mera generellt plan. *Danish Artists' Colonies* (2006) handlar till exempel om Skagens, Funens, Bornholms och Odsherreds konstnärskolonier. Mette Bøgh Jensen har granskat konstnärskolonifenomenet i sin bok *At male sitt privatliv-Skagensmalernes selvvidensgørelse* (2005). Enligt Jensen var det Lübbrens forskning som öppnade ett helt nytt sätt att granska konstnärskolonier eftersom hon använde både sociologi, geografi och etnografi och närmade

sig ämnet utgående från nya frågeställningar.¹²⁰ Bøgh Jensen tangerar Lübbrens forskning och tar även upp några liknande frågor, som till exempel förhållandet mellan lokalbefolkningen och konstnärerna samt frågan om turismen.

SVERIGE. De mest kända svenska konstnärskolonierna är Varberg och Racken men det fanns även andra mera okända ställen där konstnärerna samlades, till exempel Vickleby på Öland. Den grundades dock lite senare, i början av 1900-talet. Bland annat Anders Nilson har skrivit om *Målarna på B – ett stycke öländsk konsthistoria* (1994). Bengt-Arne Person inleder sin forskning med att belysa situationen i det svenska konstlivet och opponentrörelsen, som kan ha varit en bidragande orsak till att konstnärer flydde till landsbygden. I sin *Varbergsskolan Richard Bergh, Nils Kreuger, Karl Nordström* (1993) tar Person även upp de svenska konstnärernas umgänge och liv i Paris och i Grèz-sur-Loing. Lars Wängdahls doktorsavhandling *”En natur för män att grubbla i” – Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri* granskades vid Göteborgs universitet år 2000. Wängdahl behandlar också de svenska konstnärernas opponentrörelse. Hans avhandling skiljer sig från tidigare forskning eftersom han tar upp frågan om sådana begrepp som inte är så vanliga i detta sammanhang, så som institution och identitet, individualitet och officialitet i landskapsmåleri samt absorptivitet och teatralitet. Ytterligare en svensk konstnärskoloni grundades i Racken. Herbert Sjöberg beskriver i sin *Konstnärskolonin vid Racken* (1999) konstnärskolonins sammansättning, som bestod av skulptören Christian Eriksson, porträttmålaren Fritz Lindström och blomstermålaren Ture Ander.

NORGE. I Norge fanns det också en konstnärskoloni men den lär ha varit verksam enbart under sommaren 1886. Man kallade konstnärskolonin för Fleskumsommeren. Konstnärskolonins centrala medlemmar var Erik Werenskiöld, Kitty Kielland, Eilif Peterssen och Harriet Becker. Ina Johannesens *Tunes In A Landscape. Fleskum: A Norwegian Artists' Colony* (2002) handlar om denna konstnärskoloni.

FINLAND. Konstnärskolonierna utgör ett relativt nytt område i den finländska konsthistorieforskningen. Gallen-Kallela-museet arrangerade hösten 1998 en utställning *Konstnärernas Bretagne i slutet av 1800-talet (Taiteilijoiden Bretagne 1800-luvun lopussa)* där man visade konstverk som var målade i olika konstnärskolonier i Bretagne. I utställningskatalogen

koncentrerar man sig på de finländska konstnärernas vistelser i Bretagne men också på orsakerna till konstnärskoloniernas uppkomst. En av skribenterna var fransmannen André Cariou, som bland annat har skrivit om Gauguins tid i Pont-Aven i artikeln ”Gauguin et l'école de Pont-Aven” (2001), om konstnärer i Pont-Aven (*Les peintres de Pont-Aven*, 1999), om konstnärerna i Finistère (*Le Finistère de peintres*, 1999) tillsammans med Daniel Yonnet. Gallen-Kallela-museet arrangerade sommaren 2007 en utställning *Vart hjärta har sin saga – Nordiska konstnärspår*, varav tre par, J. A. G. Acke och Eva Topelius-Acke, Michael och Anna Ancher samt P. S. och Marie Krøyer hörde till Önningeby respektive Skagens konstnärskolonier.

Konstmuseet Ateneum arrangerade år 2001 en utställning *Maa meren takana* som visade de målningar som de nordiska konstnärerna hade målat i Bretagne, Normandie och på båda sidorna av den engelska kanalen. Utställningskatalogens skribenter är experter inom området, till exempel Lise Svanholm från Danmark, Skagens museums dåtida chef Annette Johansen, Bo Wingren från Sverige och André Cariou från Frankrike. Carious artikel belyser bland annat de faktorer som ledde till fenomenets uppkomst. Utställningen *Den förtrollande sjön* (11.10.2013–9.2.2014) i konstmuseet Ateneum gav en inblick till konstnärssamhällets liv och deras hus vid Tusby träsk.

Riitta Konttinens *Konstnärspår* (1991) ger en inblick i Victor och Hilma Westerholms samt Elin Danielsons och Raffaello Gambogis konstnärsliv. Konttinens bok om *Dora Wahlroos. Taitelijatarina*¹²¹ (2008) konstnärskap belyser konstnärinnans liv, också i Önningeby konstnärskolonin. Konstnärskolonins kvinnor behandlas även i Konttinens andra publikationer *Elin Danielson-Gambogi* (1995), *Totuus enemmän kuin kauneus* (1991), *Sammon takojat* (2001), *Suomalaisia nais-taiteilijoita 1880-luvulta* (1988) samt *Naiset taiteen rajoilla, Naistaiteilijat Suomessa 1800-luvulla* (2010). Virve Heininens *Elin Danielson-Gambogi Italian valossa* (2006) ger en ingående inblick i en annan Önningeby-konstnärinnas liv.

Den här avhandlingen baserar sig delvis på min pro gradu -avhandling *Hanna Rönnerbergs matkat taiteen maailmaan*¹²² (2006) som till hälften handlade om Önningeby konstnärskoloni. Jag utvidgar således min tidigare forskning och fördjupar mig i konstnärskolonifenomenet både på ett generellt plan och som en fallstudie om Önningeby.

På Åland har man arbetat flitigt för att återställa kändneden om konstnärskolonin. Önningeby-museet grundades 1992 i den gamla ladugården på gården Jonesas i Önningeby. Det är ett konst-

121 *Taitelijatarina* fritt översatt Berättelse om en konstnär.

122 *Hanna Rönnerbergs matkat taiteen maailmaan* fritt översatt Hanna Rönnerbergs resor i konstens värld.

och kulturhistoriskt museum¹²³ som drivs av Önningeby hembygdsförening r.f. Hembygdsföreningens ordförande Kjell Ekström har gett ut många publikationer som handlar om Önningeby konstnärskoloni, till exempel *Konst på Åland: en guide* (2003), *Åland i konsten: Ålands ömsesidiga försäkringsbolags konstsamling* (2006) och *Konstnärer i Önningeby: konstnärskolonin kring Victor Westerholm på Åland 1886–1914* (2007). Dessa publikationer innehåller rikligt, autentiskt bildmaterial, men det handlar inte om vetenskaplig forskning. Önningeby-museet har varje år en speciell temautställning kring konstnärskolonin och dess medlemmar.

Även på fastlandet har man arrangerat utställningar som hänför sig direkt till konstnärskolonin eller till dess nyckelpersoner. Amos Andersons konstmuseum arrangerade en utställning *Konstnärer i Önningeby* (2.II.2007–27.I.2008). I samband med utställningen publicerades en utställningskatalog, *Konstnärer i Önningeby. Konstnärskolonin kring Victor Westerholm på Åland 1886–1914* (2007). Tavastehus konstmuseum, som på sina sommarutställningar har lyft fram okända konstnärinnor, arrangerade en utställning om Dora Wahlroos *Sen osaa minkä haluaa – Dora Wahlroosin taidetta* (9.5–14.9.2008). Fyra år senare sågs i samma museum en utställning om konstnärskolonins trognaste medlem, *Hanna Rönnberg 1860–1946* (12.5–16.9.2012), där den för den stora allmänheten relativt okända konstnärens konst presenterades i större utsträckning för första gången.

1.5

DISPOSITION

Dispositionen är upplagd så att avhandlingen kan läsas både vertikalt, så att den är upplagd i kronologisk ordning såtillvida det är möjligt, och horisontellt, så att även om man enbart skulle läsa ett kapitel, får man i alla fall en helhetsbild av vad avhandlingen handlar om.

Avhandlingen är indelad i fem olika kapitel. I det första kapitlet läggs vissa för avhandlingen relevanta begreppsdefinitioner upp. I det andra kapitlet rekonstrueras Önningeby konstnärskolonis historia, som fungerar som grund för avhandlingen. Orsaker till konstnärskolonins uppkomst och dess sammansättning granskas med hjälp av de sociala nätverken. Konstnärernas sociala nätverk presenteras i sociogram. Det mikrokosmos som etablerade sig vid Lemströms kanal och konstnärskolonins vardag beskrivs. Det andra kapitlet inleds med en presentation av konstnärskolonins europeiska och nordiska förebilder. Det är viktigt för att jämföra Önningeby konstnärskolonin med dess europeiska mot-

123 <http://www.visitaland.com/onningebymuseum/se.1.10.2010>.

parter, huruvida dess struktur var likadan och ifall det finns likheter i de motiv och målningssätt. En dylik jämförelse har inte gjorts förut och den väntas ge mera information om huruvida fenomenet kunde upprepas.

Det tredje kapitlet handlar om det socialas rekonstruktion. Kapitlet är speciellt betydelsefullt eftersom det tar upp nya aspekter som inte tidigare granskats i denna kontext. För att kunna kartlägga den sociala strukturen måste man först reda ut konstnärernas sociala bakgrund som kunde ha påverkat till exempel deras ställning till ledarskapet och kvinnoemancipationen. Konstnärerna arbetade och levde i ett intimt mikrokosmos, vilket ofta ledde till att det uppstod konstnärspår. Men kvinnans roll i förhållandet mellan två konstnärer var inte så entydig utan kunde ibland leda till obalans. De mångfacetterade kvinnorollerna hade också en inverkan i frågan om ledarskap. Hittills har Victor Westerholm betraktats som konstnärskolonins ledare. Jag ställer mig kritiskt till detta och vill visa att det kan ha funnits olika slags ledarskap i kolonin. De olika kvinnotyperna presenteras, vidare utreds hur konstnärinnorna upplevde sitt arbete i en liten, intim miljö på det patriarkaliska Åland.

I avhandlingens fjärde kapitel utreds Önningeby-konsten. Här kartläggs om det fanns vissa karakteristiska eller gemensamma drag. I detta kapitel behandlas också de krav som turismen ställde på konstnärerna. Här granskas huruvida konstnärerna kunde hålla sig till sitt eget sätt att måla eller om de av ekonomiska skäl var tvungna att måla mer populistiskt enligt turisternas önskemål. Det kan uppfattas som en slags psykologisk kamp för konstnärskapet som konstnärerna ställdes inför. De hade två alternativ: att måla och utveckla sin egen stil eller måla enligt turisternas önskemål. Slutligen behandlas frågan om Önningeby-konstens mottagande på fastlandet med hjälp av samtida diskurs.

I det avslutande kapitlet presenteras forskningsresultatet som kommer att ändra uppfattningen om konstnärskolonins betydelse. Användningen av och fördjupningen i de sociala aspekterna kommer att leda till att hela fenomenet ses ur en ny synvinkel. Det sociala ger en mer ingående insikt i konstnärskolonin och dess olika skikt. Forskningsresultaten kommer att visa att kolonin inverkade på det finländska landskapsmåleriet och aktörskapet.

2

KONSTNÄRSKOLONINS UPPKOMST OCH UPPHÖRANDE

I **DETTA KAPITEL** rekonstrueras Önningeby konstnärskolonis historia. Den utgör grunden för hela avhandlingen. Historien läggs upp kronologiskt såtillvida det är möjligt.¹²⁴

För att läsaren skall få en så omfattande helhetsbild som möjligt, behandlas konstnärskolonifenomenet först generellt sett. Därefter ges en inblick i konstnärskoloniernas geografi, i vilka regioner de uppkom och varför. Även koloniernas sammansättning studeras. Efter den allmänna presentationen behandlas konstnärskolonierna i Pont-Aven och Skagen mera ingående, eftersom de sannolikt inverkade på Önningeby konstnärskoloni, någonting som har framgått bland annat av de samtida konstnärernas korrespondens. Konstnärskolonierna i Bretagne påverkade Skagens konstnärskoloni. Skagen-kolonins struktur och sammansättning hade i sin tur likheter med Önningeby kolonin.

Önningeby konstnärskolonis uppkomst kartläggs främst via främst Westerholms, Rönnbergs, Ackes och Danielsons men även de andra konstnärernas brev. Korrespondensen och konstnärernas sociala nätverk spelade en avgörande roll i kolonins uppkomst och utvidgning. De kartläggs här. Mikrokosmoset vid Lemströms kanal med fester och utflykter och kolonins betydelsefulla händelser beskrivs för att ge läsaren en inblick om det vardagliga livet i kolonin. Konstnärskolonins andra sociala företeelser och mera ingående foranalyser av målningarna ges i kapitel tre respektive fyra.

2.1

KONSTNÄRSKOLONIFENOMENET

Konstnärskolonierna utgör ett unikt fenomen i 1800-talets europeiska konsthistoria. Man har talat om konstnärernas massrörelse, vilket innebär att man migrerade från de internationella och nationella konstcentra och flyttade till landsbygden, där man arbetade och levde tillsammans. Därifrån skickades sedan konstverk till utställningar i de stora konstcentrena.¹²⁵

¹²⁴ Att skriva en konstnärskolonis historia är en utmanande uppgift på grund av det fragmentariska forskningsmaterialet. Många konstnärsbrev saknar datum eller det angivna datumet i en konstnärsmemoarer skiljer sig från det som samma konstnär angett i sitt brev.

¹²⁵ Lübbren 2001, I.

Konstnärskoloniernas inverkan på enstaka konstnärers karriär och konsthistorien var betydande. Enligt Michael Jacobs var vistelsen i konstnärskolonierna speciellt fördelaktig eftersom de erbjöd en plats där unga konstnärer fritt kunde umgås med varandra, lära av varandra, kritisera varandras målningar och njuta av en ny, inspirerande miljö och låga levnadskostnader. Dessutom var det relativt lätt att få modeller bland lokalbefolkningen.¹²⁶ Den fria omgivningen skapade en avslappnad stämning där konstnärerna kunde utveckla sin egen konst långt borta från akademiernas konventionella regler.

Konstnärskoloniernas betydelse för konsthistorien kan inte förbises. Enligt Nina Lübbren fanns det 80 konstnärskolonier i 11 europeiska länder år 1900.¹²⁷ Fenomenet fick sin början redan under första halvan av 1800-talet, men det finns olika uppfattningar om var den första konstnärskolonin grundades. Michael Jacobs, som kan betraktas som en pionjär inom forskningen om konstnärskolonierna, hävdar att rötterna till rörelsen skapades redan på 1500-talet, då Frankrikes kung Francis I utvidgade ett kungligt slott, *Palais de Fontainebleu*, som varit i franska kungarnas ägo sedan 1100-talet. Kungen lät bygga flera byggnader som inrymde gallerier. Ett av dem, Galerie Francois I, var ägnat åt kungens samling av italiensk konst.¹²⁸ Efter kungens död föll palatset i glömska och användes endast som ett övernattningsställe för jaktsällskap.¹²⁹

Palatset och skogen runt omkring det upptäcktes på nytt i början av 1800-talet. Författarna blev förtjusta i området, bland dem den franske författaren Étienne Pivert de Sémencour (1770–1846), som beskrev skogen i sin bok *Obermann* (1804). de Sémencour hävdade att skogens träd utstrålade en majestätisk skönhet, ett slags renhet och lätthet.¹³⁰ Enligt Lorenz Eitner låg Fontainebleu-skogens charm i dess mångsidiga landskap som var en blandning av klippor, raviner och viltväxande gamla ekträd medan andra delar av skogen var parkliknande. Raka avenyliknande vägar hade byggts på 1700-talet för jaktsällskap.¹³¹

Enligt Jacobs bosatte sig de första konstnärerna i byn Chailly-en-Bière som ligger norr om Fontainebleuskogen. Barbizon, som ligger några kilometer söder om Chailly-en-Bière upptäcktes i början av 1820-talet. Den var enligt den allmänna opinionen en fattig region som befolkades av primitiva människor. Alla delade dock inte den här uppfattningen. Regionen började locka konstnärer, vilket medförde nya inkomstmöjligheter för lokalbefolkningen eftersom konstnärerna behövde både logi och mat. En Chaillybo som kanske mest påverkades av utvecklingen var Francois Ganne som ägde två hus i Barbizon. Det större av husen blev Auberge Ganne, ett övernattningsställe för konstnärerna.¹³²

126 Jacobs 1985, 12.

127 Lübbren 2001, 1.

128 Källa: UNESCO/CLT/WHC, <http://whc.unesco.org/en/list/160> 20.11.2012.

129 Jacobs 1985, 11.

130 de Sémencour 1804, 104, se <http://archive.org/details/obermannpardesnoosengooq>. "J'aime ici l'étendue de la forêt, la majesté des bois dans quelques parties, la solitude des petites vallées, la liberté des landes sablonneuses; beaucoup de hêtres et de bouleaux; une sortie de propriété et d'aisance extérieure dans la ville."

131 Eitner 2002, 226.

132 Jacobs 1985, 10–18.

Barbizons popularitet ökade då järnvägen från Paris nådde ända fram till Fontainebleu 1849.¹³³

Bretagne var det område som mest lockade konstnärerna. Varför just Bretagne? Orsakerna till Bretagnes popularitet har diskuterats mycket. De vanligaste förklaringarna till populariteten var provinsens läge, dess befolkning och kultur. Philippe Le Stum har hittat tuschteckningar av holländske Willem Schellinck från 1646. De föreställer stadslandskap av städerna Nantes och Le Croisic. Le Stum hävdar att de franska konstnärerna inte kom till Bretagne förrän efter mitten av 1700-talet. Då var det inte de vackra havslandskapen som tilltalade, utan konstnärerna hade fått som uppgift att teckna militärhamnar, arsenal och andra strategiskt viktiga ställen. Många konstnärer, bland annat Jean-Francois Hue (1752–1823), Zeichner Nicolas (1728–1813) och Pierre Ozanne (1737–1813) intresserade sig för Brest och dess invånare. Nicolas ställde ut sina målningar på olika hamnar i utställningen *Collection des ports de France dessinés pour le roi* 1775.¹³⁴

Enligt Le Stum var det intresset för den keltiska kulturen och speciellt för det keltiska språket som talades i nedre Bretagne, som ökade kännedomen om provinsen. Man ansåg att det keltiska språket liknade det språk som galler tidigare hade talat.¹³⁵ Språket härstammade från 100 e.K.r och innehöll endast få franska ord. Dessa ord hänförde sig till det agrariska livet som till exempel *alouette* (lärka), *bouleau* (björk) och *chêne* (ek).¹³⁶

Språket var inte det enda som väckte nyfikenhet. De bretonska traditionerna och kulturens särdrag intresserade först forskare, därefter författare och konstnärer. Le Stum hänvisar till en engelsk jordbrukare Arthur Young som 1788 skrev att man genast kunde se att bretonerna var helt annorlunda människor än fransmännen. Bretagne blev mera känt 1795 då Jacques Cambry (1749–1807), den keltiska Akademiens (*l'Académie Celtique*) ledare, skrev om Finistères arkitektur, landskap, boende och det intellektuella livet i sin bok *Voyage dans Finistère, ou état de ce département en 1794 et 1795* som illustrerades av Francois Valentin med bilder av olika folkdräkter.¹³⁷ Cambry konstaterade att Bretagne var som ett dyrbart mynt som det lönar sig att forska noggrant.¹³⁸ Den här typens artiklar lockade flera resenärer. Några år senare, 1798, publicerades de första gravyrerna som föreställde de bretonska nationaldräkterna i *Voyage en Finistère*.¹³⁹

Den nya trycktekniken, litografien, utvecklades av tysken Aloys Senefelder (1771–1834) i slutet av 1700-talet men den nådde inte Frankrike förrän i början av 1800-talet. Den bretonska staden Nantes

133 Jacobs 1985, 19.

134 Le Stum 2001, 43.

135 Le Stum 1998, 9.

136 Kallioinen – Härmä – Suomela-Härmä 1989, 72.

137 Le Stum 2001, 44–45.

138 Le Stum 2001, 45. Die Bretagne, so Cambrys resumé, ist "eine kostbare Münze, die es zu untersuchen gilt."

139 Le Stum 1998, 9.

blev det regionala centret för den nya tekniken tack vare Henri Charpentier. Han publicerade under åren 1829–32 allt som allt 123 tavlor av sitt album (fritt översatt) *Samlingsverk över Bretagne och de övriga franska regionerna där invånarnas klädsel är anmärkningsvärt säregen*. Hälften av litografierna föreställde bretonska folkdräkter. Albumet fick mycket uppmärksamhet.¹⁴⁰ Efter det första albumets framgång tryckte Charpentier ett nytt *Galerie armoricaine*¹⁴¹ som handlade enbart om Bretagne. Francois-Hippolyte Lalaisse (1812–1884) var ansvarig för albumet. Han hade åkt runt i Bretagne tillsammans med Félix Benois på somrarna 1843 och 1844. Lalaisse träffade lokalbefolkningen i sina arbeten och bad dem att stå som modeller för hans skisser. Dessa skisser trycktes senare som litografier,¹⁴² som i sin tur samlades till ett album.¹⁴³ Albumet blev framgång. De utländska konstnärerna hade visserligen upptäckt regionen redan före de två albumen utkommit. Den engelske konstnären William Turner (1775–1851) anlände till Morlaix 1826 och reste runt den bretonska kusten. Flera engelska konstnärer följde efter, många av dem fotografer. Camille Corot (1796–1875) besökte Finistère för första gången 1829.¹⁴⁴

André Cariou delar Le Stums uppfattning om Bretagnes dragningskraft. Cariou hävdar att det var speciellt megalitiska monument, havslandskap, folksagor och framförallt de vackra nationaldräkterna som lockade resenärer till Bretagne.¹⁴⁵ Dessutom fanns det oändligt många variationer av dem. Enbart på den bretonska halvön fanns det sextio huvudsakliga typer av nationaldräkter med 1 200 olika variationer. Det vidaste spektrum nationaldräkter kunde hittas i Cornouaille, där man med sina kläder uttryckte till vilken social krets eller församling man hörde. Kläderna förmedlade budskap om egendom, civilstånd och yrke.¹⁴⁶ Konstnärerna upplevde att Bretagne och dess originella livsstil och kultur var i fara att helt försvinna på grund av de förändringar som pågick i samhället. De upplevde som sin plikt att föreviga den bretonska kulturen innan den skulle förstöras.¹⁴⁷

Alla forskare delar inte Philippe Le Stums och André Carious uppfattningar om Bretagnes dragningskraft. Fred Orton och Griselda Pollock har diskuterat Bretagne och dess särdrag i sin artikel *Les Données Bretonnantes* (1996). Enligt dem är Bretagnes roll i 1800-talets konst inte så enkelt definierbar som man tidigare trott. Orton och Pollock hävdar mycket riktigt att man måste analysera regionen grundligt innan man kan överväga dess inverkan på konsten. De hänvisar till konsthistorikerna John Houses och Mary Anne Stevens forskning om Bretagne, där de närmare har granskat aspekter som

140 Le Stum 2001, 46. På originalspråket franska "Recueil des costumes pittoresques de la Bretagne et autres contrées de la France où la mise des habitants offre quelque singularité remarquable."

141 *Galerie armoricaine*, en tidning som publicerats sedan 1844 och som presenterade olika arbeten från regionen. <http://www.bibliotheque-rennesmetropole.fr/actualite-des-collections/tresors/la-galerie-des-tresors/la-galerie-armoricaine/> 3,3,2013.

142 Le Stum 2001, 47. Lalaisse skisser finns bevarade i Musée National des Arts et Traditions Populaires i Paris.

143 Le Stum 2001, 47.

144 Le Stum 2001, 48.

145 Cariou 2001b, 40.

146 Le Stum 1998, 10–11.

147 Cariou 1998, 15.

vanligtvis förknippas med regionen: 1) Bretagne låg långt borta från Paris och var en fattig region med kargt landskap och dålig jordbruksmark, 2) regionen var svårt tillgänglig för turister, 3) de bretonska nationaldräkterna var forntida och traditionella och 4) den bretonska befolkningen var barbarisk och ociviliserad.¹⁴⁸ Varför har man då skildrat Bretagne på det här sättet?

Låt oss granska lite närmare de ovan nämnda påståendena. Odilon Redon (1840–1916) beskrev regionen som ett sorgset landskap som är täckt av mörka färger.¹⁴⁹ Den engelske jordbrukaren Arthur Young beskrev den bretonska landsbygden som obrukad under sina resor i slutet av 1780-talet. Youngs beskrivning avvisades 1889 av den engelske reseberättaren och novellisten Mathilda Betham-Edwards (1836–1919) som poängterade att Bretagne hade utvecklats avsevärt både då det gällde ekonomin, de sociala förhållandena och jordbruket under perioden 1870–1880.¹⁵⁰ Det fanns stora regionala skillnader i Frankrike men i Bretagne hade utvecklingen gått snabbare framåt än i de andra regionerna. Under den första halvan av 1800-talet var till exempel Garonne ett av de rikaste områdena, medan Bretagne var ett av de fattigaste. I slutet av århundradet hade rollerna bytts, Bretagne var en av de mest produktiva och således en av de rikaste regionerna tack vare det systematiska utvecklingsprogram som lagts upp för jordbruket. Jordbruksarealen blev en tredje del större och den bretonska befolkningen kunde se en ökad produktion av grönsaker, kött, mjölk och vin. Potatisproduktionen var så stor, att den förutom att täcka det inhemska behovet, även räckte till export. Även fiskindustrin blomstrade. Till exempel i Concarneau arbetade 13 000 människor inom fiskindustrin, som främst bestod av sardin- och tonfiskproduktion men också av olika sorters tång, som blev till kelp då det brändes och såldes till industrin.¹⁵¹ De förbättrade levnadsförhållandena och infrastrukturen bidrog till en befolkningsökning, så att 1876 var Bretagne ett av de befolkningstätaste områdena.¹⁵² Detta förkastar det ovan nämnda påståendet att Bretagne skulle ha varit en fattig och karg region.

För att kunna locka turister måste Bretagne förbättra sin tillgänglighet. Man hade byggt bra vägar redan före järnvägens ankomst. Antalet bäddplatser på området ökades systematiskt för att skapa *station-balnéaires* (fritt översatt badinläggningar) i sådana byar som Concarneau, Le Baule och Le Pouldu. Bretagne ansågs bjuda på allt som en turist längtade efter: vacker och pittoresk natur, sommaraktiviteter och romantiska små byar. Dessutom hade den bretonska befolkningen sina egna ritualer, fester och folkdräkter som turister-

¹⁴⁸ Orton-Pollock 1996, 68.

¹⁴⁹ Orton-Pollock 1996, 61. Originaltexten på engelska: "He called the province a 'sorrowful land weighed down by sombre colours'."

¹⁵⁰ Orton – Pollock 1996, 62.

¹⁵¹ Orton – Pollock 1996, 64.

¹⁵² Orton – Pollock 1996, 62.

na kunde beundra. Dräkterna, precis som den bretonska kulturen, var forntida och traditionella. R. Y. Creston (1898–1964) skrev om den bretonska folkdräktens historia i sin bok *Les Costumes de Populations Bretonnes* (1959). Han hävdade att det egentligen var fråga om en dräkt som uttryckte bärarens sociala position i en semifeodal hierarki. Före den franska revolutionen gällde en lag, som reglerade och minskade allmogens användning av folkdräkter. Användningen av bland annat spets, guldbroderingar, skjortor, halsband och manschetter var tillåten endast för prinsar och adeln. Avskaffningen av lagen ledde till de färggranna regionala dräkternas tillblivelse på 1800-talet. Nya transportsätt bidrog till att spets och broderade tyger blev mera tillgängliga. De förmögna kunde skaffa fina tyger medan de fattigare fick nöja sig med anspråkslösare tyger.¹⁵³

Den bretonska befolkningen var insatt i dessa regler, men för en utomstående hörde folkdräkterna till den bretonska kulturen utan desto djupare betydelse. Turisterna upplevde kulturens särdrag med folkdräkterna som någonting spännande och annorlunda. Folkdräkterna kunde även förmedla ett budskap om en ny slags landsbygdsbefolkning som hade mera fritid och levde under ekonomiskt stabilare förhållanden. Denna slags kultur verkade inte alltför främmande, vilket därför lockade flera turister.¹⁵⁴

Hurudan var den bretonska befolkningen? Stadsborna hade fördomar mot dem som bodde på landsbygden. Det handlade både om klasskillnader och skillnader i livsstilen. Man ansåg att landsbygdens människor var barbariska och obildade. Att bo på landsbygden och att ha en utbildning ansågs vara helt oförenligt. Det fanns även de, som tyckte att livet på landsbygden var mycket värdefullare än livet i staden. För dem motsvarade det agrara samhället den romantiska idén av konservatismen där den hierarkiska sociala ordningen fortfarande respekterades. Under Napoleon den tredjes tid gjordes en studie om den franska folkloristiken (1853) som omfattade även folkdräkterna och kulturen. Studien var dock tvetydig eftersom den å ena sidan betonade de regionala skillnaderna och deras mångfald, men å andra sidan visade en oro över ett möjligt utplånande och försvinnande av den regionala kulturen och vanorna. Man var rädd för att städernas dominans skulle gräva ner den enhetlighet som rådde mellan olika regionala kulturer.¹⁵⁵

Tillbaka till frågan om varför man förknippade 1800-talets Bretagne med sådana attribut som avlägsen, primitiv, lantlig och även brutal. Enligt Orton-Pollock var dessa attribut resultat av differentieringen från den rådande kulturella normen. Om man granskar dem med

153 Orton – Pollock 1996, 66.

154 Orton – Pollock 1996, 67.

155 Orton – Pollock 1996, 67–68.



BILD 1 Karta över de viktigaste europeiska konstnärskoloniernas placering, ca 1900. Lübbren, 2001, XIV.

Bildbehandling: Ainur Nasredtin, Finlands Nationalgalleri.

hjälp av en ordbok från 1899,¹⁵⁶ kommer tolkningsmöjligheten ännu klarare fram. Till exempel primitiv (på franska *primitive*) betyder inte enkel utan i ett tidigt skede, *sauvage* (på franska) betyder inte brutal människa eller vild utan ensamhet eller glest bebyggd, lantlig (*rustique*) betyder den lantliga livsstilen som skiljer sig från stadslivet. Om man då läser om beskrivningar om regionen i konstnärernas brev, bör man komma ihåg att de representerar deras subjektiva uppfattning om regionen, inte den absoluta sanningen. Beskrivningars mening bör granskas inom den historiska kontext där de skapades, mitt i den kulturella och sociala dominansen av det urbana borgskapet.¹⁵⁷

2.1.1

Konstnärskoloniernas geografi

Som redan konstaterades i inledningen, grundades den första konstnärskolonin¹⁵⁸ i Barbizon i Frankrike. Därefter spred sig fenomenet över hela Europa, till Ryssland och till Amerika.¹⁵⁹ Hittills har man inte forskat närmare i koloniernas geografi. BILD 1 visar var Europas viktigaste konstnärskolonier låg. Barbizon, Giverny, Grèz-sur-Loing och 4 andra kolonier låg runt Paris medan de andra franska kolonierna låg vid kustlinjen. De engelska, holländska och skandinaviska konstnärskolonierna grundades på kustorterna medan de flesta tyska kolonierna

¹⁵⁶ Rey-Debove – Rey 1995, 1772.

¹⁵⁷ Orton – Pollock 1996, 69.

¹⁵⁸ Sankt Lukas brödraskap som grundades 1809 är inte inkluderat här.

¹⁵⁹ Jacobs 1985, 7.

uppkom i inlandet. En intressant observation i denna kontext är att Italien, Frankrike och Spanien inte lockade som en placering för en koloni. Den europeiska konstens tyngdpunkt förflyttades mera norr-ut. Peter Howard som har forskat i engelskt landskapsmåleri påpekar att landskapsmåleriets motivval förändrades under perioden 1870–1910. Howard kallar den för den heroiska perioden.¹⁶⁰ Med det avses de förändringar i val av motiv, som skedde inom landskapsmåleriet: trista motiv blev populära i slutet av 1800-talet. Det kunde vara hedar, träsk, berg eller sumpmarker.¹⁶¹ Utvecklingen ledde till en förändring också i konstnärernas resebeteende. De hade tidigare stannat ett par månader på en ort på landsbygden men i och med den förbättrade infrastrukturen kunde de bosätta sig där men ändå resa tillbaka till större städer när de ville.¹⁶²

Howard talar om den engelska visuella kulturens centripetala och centrifugala krafter, något som kan tillämpas i konstnärskoloniernas kontext. De centripetala krafterna finns oftast i en stad som dominerar den konstnärliga marknaden och som även lockar konstnärer på grund av andra orsaker. Staden med de centripetala krafterna fungerar ofta som avantgarde för de nya trenderna inom konsten.¹⁶³ I de nordiska länderna fungerade Köpenhamn som ett exempel på en stad med centripetala krafter dels för att den hade en betydande konstmarknad, dels för att den fungerade som en slags samlingspunkt för de nordiska konstnärerna. I Finland hade Helsingfors och Åbo centripetala krafter med fungerande konstmarknad. Dessutom erbjöd dessa städer konstutbildning.

De centripetala krafterna är dock inte ett bestående tillstånd. I något skede uppnås en mättnadspunkt, då den konst som presenterats i staden med de centripetala krafterna inte längre anses representera något nytt. Konsten uppfattas som alltför akademisk och alltför steril. Då flyttas tyngdpunkten från stora konstcentra till landsbygden eller utlandet, där man fortfarande kan hitta orörda landskap och ostörd arbetsmiljö. Man talar om de centrifugala krafterna.¹⁶⁴ I Önningeby kontext utgjorde de centrifugala krafterna en orsak till att konstnärerna från Åbo, Helsingfors och Stockholm sökte sig till Önningeby.

2.1.2

Koloniernas sammansättning

Konstnärskoloniernas sammansättning hade en större inverkan på koloniernas verksamhet än man tidigare insett. Med sammansättningen avses hur stor andel av kolonins medlemmar som var kvinnor, män, utlän-

¹⁶⁰ Howard 1991, 104.

¹⁶¹ Howard 1991, 102.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Howard 1991, 105.

¹⁶⁴ Howard 1991, 106.

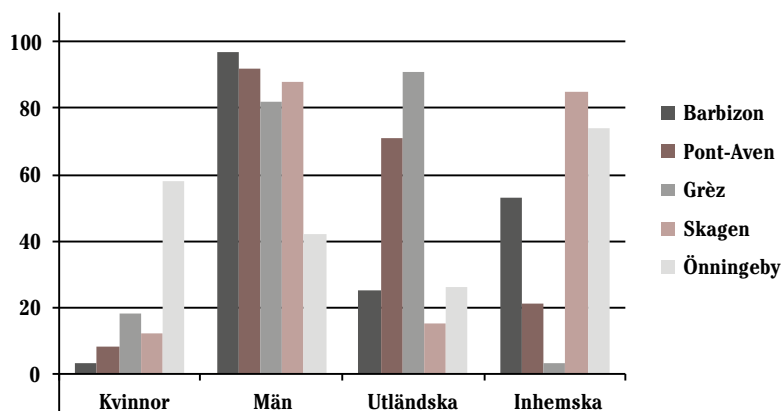


BILD 2 Konstnärskolonis sammansättning (antalet kvinnor, män, utlänningar, nationella representanter) i Barbizon, Pont-Aven, Grèz, Skagen och Önningeby.

ningar eller representanter för det land där kolonin var verksam. De lokala hotellens eller ”innens” gästböcker spelar här en avgörande roll. Till exempel i Brøndums hotell i Skagen skulle varje gäst noggrant ange sitt namn, yrke, sin adress, namnet på den senaste vistelseorten, ankomst- och avresedatum och sitt framtida mål i hotellets gästböcker, som finns bevarade från 1875 till 1929.¹⁶⁵

Nina Lübbren har kartlagt sammansättningen av 18 europeiska konstnärskolonier.¹⁶⁶ Hennes undersökning visar en gemensam faktor för de flesta kolonierna. De lokala konstnärerna intresserade sig inte för de konstnärskolonier som låg på deras hemort eller i deras hemland. Enligt hennes undersökning var de lokala eller inhemska konstnärernas antal i alla europeiska kolonier mindre än 1 %.¹⁶⁷ Andelen kvinnor i dessa kolonier är i genomsnitt ca 17 %. Låt oss granska detta lite närmare. Nedan har skribenten jämfört antalet kvinnor, män, utländska och inhemska konstnärer i fem olika konstnärskolonier: Barbizon, Pont-Aven, Grèz, Skagen och Önningeby. Man märker, att antalet män var störst i Barbizon och lägst i Önningeby. Antalet utlänningar var störst i Grèz¹⁶⁸ och lägst i Skagen medan antalet inhemska konstnärer var störst i Skagen och Önningeby. Diagrammets mest intressanta resultat är dock antalet kvinnor i kolonierna. Det är lägst i Barbizon och klart högst i Önningeby. Om man jämför kvinnornas andel i Önningeby och dess förebild Skagen, är kvinnornas andel i Önningeby klart mycket större. Vad är förklaringen? I Finland, på 1800-talets andra hälft fanns det många kvinnliga konstnärer men bara en bråkdel av dem blev kän-

¹⁶⁵ Nielsen 2001, 154.

¹⁶⁶ Lübbren 2001, 165–177.

¹⁶⁷ Lübbren 2001, 5.

¹⁶⁸ Så många svenska konstnärer arbetade på orten bland dem Carl Larsson, Karin Bergöö, Karl Nordström, Emma Löwstadt-Chadwick att de sades utforma en koloni.

da.¹⁶⁹ Alla kolonins finländska konstnärinnor representerade egentligen den första generationen kvinnor som arbetade som professionella konstnärer och utbildade sig både i hemlandet och utomlands. Deras skaparperiod inföll på 1880-talet. De hade en mycket stark gruppkänsla och stödde varandra.¹⁷⁰ Könrollernas procentuella fördelning hade en inverkan på kolonins interna hierarki och ledarskap som behandlas i avhandlingens tredje kapitel.

2.1.3

De europeiska och nordiska förebilderna

6 konststuderanden från konstakademien i Wien grundade ett brödraskap 1809. Det kallades för Sankt Lukas brödraskap.¹⁷¹ Dess medlemmar motsatte sig den traditionella konstundervisning som gavs i konstakademierna precis som medlemmarna i de kommande konstnärskolonierna. I det hänseende kan brödraskapet betraktas som konstnärskoloniernas föregångare. De unga konstnärer som sökte sig till konstnärskolonierna delade detta motstånd. Brödraskapet skiljde sig också från konstnärskolonierna eftersom det hade ett gemensamt manifest någonting som kolonierna inte hade. Brödraskapet ville återuppliva det enkla och den spirituella anda som rådde inom konsten under medeltiden och den tidiga renässansen. Sankt Lukas bröder som de också kallades för Nazarenerna beundrade och inspirerades av de tidiga verk av Albrecht Dürer (1471–1528),¹⁷² Pietro Perugino (ca 1445–1523),¹⁷³ och Rafael (1483–1520).¹⁷⁴ De förespråkade också för freskmåleriet.¹⁷⁵

Brödraskapets medlemmar, bland dem Franz Pforr (1788–1812) och Johann Friedrich Overbeck (1789–1869) flyttade in till ett övergivet kloster Sant’ Isidoro som låg vid kullen Pincio vid Roms anti-ka stadsgräns.¹⁷⁶ Brödraskapet fick flera medlemmar bland annat Peter von Cornelius (1783–1867),¹⁷⁷ Wilhelm von Schadow (1788–1862)¹⁷⁸ och Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872). Förutom det gemensamma manifestet, arbetade de också med gemensamma projekt, till exempel med Casa Massimos fresker 1817–29.¹⁷⁹

PONT-AVEN

Bretagne och dess byar lockade konstnärer i två olika faser. Den första fasen sträckte sig från 1800-talet första hälft fram till slutet av 1870-talet. Det var närmast landskapsmålare som vandrade runt för att hitta nya, tilltalande motiv. Dessa konstnärskolonier fungerade som förebilder för de konstnärskolonier som uppstod senare under 1800-talet. Till exempel dansken Holger Drachmann (1812–1908) bodde i Saint-Briac på hösten 1878. Drachmanns landsman P. S. Krøyer målade i Saint-Malo under

169 Kontinen 1988, 16–17.

170 Kontinen 1988, 18.

171 Die Lukasbröder på tyska. *Taiteen pikkujätttiläinen* 1991, 435.

172 Pese 2001, 13.

173 *Taiteen pikkujätttiläinen* 1991, 949.

174 *Taiteen pikkujätttiläinen* 1991, 953.

175 *Taiteen pikkujätttiläinen* 1991, 435.

176 Pese 2001, 13.

177 *Taiteen pikkujätttiläinen* 1991, 908.

178 *Taiteen pikkujätttiläinen* 1991, 958.

179 Ibid.

1877 och 1878.¹⁸⁰ Troligtvis anammade båda konstnärerna vanor från dessa franska kolonier som de senare tillämpade till Skagens konstnärskoloni vars nyckelpersoner de båda var.

Den andra fasen sträckte sig från 1880-talet framåt. Det karaktäristiska för denna period var de nordiska konstnärernas anstormning till de tre konstnärskolonierna: Pont-Aven, Concarneau och Douarnenez, varav Pont-Aven blev den mest kända. Amerikanen Robert Wylie kom till Pont-Aven för första gången 1864 och blev mycket förtjust. Han berättade om orten för sina studerande och målarvänner, som sökte efter en plats där de kunde måla under sommaren. Wylie övertygade dem om ortens skönhet. Han lyckades övertyga sina vänner och på våren 1866 anlände en grupp amerikanska och engelska konstnärer till Pont-Aven.¹⁸¹ Den bretonska kulturen, mångfalden av folkdräkter, den vackra naturen och det milda klimatet lockade konstnärerna. Konstnärerna ägnade sig åt det realistiska måleriet av landskap och personporträtt med matta färgtoner. Ibland kunde målningarna också ha en teatralisk ton.¹⁸²

Det rådde en ömsesidig nyfikenhet mellan konstnärerna och lokalbefolkningen, något som underlättade konstnärernas arbete.¹⁸³ Det fanns gott om människor som kunde eller ville ställa upp som modeller: kvinnor i sina folkdräkter, tvätterskor, herdar och fiskare.¹⁸⁴ Som redan konstaterats i inledningen, bjöd Hôtel des Voyageurs, Hôtel du Lion d'Or, Pension Gloanec och Hotel Julia på billigt logi. De fungerade också som samlingsplatser för konstnärerna; matsalsväggarna pryddes ofta av målningar som konstnärerna hade gett till hotellets värdinna/ägarinna såsom BILD 3 visar.¹⁸⁵

Konstnärskolonin utvidgades snabbt och omfattade 1883 ca 100 konstnärer, förutom amerikaner och engelsmän också skandinaver, schweizare och fransmän, som dock var en klar minoritet. De flesta konstnärerna stannade på orten flera månader. Catherine Puguët kallar perioden 1866–1886 för den första generationen av konstnärer.¹⁸⁶

Den andra generationens period inleddes 1886, efter att Paul Gauguin i juni samma år hade kommit till Pont-Aven.¹⁸⁷ Gauguin upplevde att han äntligen hittat en fridfull ort där han kunde ägna sig åt sin konst och diskussioner kring den. Pontaven-skolan grundades 1886 som en reaktion mot impressionismen och realismen. Gruppen bildades kring Gauguin, och den bestod av ett tjugotal konstnärer. Gauguin förespråkade för ett nytt sätt att se på världen samt konstnärernas rätt att riskera allt.¹⁸⁸ Samma år träffade Gauguin Emil Bernard som kommit till Pont-Aven. Gauguin inspirerades av kullarna vid kustlinjen i Pont-Aven och började experimentera med en ny stil, att koncentrera sig på linjerna och minska på målningens volymer.¹⁸⁹ Bernard däremot förespråkade för starka konturer och färger kring målningens objekt. Gauguin kallade den nya estetiken, som syns i Emile Bernards målning *Bretonnes dans la prairie verte*

180 Cariou 2001, 40.

181 Lübbren 2001, 172.

182 Puguët 2001, 57–58.

183 Puguët 2001, 58.

184 Cariou 2001, 46.

185 Puguët 2001, 58–60.

186 Puguët 2001, 57.

187 Lübbren 2001, 172.

188 Puguët 2001, 61.

189 von Bonsdorff 2012, 156.



BILD 3 Pont-Aven. Hôtel Julia.
Peintures, Hommages d'auteurs à Mademoiselle Julia. Foto: Privatarkiv.
Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.



BILD 4 Paul Gauguin: La vision après le sermon (1888).
Scottish National Gallery. Foto: Scottish National Gallery.

(1888), för syntetismens manifest. Hans egen vision om syntetismen ses i *La vision après le sermon* (1888).¹⁹⁰

Pont-Aven blev emellertid så populärt att Gauguin var tvungen att flytta till Le Pouldu cirka 15 kilometer från Pont-Aven för att få arbetsro.¹⁹¹

Den tredje generationen kom till Pont-Aven efter att Paul Gauguin lämnat orten 1894 för att åka till Tahiti. Gauguins namn kom dock fortsättningsvis att förknippas med Pont-Aven. Lokalbefolkningen hade insett konstnärskolonins gynnsamma verkan på orten och dess ekonomi, och skapade en myt om ett konstnärligt äventyr i syntetismens hemregion. Planen lyckades och Pont-Aven förblev ett resmål för konstnärerna långt in på 1900-talet.¹⁹²

De finländska konstnärerna hittade Pont-Aven i början av 1880-talet. Helene Schjerfbeck och Maria Wiik åkte till Pont-Aven våren 1883. Schjerfbeck bodde på Hôtel des Voyageur. Även Amélie Lundahl kom till orten.¹⁹³ Andra finländska konstnärinnor reste till Bretagne men valde en annan ort. Ada Thilén, Agda Lindqvist och Helena Westermarck målade sommaren 1884 i Finistère medan Elin Danielson stannade i Concarneau.¹⁹⁴ Pont-Aven lockade även andra nordiska konstnärer, bland andra danskarna Peder Severin Krøyer och Jens Ferdinand Willumsen.¹⁹⁵

Pont-Avens konstnärskolonis historia, dess medlemmar i tre olika generationer hade en inverkan på den europeiska konsthistorien både på kort och lång sikt. Det var där syntetismen föddes. Ordet om de franska konstnärskolonierna spred sig via de sociala nätverken. Några finländska konstnärinnor hade målat vissa av sina kända konstverk redan före Gauguins tid. De fascinerades, precis som många andra av allt som Bretagne erbjöd. Helena Westermarck skrev:

Den ålderdomliga prägeln över det lilla samhället, befolkningen i nationaldräkter, havet med ebb och flod och en horisont utan gräns – allt var nytt, ovanligt och ägnat att intressera främlingarna.¹⁹⁶

Helene Schjerfbeck målade *Begravningståg i Pont-Aven* (1884), Maria Wiik *Förhinder* (1884), Ada Thilén *Pont-Aven* (1884). Bretagne ansågs vara en förebild för de kommande konstnärskolonierna och man förväntade sig att någonting liknande kunde skapas på Åland. Maria Wiik skrev i ett brev till Alma Engblom:

På sommaren kommer det att finnas en riktig konstnärskoloni på Åland. Manliga och kvinnliga konstnärer både från Sverige och Finland, och en allmän restauration à la Bretagne. Kanske du också åker dit.¹⁹⁷

190 Pugué 2001, 61.

191 Pugué 2001, 62.

192 Pugué 2001, 63–64.

193 Konttinen 2004, 101.

194 Konttinen 1995, 62.

195 Lübbren 2001, 172.

196 Maria Wiiks brev till Alma Engblom på våren 1886. ÅAB.

197 Westermarck 1941, 157.

Brevet är intressant på grund av sin datering. Om det faktiskt är skrivet på våren 1886, uppstår frågan hur eller varifrån har Wiik fått informationen om konstnärskolonin på Åland före den ens existerade. Knappast från Westerholm. Men om Ahlstedt berättade tidigt på våren om kolonin till Rönnberg, Danielson och Thilén kunde någon av dem ha gett informationen vidare till Wiik.

Det finns en annan intressant aspekt som kom fram i Pont-Aven, nämligen hur motivval som konstnären hittat i en konstnärskoloni lätt upprepas då han flyttar till en annan konstnärskoloni. Peder Severin Krøyer arbetade i den franska konstnärskolonin Cernay-la-ville 1879. Där målade han *Konstnärernas lunch i Cernay-la-ville* (1879). Han hade fått idén till sin målning under en resa i Spanien. Då Krøyer några år senare kom till Skagen, målade han en ny version av samma motiv *Vid lunchen* (1883).¹⁹⁸ Konstnärskolonierna och deras atmosfär tilltalade Krøyer som året därpå målade i Grèz och även den här gången använde samma motiv, konstnärerna och deras matstund, i sin målning *Konstnärerna vid frukostbordet, Grèz* (1884). Båda målningar förmedlade den kamratanda som var kännetecknande för kolonierna. Krøyer målade en tredje version av samma motiv 1893. Målningen hette *Vid frukosten. Konstnären och hans hustru med författaren Otto Benzon*. Krøyer var en uppskattad konstnär och en personlighet som hade inflytande i andra konstnärernas motivval. Rönnberg och Westman som målade i Skagen på hösten 1888 och förmedlade i sin tur sina upplevelser vidare till Önningeby-kolonisterna. Acke hade gjort en teckning 1888 som föreställer fem konstnärer, en man och fyra kvinnor, som sitter runt ett bord i Mattas och diskuterar. Kamratandan syns även här. Krøyer och Acke var båda färgstarka personligheter som hade förmågan att skapa en festlig atmosfär men som samtidigt kunde vara impulsiva.¹⁹⁹ Deras närvaro var väsentlig för konstnärskoloniernas blomstrande.

När grundades Skagens konstnärskoloni? Forskarna har hittills inte enats om tiden för Skagens konstnärskolonis begynnelse. Konsthistorikern Mette Bøgh Jensen hänför i sin bok *At male sit privatliv. Skagensmalernes selvscenesattelse* (2005) till de många olika historier, som skrivits om konstnärskolonins uppkomst. Enligt Bøgh Jensen utgörs den första inofficiella historien om skagenmålarna av konstnären Michael Anchers (1849–1927) självbiografiska anteckningar, som var samlade i fjorton små anteckningshäften. Ancher berättade om livet i konstnärskolonin från juli 1874 till 1894. Två av häftena var utan årtal. Dessa häften har haft en stor betydelse för konstruktionen av det konstnärskolonifenomen som bland annat Alba Schwartz (1857–1942), Karl

198 Svanholm 2001, 65.

199 Svanholm 2001, 67.



BILD 5 P. S. Krøyer: Vid frukosten (1883).
Tillhör Skagens Museum. Foto: Skagens Museum.

Madsen (1855–1938) och Walter Schwartz (1889–1958) skapade. Anchers anteckningar *post festum* handlade om tiden efter konstnärskolonins glanstid som inföll på 1880- och 1890-talen.²⁰⁰

Karl Madsen hävdade att Michael Ancher skulle ha velat skriva en bok om Skagens konstnärskoloni men inte hade tid att göra det. Däremot ville han att kollegan Karl Madsen (1855–1938) skulle ha skrivit i stället, men han ville inte heller ta emot uppdraget utan gav det vidare till förlaget Gyldendals direktör Ernst Bojesen. Madsen rekommenderade Sofie Albertine Schwartz (1857–1942), som kallades för Alba, som skribent för historien. Schwartz hörde inte till kolonisterna utan hade kommit till Skagen 1899 på grund av att hennes make Otto Georg Schwartz (1852–1915) hade utnämnts till stadens borgmästare. Hon började sin litterära produktion i början av 1900-talet.²⁰¹

Schwartz skrev en tvådelad bok om Skagen. Den första boken hette *Skagen for og nu. Den svudne tid og Billeder og Skagen for og nu. Den nye Tid i Oplevelser og Indtryk*. Den publicerades 1912 och baserade sig till stor del på Michael Anchers anteckningar. Den andra boken *Den nye Tid i Oplevelser og Indtryk* publicerades ett år senare, 1913. Samarbetet mellan Ancher och Schwartz löpte inte alldeles smärtfritt, eftersom Schwartz förmodligen inte alltid förhöll sig till sanningen utan ville ge sin egen, mera spännande version av händelserna. Ancher gillade inte detta utan ville att Schwartz skulle göra korrigeringar enligt Ancher.²⁰² För Schwartz utgjorde år 1870 en slags gräns som delar konstnärerna i två grupper: de som kom till Skagen före konstnärskolonins uppkomst och de som kom att bilda kolonins kärngrupp.²⁰³

Den andra Skagen-skribenten, som också var den första konsthistorikern som skrev om kolonin, var enligt Mette Bøgh Jensen kolonins medlem, konstnären och konstkritikern Karl Madsen (1855–1938), som efter att först nekat till uppdraget, mottog det, dock sexton år efter att Alba Schwartz andra bok utkommit. Madsen hade en krävande uppgift i att försöka balansera mellan att skriva en historia ur objektiv synvinkel trots den mera subjektiva synvinkel han som medlem av kolonin hade. Dessutom var han museichef för Skagens Museum. Madsens bok *Skagens Malere og Skagens Museum* publicerades 1929 med hjälp av Ny Carlsbergfondets ekonomiska stöd.²⁰⁴ Madsens historia baserade sig till en stor del på andra konstnärers, bland annat Anna, Michael och Helga Anchers samt Oscar Björcks och Viggo Johansens berättelser.²⁰⁵ Förutom Alba Schwartz och Karl Madsen har även Walter Schwartz, Ernst Mentze, Knud Voss och Lise Svanholm skrivit historier om Skagens konstnärskoloni.²⁰⁶

200 Bøgh Jensen 2005, 11.

201 Ibid.

202 Bøgh Jensen 2005, 12.

203 Bøgh Jensen 2005, 13.

204 Bøgh Jensen 2005, 16.

205 Bøgh Jensen 2005, 15–18.

206 Bøgh Jensen 2005, 19–26.

Skagen, som ligger i Danmarks nordligaste spets på en udde där två hav Skagerrak och Kattegatt möts, upptäcktes av en konstnär redan 1833 då genremålaren Martinus Rørbye (1803–1848) kom till Skagen för att besöka sin bror som var landsfiskal där. Rørbyes ville måla sådana landskap och genremålningar på ett realistiskt sätt i omgivningarna som var okända för konstkretsarna. Hans målning *Män från Skagen, en sommarkväll i bra väder* (1847),²⁰⁷ föreställer lokala män i en fridfull och luftig natur och är målad enligt tidens nationalromantiska ideal. Målningen ställdes ut i Köpenhamn och kung Fredrik VII köpte den till sin samling. Det dröjde dock ytterligare flera decennier innan Skagens konstnärskoloni fick sin början. Konstnärerna upptäckte Skagen återigen på 1870-talet, men uppkomsten av själva konstnärskolonin skedde först 1883.²⁰⁸

Naturen i Skagen skiljde sig från andra landskap. Höga sanddyner, vindpinade kuster och den dramatiska kontrasten mellan det stormiga Skagerrak och det lugnare Kattegatt som möttes runt Grenen där de två haven möts, erbjöd flera möjligheter för konstnärerna att måla och beskriva havens oändligt varierande färgpalett i olika ljusförhållanden.²⁰⁹ Naturen lockade många konstnärer till exempel Karl Madsen (1855–1938), Holger Drachmann (1846–1908), Peder Severin Krøyer (1851–1909), hans fru Marie (1867–1940) och Michael Ancher till byn. Anchers fru Anna (1859–1935) var född och uppvuxen i Skagen.

Krøyer anlände till Skagen 1882 och den svenske konstnären Oscar Björck (1860–1929) senare samma år. Skagen hade en stor betydelse för Krøyer från första början. Det var en fristad med många inspirerande motiv och goda vänner. Den sociala samvaron var mycket viktig för Krøyer, som inte sparade på sin energi eller sina krafter då det gällde att arrangera fester eller sammankomster. Krøyer var också grundare till den s.k. Aften-Akademiet, vars målsättning var att anordna gemensamma teckningslektioner om kvällarna i Michael Anchers ateljé i trädgårdshuset. Anna Ancher utnämndes till akademiets beskyddarinna. Det seriösa ändamålet föll så småningom i glömska och akademiet blev en nöjesklubb där festerna hade vissa bestämda ritualer. Ofta fordrades en viss utklädsel i samband med festerna. Ibland bjöd man de lokala fiskarna till festerna, men då skulle fiskarna klä sig i oljeställ och sydväst. Det fanns nästan alltid ett skäl till fest: ifall någon kom till konstnärskolonin eller avreste från Skagen, ifall någon av konstnärerna fyllde år, hade sålt en målning eller vunnit ett pris. Brøndums hotell, som ägdes av Anna Anchers föräldrar Ane och Erik Brøndum, erbjöd billigt logi och fungerade som konstnärernas samlingsplats.²¹⁰

207 Fabritius 2006, 17.

208 Fabritius 1999, 123.

209 Fabritius 2006, 13.

210 Fabritius 2006, 14.

Kännedom om konstnärskolonin spreds vidare. Tidningen *Dagsavisen* skrev på sin första sida 24.8.1883:

Oppe paa Skagen er der i Sommer en hel lille skandinavisk Kunstnerkoloni, foruden Michael Ancher og Hustru, som jo har haft Ophold deroppe, er af danske Krøyer og Locher, af svenske Oscar Björck, en ganske ung Kunstner, hvis Billeder paa Udstillingen, Portraet af Kunstnerens Faders ”Skaal” osv. har tildraget sig Opmaerksomhed, samt Krouthén, ligaledes en ung, meget talentfuld Kunstner. Norge er stærkest repræsenteret, nemlig af 4 Kunstnere: Christian Krogh, Wilhelm Peters, Eilif Peterssen og en ganske ung Kunstner ved Namn Lund.²¹¹

Tidningen sammanfattade även orsakerna till ortens popularitet: den måleriska naturen, den intressanta befolkningen och framför allt den goda skandinaviska gemenskapen, som har fört de tre brödrafolkens²¹² konstnärer samman.²¹³

Skagen-konstnärerna hade en gemensam målsättning att förändra konsten. De ansåg sig vara individualister som målade omgivningen från egna utgångspunkter. De ville också måla så trovärdigt efter naturen som möjligt.²¹⁴ Den franska realismen och naturalismen ledsagade dem.²¹⁵ Konstnärerna hittade först de mest tilldragande motiven i naturen, men så småningom fann de nya motiv: de iscensatte sitt eget liv, något som intresserade omvärlden och ökade uppmärksamheten för kolonin ännu mera. Ett exempel på detta var P. S. Krøyers *Hip, hip, hurra!* (1888) som skildrar en trädgårdsfest som arrangerades för att fira familjen Anchers inflyttning till deras nya hus vid Markvej våren 1884. En tysk konstnär Fritz Stoltenberg (1855–1921) tog fotografier på festen. Efter att ha sett dem, fick Krøyer en idé till målningen.²¹⁶

Elisabeth Fabritius beskriver mycket riktigt skagemålarernas konst som det moderna genombrottet inom den danska konsten. Detta berodde på det nya, ännu trovärdigare sättet att måla. Dessutom skapade konstnärernas längtan efter något nytt samt deras gemenskap en dynamik i byn. Skagen-kolonins glanstid, precis som Önningsby, var dock kort. Detta är förknippat med perioden på 1890-talet då realismen fick ge vika för symbolismen. Fast Skagens konst hade fått fotfäste på de skandinaviska utställningarna på 1880-talet och även på världsutställningen 1889, var den absoluta topperioden snabbt över. Skagens konstnärskoloni upphörde efter att dess grundare och viktigaste nyckelpersoner Holger Drachmann och P.S. Krøyer dog år 1908 och 1909.

211 *Dagsavisen* 24.8.1883.

212 Med de tre brödrafolken avsågs de svenska, norska och danska konstnärerna som deltog i kolonins verksamhet.

213 Ibid.

214 Johansen 2002, 31.

215 Fabritius 2006, 13.

216 Johansen 2002, 33.

2.2

VICTOR WESTERHOLM UPPTÄCKER ÅLAND

Önningeby konstnärskolonis uppkomst berodde till en stor del på Victor Westerholms intresse för Åland. Westerholm hade vuxit upp i Åbo men tillbringat många somrar hos sin mormor i Antböle samt hos andra släktingar i Nagu. Grunden för Westerholms intresse för skärgården lades således redan i barndomen. Westerholm hade möjlighet att bekanta sig med den varierande naturen i Nagu. Å ena sidan kunde man se en riklig grönska med lövträd, å andra sidan fanns det karga klippor. Aimo Reitala har påpekat att det var just vistelsen i Nagu som gjorde att Westerholm blev friluftsaltskare och en riktig skärgårdssjäl.²¹⁷ Westerholm förblev skärgårdsvän hela sitt liv.

Victor Westerholm åkte till Düsseldorf 1878 för att studera. Ändå höll han flitigt kontakt med sina vänner i Åbo. Det var med de här vännerna som Westerholm beslöt att åka till Åland våren 1880. Resmålet var naturligt eftersom en av Westerholms åboländska vänner hade fått arbete som hemlärare i Saltvik. Även Westerholms vän från Åbo ritskola, ålänningen Anders August Jansson (1859–1882), hade rekommenderat sina hemtrakter för honom. Westerholm såg framemot en trevlig samvaro med sina vänner samt givande målarstunder med skärgårdsmotiv.²¹⁸

Westerholms resa inföll mitt i en period då det åländska landskapsmåleriet inte var så känt på fastlandet. Det fanns inga åländska konstnärer som skulle ha ägnat sig åt landskapsmåleri. Till exempel den berömde Karl Emanuel Jansson (1846–1874) ägnade sig åt porträtt- och genremålningar. Jansson såg inte det attraktiva i den åländska naturen utan åkte till Tavastland för att måla landskap, precis som hans studiekamrat från Düsseldorf, Werner Holmberg. Däremot vilade skildringen av det åländska landskapsmåleriet till en stor del på Fredrik Ahlstedts axlar. Han hade tillbringat många somrar på Åland och målat landskapsstudier bland annat i Finström och Jomala. Målningarna som skildrade dessa landskap skickades till Finska Konstföreningens utställningar åtminstone åren 1874, 1876, 1877 och 1880.²¹⁹

Victor Westerholm och Anders August Jansson åkte via Nagu till Bomarsund, där de träffade de tre andra vännerna. Midsommarfirandet i Godby och roliga kvällar i Haraldsby gjorde förmodligen ett gott intryck på Westerholm, som stannade kvar på orten efter att de andra hade åkt. Westerholm stannade på Åland ända fram till mitten av augusti.²²⁰ Han åkte dock inte till Düsseldorf utan stannade kvar i Åbo där han vikarierade för Thorsten Waenerberg i Åbo Ritskola och vid det svenska lyceet. Året därpå åkte han med sina vänner först till Tavastland,

217 Reitala 1967, 18.

218 Reitala 1967, 49.

219 Ibid.

220 Reitala 1967, 49–50.

Valkeakoski och Kangasala och därifrån sedan vidare till Pargas. Resan var inte produktiv i konstnärligt syfte. Det var delvis därför som Westerholm åkte till Elmdal i Kimito tillsammans med Fredrik Ahlstedt, som nyligen hade kommit från Paris.²²¹

Westerholm åkte följande gång till Åland hösten 1882. Resmålet var Eckerö på västra kusten, där han stannade tre veckor. Den här gången intresserade han sig speciellt för att fånga stormstämningen på duken. Han studerade även genremålning och målade två porträtt på beställning. Westerholm upplevde att höststämningen var det viktigaste resultatet av resan. Han beskrev den åländska naturen i sitt brev till B. O. Schauman: ”Stämningen är ljuvlig och naturen är just nu oändligt färggrann.”²²²

Resultatet av denna resa kunde läsas i de målningar som föreställde de åländska höststämningarna. Westerholm upptäckte ett sätt att lösa problemet med friluftsmåleriets krav att måla ute och akademins krav att måla inne i ateliern. Han målade om samtidigt som han gjorde enbart sådana förändringar som kunde göra kompositionen livligare. Westerholm ville komma ur den hårdhet som hans målningar hade blivit kritiserade för. Samtidigt hittade han en ny stil och ett lämpligt uttryckssätt. Hans målningar fylldes nu av dynamisk rörelse, färgernas harmoni, skicklig penselteknik, realism och kraftfullt stämningmåleri. Westerholms målningar präglades av en ny stil som blev populär i 1870-talets Düsseldorf. Denna inriktning hade fått inflytelse av Gustave Courbets och Barbizon-skolans konst och man såg bland annat Lászlo Paál²²³ och Mihály Munkácsy som dess främsta förespråkare. Även norrmannen Ludwig Munthe hörde till de konstnärer som målade fritt med en bred pensel. Hjalmar Munsterhjelm och Fanny Churberg påverkades i någon mån av Munthe. Westerholm påverkades även han av Munthe men ville trots det måla på ett modernare sätt. Enligt Aimo Reitala kan han ha tagit intryck av den holländska Haag-skolans representanter som studerade atmosfären i fuktiga landskap.²²⁴

Efter att Westerholm hade kommit hem, började han genast planera nästa resa till Eckerö. Kritikerna hade prisat Westerholms målningar med skärgårdsmotiv från Åland *Höststämningen* och *Det finländska skärgårdslandskapet* i samband med den nordiska utställningen som öppnade i början av juli 1883 i Köpenhamn. Framgången bidrog till att Westerholm åkte tillbaka till Eckerö redan i juli samma år. Han kände sig färdig att börja med någonting mera krävande. Westerholm hade sett en bild på Carl Lochers målning i en utställningskatalog i Köpenhamn. Den föreställde en stormig sommardag vid Hornbaeks hamnbrygga.

221 Reitala 1967, 52.

222 Victor Westerholms brev till B. O. Schauman 26.10.1882, ÅAB.

223 Mera om Lászlo Paál och hans sous-bois målningar i det fjärde kapitlet.

224 Reitala 1967, 64–66.

Westerholm kände sig mogen att börja arbeta med ett stort friluftstema där människorna skulle spela en stor roll. Ljuset, den varma sommardagens stämning och den friska havsluften skulle spela huvudroll i målningen. Resultatet blev *Från Eckerö postbrygga* (1883), som inte ställdes ut förrän flera år senare. Målningen hade en betydande roll för den finländska konsten. Den förmedlade en ny, fräschare anda och som en stor friluftsmålning och med den nya måleriska realismen representerade den en helt ny stil.²²⁵ Kritikernas lovord gick inte obemärkta av allmänheten. De verk som ställdes ut på Finska Konstföreningens utställning i november 1883 såldes genast.²²⁶

2.2.1

En handelsbod vid Lemströms kanal – en grundsten för kolonin

Westerholm gjorde sin tredje resa till Åland i slutet av augusti 1884. Resmålet var även denna gång Eckerö. Konstnärens unga fästmö Hilma Alander (1863–1952) besökte Westerholm tillsammans med sin mamma i september. Då kvinnorna skulle åka från Åland, följde Westerholm dem till Granboda i Lemland. Färden från Eckerö till Lemland kan anses ha varit betydelsefull med tanke på Önningebykolonins uppkomst. Det finns en historia om Westerholms ankomst till Lemland. Historien har varierat under årens lopp. Aimo Reitala påpekar mycket riktigt i sin avhandling om Victor Westerholm att historien har romantiserats alltför ofta eftersom flera människor har upprepat den.²²⁷ Reitala upprepar samma anekdot som även Hanna Rönnberg berättar i sin bok om *Konstnärskolonien på Åland*:

Alltnog, den unga, begåvade konstnären befann sig på Lemland, den del av Åland som näst Eckerön är den mest havomsusade. På Lemland hade Westerholm flackat omkring, målat en mängd studier och nu när hösten började strö sina färger över mark och skog, beslöt han byta om vistelseort, packade ihop färger, penslar och studier och beställde skjuts till Mariehamn, ty nu var kanalarbetet avslutat och en ståtlig svängbro ledde över kanalen.

Skjutsen kom, den typiska Ålandsschäsen med sin högrygade, breda sittplats, där 3 personer gott kunde sitta i bredd. Skjutspojken var nästan lika typisk som schäsen och så bar det i väg ner för den höga Knutsbodabrinken först i vanligt lunk, men så måtte Pälle blivit skrämmd för något, ty han satte iväg i vildaste sken ned för den höga backen – inte ens grinden mellan

²²⁵ Reitala 1967, 70.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Reitala 1967, 79.

Knutsboda och Böte ägor kunde hindra den skengalna hästen. Först stängslet mot kanalområdet och den nya starka grinden satte stopp för den vilda farten, men där stjalpte också hela lasset och hästen bröt sig lös och rusade in på en liten inhägnad som omgav tvenne byggnader, där den stannade spak och darrande, så pojken kunde ta fast den och binda den vid ett träd.²²⁸

Rönberg fortsätter sin berättelse:

Ute på landsvägen låg kärran och dess innehåll kringvräkt och mitt i förödelsen den unga målaren, som skadat foten vid kul-lerbyttan, ty han kunde ej stöda på den. Brovakten, på andra sidan kanalen, som hade åsett den vilda farten och sammanbrottet skyndade nu till med ett par karlar och de konstaterade att ”herrn” brutit benet eller skadat det och så bars Westerholm till kanalvaktstostaden, där man lade råd och fann att bästa sättet var att ordna en bekväm bädd i en båt och ro in till Mariehamn, där läkare och hjälp fanns att tillgå.

Under förberedelserna för färden fick Westerholm veta, att han stjalpt vid ”Handelsboden”. Det lilla huset jämte det invid stående saltmagasinet hade handlanden Stark i Mariehamn låtit uppföra och där idkat handelsrörelse under den tid kanalbygget varat, nu skulle huset antingen rivas eller säljas.²²⁹

Westerholm stannade ett par veckor på Åland tills benet blev bättre. Han betraktade entusiastiskt det åländska landskapet och övervägde möjligheten att förvärva en handelsbod som råkade vara till salu. Sanningen bakom konstnärskolonins uppkomst verkar dock vara mindre dramatisk. Westerholm beskrev händelsen så här:

Jag kom en sommardag åkande från Lemland åt Mariehamn till, då hästen i utförsbacke började skena. Där hjälpte ingenting, det bara bar af tills jag slutligen fick den att stanna vid gränsstolpen emellan Lemland och Jomala, – tätt invid Lemströms kanal. Då jag började se mig omkring märkte jag att platsen var vacker och under tiden jag sedan låg i Mariehamn under läkarvård för den skavank jag fick på den rasande åkturen, vaknade hos mig beslutet att slå mig ned vid Lemströms kanal. Jag reste tillbaka dit och arrenderade mig en bit jord. Detta var 1884 – Numera är det min egen parcell.²³⁰

228 Rönberg 1938, 6.

229 Rönberg 1938, 7.

230 *Stenmans konstrevy* nr 3–4 1919, 34–36.

I arrendebrevet stod det:

Jag undertecknad utarrenderar härmed delat på femtio/50/års tid räknat från nedanstående dag, åt artisen Herr Victor Westerholm, åt mitt egande hemman no 1 i Lemböte af Lemlands ..., ett jordstycke af femtio/50/alnars budd, sträckande sig om Lemströms kanalområde från näsets östra strand vesterut ända ända till femtio/50/alnars vester om landsvägen, för att oss emellan öfverenskommet årligt arrende af tjugoåtta/28/mark. Egande Herr Westerholm rättighet att å denna mark uppföra nödiga bonings- och uthus samt att, om honom sålyster, medelat planteringar bidra till ifrågavarande marks färgkäring, efter arrendetidens slut tillfaller platsen hemmanet utan särskild erfattning för derå ... der arrendetiden möjligen utförda odlingsarbeten. Tvänna exemplar af detta kontrakt äro upprättade, hvaraf kontrahenterna erhållit hvar sitt. Mariehamn, den 6. Oktober 1884 Edv Söderlund. Med förestående arrendekontrakt arrendekontrakt är jag nöjd. Datum som ofvan. Victor Westerholm. Bevittna Edv. Söderlund, Kare Johan Karlsson. Omstående kontrakterade mark, tillökas ytterligare med femton/15/alnars vidden södra sidan, allt efter och under samma arrendevillkor och förmoner, som omförmälda kontrakt förbinder. Lemböte by den 10 September 1887. Bevittnar A. Nylund Felix Nylund båda i Lemböte by Joh. Söderlund.²³¹

Lemströms kanal var ett perfekt boställe för Westerholm. Landskapet runtomkring uppfyllde hans ideal, huset omringades av björkar och kanalen intill huset påminde honom om havet och sjömanslivet. Kanalen hade öppnats för allmänt bruk den 24.7.1882.²³² Trafikförbindelserna till Mariehamn var således goda och inga grannar bodde i omedelbar närhet. Även Åbo-båtarna kunde vid behov stanna vid kanalen.²³³

Victor Westerholm gifte sig med Hilma Alander den 12 juli 1885. Brudparet åkte genast efter giftermålet till Åland där de bosatte sig i en hyresstuga vid Lemströms kanal som förenade de stora vattenområdena Lumparn och Slemmern. Deras blivande hus hade planerats länge men renoveringsarbetena hade inte inletts förrän strax dessförinnan.²³⁴

Westerholm hade drömt om ”ett litet poetiskt hem”²³⁵ och det fick han också. Villan, som döptes till Tomtebo (det andra namnförslaget var Fridhem), var en anspråkslös men mysig liten villa vars atmosfär präglades av den lycka som det unga paret hade över sitt första

231 Arrendebrevet mellan Edv. Söderlund och Victor Westerholm, 6.10.1884. PA.

232 *Morgonbladet* nr 157, 11.7.1882, 3.

233 Reitala 1967, 80.

234 Reitala 1967, 93.

235 Victor Westerholms brev till Hilma Alander 19.9.1884.

gemensamma hem. Tomtebo smälte in i miljön. Den var vinterbonad och hade en glasveranda. Villans interiör följde modet: tapeterna var bronsfärgade och kammarens tapeter vita med mönster av blåklint och prästkrage.²³⁶ Tomtebo blev således inte alls lika stor och pompös som de konstnärsvillor, som byggdes drygt ett årtionde senare vid Tusby träsk, på fastlandet.

Tomtebo väckte inte uppmärksamhet men Westerholms ateljé gjorde det desto mera. Westerholm uppskattades högt som konstnär men hans ateljé, och dess utseende, var lite väl originell för byborna. *Åbo Tidning* skrev om ateljén sett från kanalen:

Då man hunnit närmare, ser man på andra sidan om kanalen en egendomlig inrättning, snarlikt ett väldigt marknadsstånd eller något annat i samma stil, men dimensionerna visa genast, att det kan vara hvarken det ena eller det andra. Taket sluttar endast åt ett håll, och pipa består sig detta tabernakel äfven. På största väggen, motsvarande marknadsståndets framsida och lucka, finnes här ett kolossalt fönster med nio stora rutor ...

Nu kommo vi snart underfund med hvad det märkvärdiga tabernaklet vid stranden hade att betyda. Det är herr V:s atelier, ingenting mer och ingenting mindre samt uppfördt enkom för detta ändamål. Inifrån sedd tar byggnaden sig långt mindre vidskeplig ut.²³⁷

Trots bybornas åsikter om den märkvärdiga ateljén, trivdes Westerholms från första början i sitt Tomtebo. Westerholms äldsta dotter Greta (1886–1971) beskrev senare i sina memoarer *I sommarhatt till Åland* (1940) Tomtebo så här:

Gömt bland björkar ligger Tummebo, lilla söta Tummebo, där två unga trädde in en gång när fåglar sjöng och blommor doftade. Lyckan smög sig in med dem och bor där än i dag.²³⁸

Byggnadsarbetena med Tomtebo och ateljén tog mycket av Westerholms tid under sommaren 1886. Tidsbristen hindrade dock inte hans arbete, snarare tvärtom. Omgivningsbytet gjorde honom gott. Det syntes i hans målningar. Mörkare färger hade gett vika för den ljusare och luftigare paletten. Även penseltekniken blev lättare, någonting som man märker i *Kor i björkhagen* (1886). Inspirerad ville Westerholm dela med sig målarglädje till sina konstnärsvänner men ville samtidigt kanske und-

236 Reitala 1967, 107–108.

237 *Åbo Tidning* nr 180, 7.7.1888, 1.

238 Westerholm 1940, 80.

vika den konstnärliga ensamheten som han hade upplevt i Düsseldorf under sin vistelse 1886.

2.2.2

Från studiekamrater till kolonikamrater via de sociala nätverken

Vid närmare granskning av konstnärskolonifenomenet märker man en faktor som i många fall var avgörande för kolonins uppkomst och utvidgning, det var behovet av ett känt konstnärnamn. De flesta konstnärer intresserade sig för konstnärskolonierna först efter att en ansedd konstnär kommit till kolonin. Jean-Francois Millet, Camille Corot, Théodore Rousseau bidrog till att Barbizons konstnärskoloni blev berömd.²³⁹ P. S. Krøyer gjorde Skagens konstnärskoloni berömd,²⁴⁰ Jules Bastien-Lepage tillbringade sommaren 1883 i Pont-Aven och Concarneau, vilket ökade koloniers popularitet,²⁴¹ och Paul Gauguin och Emile Bernard bidrog till Pont-Avens popularitet bland konstnärerna.²⁴²

Det behövdes också en känd konstnär för att Önningeby konstnärskolonin skulle bli uppmärksammas och attraktiv bland konstnärerna. Den unge landskapsmålaren Victor Westerholm var initiativtagare till Önningeby konstnärskoloni. Kolonins initialskede vilade till en del på hans nätverkskontakter. Westerholm hade studerat vid Finska Konstföreningens ritskola i Åbo samtidigt med bland annat Magnus Dahlström. Även om han förmodligen inte umgicks mycket med Westerholm på grund av klasskillnaden,²⁴³ är det möjligt att de ännu stiftat bekantskap som underlättade utvecklingen av Westerholms karriär senare i Åbo.

Westerholm inledde sina studier i konstakademien i Düsseldorf 1878. Studierna fortsatte ända till 1886.²⁴⁴ Edvard Westman studerade samtidigt med Westerholm i Düsseldorf men det har inte framkommit huruvida de var vänner. Rönnberg beskrev dock Westman som Westerholms kamrat från Düsseldorf.²⁴⁵ Även *Åbo Underrättelser* skrev att Westman var en ung landskapsmålare och Westerholms studiekamrat från Düsseldorf.²⁴⁶ Enligt Rönnberg var även Anna Wengberg Westerholms Düsseldorfkamrat som han inviterade till kolonin.²⁴⁷

FREDRIK AHLSTEDT hade kanske ännu mer omfattande nätverk på grund av sin erfarenhet och ålder. Han hade studerat vid Kungliga Akademien för de fria konsterna i Stockholm 1866–68 och i akademien i Düsseldorf 1869–70. Dessutom hade han undervisat i Finska Konstföreningens ritskola både i Åbo och i Helsingfors, och varit intendent i 1876–1893 och undervisat i teckning vid Helsingfors Universitet. Han hade varit sin blivande fru Ninas (f. Lignell) men också Victor Wester-

239 Hamann 2001, 27.

240 Fabritius 2006, 25.

241 Cariou 2001, 72.

242 Pugué 2002, 61.

243 Reitala 1967, 26.

244 Reitala 1967, 35.

245 Rönnberg 1938, 57.

246 *Åbo Underrättelser* nr 164, 20.6.1887, 3.

247 Rönnberg 1938, 57.

248 Reitala 1967, 24.

holms²⁴⁸ och Hanna Rönnbergs lärare. Dessutom hade han gett privatundervisning i sin ateljé åt Elin Danielson, Ada Thilén och Rönnberg. Hans medverkan på kolonins uppkomst var betydande. Tack vare Ahlstedts nätverk utökades konstnärskolonin med åtminstone fem personer (hans fru, Westerholm, Danielson, Thilén och Rönnberg) varav fyra (alla utom Thilén) kom att höra till kolonins kärngrupp. Vid närmare granskning av Ahlstedts nätverk, kan man inte undgå frågan, varför kolonin grundades av Westerholm, inte av Ahlstedt. Han var en känd konstnär och lärare och hade brett socialt nätverk. Han var äldre än de som inviterats till kolonin och saknade nyhetsvärde, den prägel på en ny stjärna på konsthimmelen som Westerholm hade.²⁴⁹ Hans lärarstatus kan också ha bidragit till att han betraktades närmare som en auktoritet och inte som en konstnär som kunde introducera något nytt för den unga konstnärskretsen.

HANNA RÖNNBERG hade utvidgat sitt sociala nätverk under studietiden vid Kungliga Akademien för de fria konsterna i Stockholm. Hon hade knutit långvariga vänskapsrelationer med bland annat Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli.²⁵⁰ Rönnberg ingick också i ett större nätverk av kvinnliga nordiska konstnärer som umgicks även i Paris och som Eva Bonnier skriver om i sina brev 1883–1889. I detta nätverk ingick även Elin Danielson, Anna Ancher och Marie Triepcke-Krøyer.²⁵¹ Under läsåren 1882–1885 studerade Rönnberg på samma årskurs som Ida Gisiko.²⁵² Rönnberg betecknade sig själv och J. A. G. Acke som kamrater även om han redan studerade på målarklassen då Rönnberg kom in i principklassen.²⁵³ Det framgår inte av Rönnbergs korrespondens huruvida hon lärde känna Edvard Westman under sin studietid i Stockholm men det är mycket möjligt eftersom Westman studerade i akademien 1882–83 alltså under samma tidsperiod som Rönnberg.

ELIN DANIELSON hade också skaffat ett omfattande nätverk före sin ankomst till konstnärskolonin. Hon hade bekantat sig med Helene Schjerfbeck och Helena Westermarck under sin studietid i Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors. Där lärde hon också känna Helmi Sjöstrands far, Carl Eneas Sjöstrand, som undervisade skulptur.²⁵⁴ Då hon inledde sina studier i Adolf von Beckers 'akademi' i slutet av 1870-talet, utvidgades hennes umgängeskrets ytterligare. Där bekantade hon sig med bland annat Ada Thilén och Elin Alfild Nordlund.²⁵⁵

J. A. G. ACKE skrev sig in i konstakademien redan vid 13 års ålder 1872. Han fortsatte sina studier i elementarskolan. Men under fritiden ägnade han sig åt konststudier på akademins lägsta klass, Princip-

249 Rönnberg 1938, 16.

250 Gynning 1999, 98.

251 Gynning 1999, 127.

252 Eva-Lena Bengtssons meddelande till Anna-Maria Wiljanen 8.2.2005.

253 Rönnberg 1938, 33.

254 Kontinen 1995, 41.

255 Kontinen 2010, 113.

skolan.²⁵⁶ Acke flyttades till Antikskolan på våren 1876. Han blev vän med Georg Nordensvan som studerade i Konstakademien 1879–1882.²⁵⁷ De reste tillsammans, bland annat till Paris på hösten 1882.²⁵⁸ Acke studerade också i den fria målarskola som Edvard Perséus hade öppnat 1876. Där kunde man idka mindre disciplinerade studier, vilket passade utmärkt för den rastlösa Acke.²⁵⁹ Även Anna Wengberg studerade för Perséus 1884, lite senare än Acke²⁶⁰ och Georg Nordensvan som hade studerat för Perséus 1878–1880.²⁶¹

2.2.2.1

SOCIOGRAM ÖVER KONSTNÄRERNAS NÄTVERK

Det nedanstående sociogrammet är byggt enligt kriterier uppställda av Bonnie H. Erickson i hennes essä *Social Networks and History. A Review Essay* (1997). Det egocentriska nätverket lämpar sig ypperligt då analysen baserar sig på intervjuer, men det kan även användas i historieforskningen där de historiska dokumenten, information om människornas nätverk framgår till exempel av deras dagböcker eller brev som använts här.²⁶² Då man analyserar ett egocentriskt nätverk²⁶³ ligger fokus på sådana aktörer som har en gemensam social nämnare, egot. Alla aktörer, här konstnärer, är bundna till detta ego. Min analys baserar sig på konstnärernas korrespondens.²⁶⁴

Målsättningen med sociogrammet och matrisen är att visa hurudana sociala nätverk konstnärerna hade vid sin ankomst till konstnärskolonin. Matrisen består av 15 noder (här konstnärer): Victor Westerholm, Hilma Westerholm, Hanna Rönnberg, Edvard Westman, J. A. G. Acke, Eva Topelius, Fredrik Ahlstedt, Nina Ahlstedt, Elin Danielson, Alexander Federley, Anna Wengberg, Helmi Sjöstrand, Dora Wahlroos, Elin Alfild Nordlund och Georg Nordensvan. Följande parametrar har använts: Helsingfors, Åbo, Stockholm, Düsseldorf och Paris. De var konstnärernas studieorter. Här bör tas i beaktande att en konstnär kunde ha studerat på flera orter. Jag har gett variabeln 1 om noden uppfyllt kriteriet (studerat på orten) och 0 om inte. Därefter har jag kartlagt konstnärernas relationer till varandra. På basen av konstnärernas korrespondens har jag värdesatt varje konstnärs relation till den andra. Dessa relationer kan handla om ett direkt band eller indirekt band. Med direkt band avses här att konstnärerna kunde ha känt varandra eller i Westerholms och Ahlstedts fall var gifta med andra konstnärer. Ett indirekt band betyder här att de kan ha varit bekanta med varandra men att det inte gått att verifiera på basen av korrespondensen. Efter att jag implementerat fakta i Gephi, räknar det *betweenness centrality* som mäter

256 Lagerlöf 1959, 3.

257 Svenskt konstnärslexikon 1952, 233.

258 Lagerlöf 1959, 8.

259 Lagerlöf 1959, 5.

260 Svenskt konstnärslexikon 1952, 613–614.

261 Svenskt konstnärslexikon 1952, 233.

262 Erickson 1997, 150.

263 På engelska 'egocentric network'. Se Erickson 1997, 150.

264 Hasselberg – Müller – Stenlås 2002, 13.

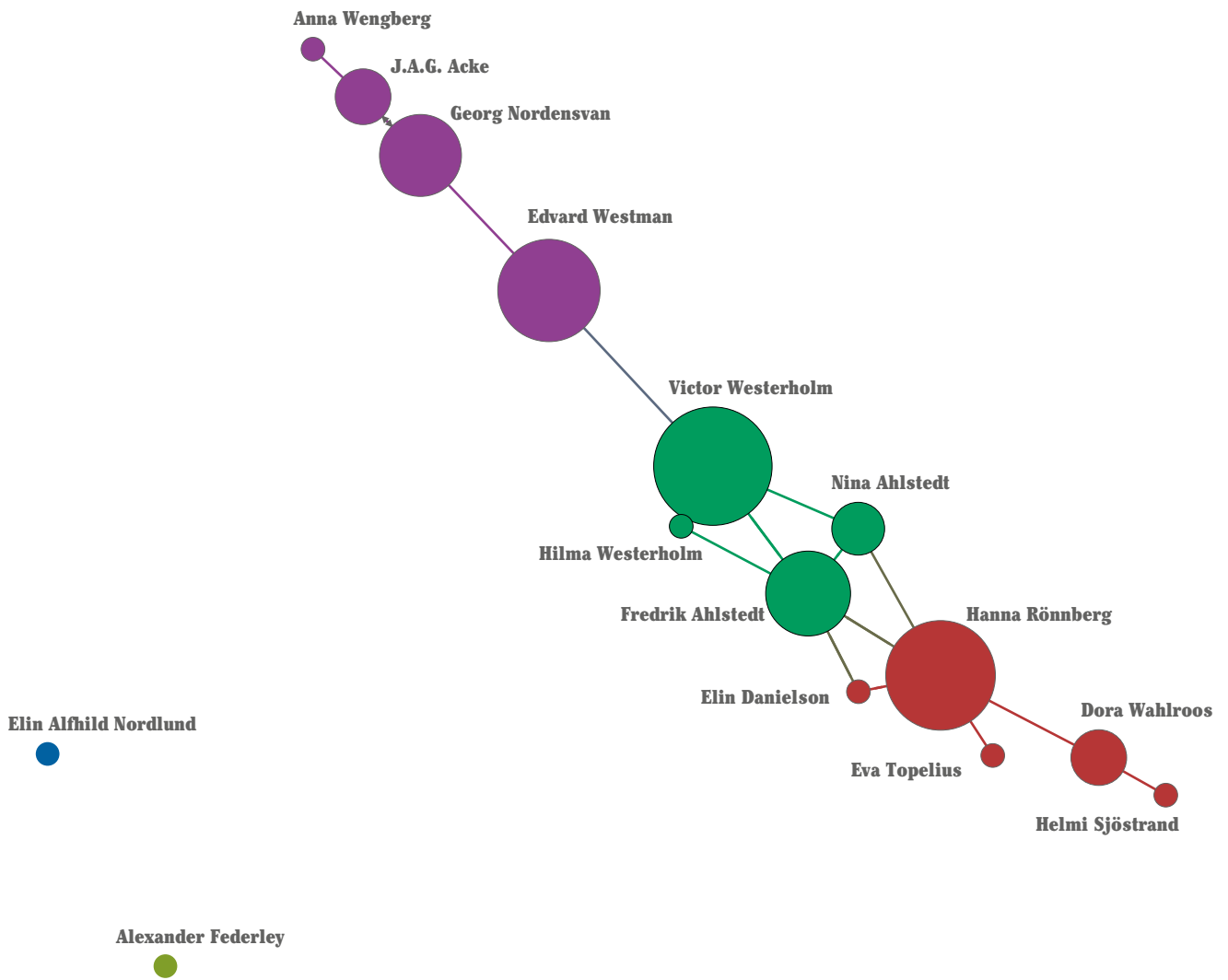


BILD 6 Sociogram om de sociala nätverken i konstnärskolonis initialske. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).

hur ofta varje nod uppkommer i nätverket. Ett högt betweenness-värde visar att de relationer som noden har, är betydelsefulla till sin karaktär. Den nod som har mest inflytelse, får det högsta värdet. Därefter räknas *closeness centrality* värde som visar det genomsnittliga avståndet mellan en nod och nätverkets andra noder och den konstnär som hade mest omfattande nätverk.

Analysen visar att Hanna Rönnberg och Victor Westerholm hade de mest omfattande nätverk då de kom till kolonin. Rönnbergs höga betweenness-värde kan förklaras eftersom hon hade studerat i Helsingfors och i Stockholm. Hon kände Elin Danielson och Fredrik Ahlstedt från studietiden och kan ha bekantat sig med J. A. G. Acke och Anna Wengberg då hon studerade i Stockholm. Westerholms betweenness-värde baserar sig också på att han hade studerat på två orter Åbo och Düsseldorf. Dessutom kände han förutom sin hustru, också Fredrik Ahlstedt. Han kan ha även känt Edvard Westman, deras eventuella bekantskap har betecknats här med ett indirekt band. Även Edvard Westmans relativt höga värde beror närmast på två studieorter. Han hade däremot inte direkta band med andra konstnärer. Fredrik Ahlstedts position i sociogrammet är överraskande. Han hade studerat på två orter och hade ett gediget nätverk och kände förutom sin hustru Nina tre kolonister före kolonins början: Victor Westerholm, Hanna Rönnberg och Elin Danielson. Ändå var hans betweenness-värde lägre än Rönnbergs eller Westerholms.

Sociogrammet visar att vissa konstnärer Elin Alfhild Nordlund, Helmi Sjöstrand, Anna Wengberg, Alexander Federley och Georg Nordensvan placerar sig på sociogrammets utkant på basen av deras closeness-värden. Hilma Westerholms och Nina Ahlstedts closeness-värden är sammanlänkade med sina makars värden. Det bekräftar konstnärskapets fördelning i familjen.

2.3

KONSTNÄRSKOLONINS INITIALSKEDE

Av forskningsmaterialet har det inte framgått huruvida Westerholm hade för avsikt att grunda en konstnärskoloni. Han kunde knappast ha agerat impulsivt. En möjlig men långsökt förklaring kunde vara att han fått kännedom om kolonierna via Barbizon-skolan som förespråkade för en målningsinriktning. Inriktningen som var populär i Düsseldorf på 1870-talet, betonade landskapets elegiska atmosfär i målningarna. Atmosfären kunde uppnås med hjälp av en ledig penselteknik.²⁶⁵ Ett exempel på den elegiska och stämningsfulla landskapsskildringen är László

265 Reitala 1967, 65.

Paåls målning *Path in the Forest of Fontainebleau* (1876).²⁶⁶ Det är svårt att tänka sig att Westerholm kunde ha kommit i kontakt med andra konstnärskolonier på ett annat sätt. Det var tämligen långa avstånd från hans studieort Düsseldorf till de tyska konstnärskolonierna, till exempel till Willingshausen som hade grundats 1841²⁶⁷ och som låg på 349 km avstånd och till Kronberg som hade grundats 1855²⁶⁸ och som låg på 169 km avstånd.

Victor Westerholm skickade brev till sin vän Fredrik Ahlstedt och bad honom komma till Åland, ett ställe som Westerholm beskrev som det härligaste målarland på jorden. Westerholm uppmanade Ahlstedt att ta några konstnärsvänner med sig. Ahlstedt gav på den tiden privatlektioner två gånger i veckan i sin ateljé på Broholmen. I lektionerna deltog Elin Danielson (1859–1919), Ada Thilén (1852–1933) och Hanna Rönnberg (1860–1946) samt Ahlstedts fru Nina. Det föreföll naturligt att Ahlstedt skulle fråga sina elever först om de var intresserade av kolonin. Danielson, Thilén och Rönnberg övervägde noggrant huruvida de skulle åka eller inte. Å ena sidan hade de ingen kunskap eller erfarenhet om Åland, å andra sidan resonerade de att om den nya stjärnan inom konstvärlden, Victor Westerholm, hade rekommenderat orten och dessutom själv befann sig där, kunde det vara lärorikt att umgås med honom. Till slut accepterade de Ahlstedts förslag.²⁶⁹ Ahlstedt skrev till Westerholm:

Idag emottog jag ditt brevkort och skyndar mig genast med svaret, så mycket hellre som jag äfven annars dessa dagar betänkt på att skrifva till dig för att berätta om att vi nu bestämt oss för Åland och Lemström i sommar ...

Ett par af våra målarinnor fundera äfven på att för sällskaps skull slå sig ned i Önningeby, så att det lofvar bli en hel målar-koloni på Åland i sommar. Måtte nu allt gå efter önskan och sommaren bli gynnsam och vacker.²⁷⁰

Fredrik och Nina Ahlstedt anlände till Åland den 10 juni 1886.²⁷¹ Deras ankomst stod som en liten notis i *Åbo Underrättelser*. Det är anmärkningsvärt att gemenskapen som enligt tidningen skulle bestå av ytterligare fem målarinnor kallades inte ännu i detta skede för konstnär- eller artistkoloni utan artistvärld.²⁷² Ahlstedts bosatte sig i kapten Lundbergs större villa eller Lemströms gård som den kallades, nära Westerholms Tomtebo.²⁷³ Westerholm och Ahlstedt förberedde de tre konstnärinnornas ankomst och tog hand om de praktiska arrangemangen,

266 Lübbren 2001, 81.

267 Küster 2006, 105.

268 Ibid.

269 Rönnberg 1938, 16.

270 Fredrik Ahlstedt brev till Victor Westerholm 5.5.1886, ÅAB.

271 *Åbo Underrättelser* nr 157, 12.6.1886, 2.

272 Ibid.

273 Rönnberg 1938, 28.

bland annat login. Hanna Rönnerbergs resesällskap uteblev dock i sista minuten. Ada Thilén hade blivit sjuk och Elin Danielson hade inte tid att fara, eftersom hon hade svårigheter med det porträtt som hon borde ha färdigställt före avfärden. Danielson kom till Önningeby först i början av augusti.²⁷⁴

Rönnerberg började sin resa mot Åland. Hon åkte med tåg till Åbo och därifrån vidare med ångaren Åland. Resan kändes som ett äventyr eftersom den stora allmänheten visste inte mycket om öriket. Attribut som man förknippade med Åland var marknaden, strömmingskutorna och Ålandslimpan. Den åländska historien, som täckte både forntiden och den svenska kungatiden, förstärkte äventyrskänslan ytterligare.²⁷⁵

Ångaren Ålands resa framskred från Åbo via Korpo till Vårdö och därifrån vidare till Bomarsunds fästning och Färjsundet. Sedan fortsatte ångaren förbi Kungsholmen mot Lemströms kanal, där Victor Westerholm stod på bryggan för att hälsa Hanna Rönnerberg välkommen. Westerholms, Rönnerberg och Ahlstedts samlades på Tomtebos glasveranda för en kaffestund. Vid Rönnerbergs ankomst hade Ahlstedts redan installerat sig på Åland. Ahlstedts var entusiastiska angående den åländska naturen och motivkretsens rikedom. De skulle gärna ha sett flera konstnärer på orten.²⁷⁶

Rönnerberg blev inte omedelbart förtjust i landskapet vid sin ankomst till Åland. Däremot verkade Mattas, där hon skulle bo, rätt så idyllisk med sina äppel- och plommonträd och bärbuskar. Landskapet i övrigt var så torrt och kallt att Rönnerberg blev orolig om hon överhuvudtaget kunde hitta motiv för sina målningar. Vid en närmare titt senare samma kväll konstaterade hon att hennes oro varit onödig:

På västra sidan om byn sluttade bergsryggen, beväxt av torra tallar och enrisbuskar, ner till skogen, men från krönet skymtade fjärden med Saltholmarna och Lemböteberget, där sjövägen gick till Mariehamn. När jag stod däruppe, höll solen just på att gå ner och sände långa guldstrimmor över bergknallarna och skogarna och glödde på Lemböte bergstopparna – det var vackert! En underbar frid vilade över hela nejden och färgerna smälte samman, så jag stod helt betagen.²⁷⁷

Redan från början arbetade både Westerholms, Ahlstedts och Rönnerberg flitigt. Rönnerbergs första målning föreställde ett typiskt åländskt bymotiv med hus, väderkvarnar (som det fanns 12 av i Önningeby) och lekande barn. Det var dock inte motivet som Rönnerberg

274 Rönnerberg 1938, 16–17.

275 Ibid.

276 Rönnerberg 1938, 18–22.

277 Rönnerberg 1938, 24.

främst kom ihåg utan det faktum att målningen köptes in till Konstnärsgilletts lotteri och att det var professor Adolf von Becker som vann den. Becker gillade inte målningen utan kallade den för ”halvfärdigt sudd”.²⁷⁸ Han hittade dock en fördel i målningen: ”Jag måste komplimentera fröken, ni har valt en mycket bra ram till den tavlan jag vann.”²⁷⁹

Konstnärskolonin hade fått sina första medlemmar och hade uppmärksamats i tidningarna. Gemenskapen kallades inte längre för en artistvärld utan konstnärskoloni som *Helsingfors Dagblad* skrev i sin notis. Den åländske skribenten antog att det var den åländska naturen som lockat konstnärerna:

... det fröjdar mitt åländska hjerta, att man i Finland får se och lära känna vår natur. Den är verkligen i mångt och mycket skild från den finska likasom äfven allmogem här betydligt skiljer sig från den i Finland. Det är något säreget svenskt som stämplar både natur och folk, som så ingrett i det allmänna medvetandet att ålänningen, som kändt, ej heller räknar sig till finne.²⁸⁰

Benämningen konstnärskoloni användes också av *Nya Pressen*²⁸¹ och tidningen *Finland*²⁸² Det dröjde dock inte länge innan de andra konstnärerna hittade det sköna Åland, mycket tack vare de olika nätverken.

2.3.1

De sociala nätverken bidrar till flera medlemmar i kolonin

De sociala nätverken spelade en avgörande roll för uppkomsten av konstnärskolonin. Högst uppe i nätverksstrukturen placeras initiativtagaren Victor Westerholm. Det andra sociala nätverket stod mellan Fredrik Ahlstedt och Westerholm. Det tredje skiktet var mellan Fredrik Ahlstedt och hans elever Danielson, Thilén och Rönnberg som i sin tur kunde sprida information om konstnärskolonin vidare.

Hanna Rönnberg hade lärt känna J. A. G. Acke under sin studietid i Stockholm.²⁸³ Det är frestande att tänka att Rönnberg skulle ha förmedlat inbjudan till kolonin för Acke men så var det inte. Acke var impulsiv till sin natur och resan till Åland skedde efter även den av en snabb impuls.²⁸⁴ Acke själv beskrev sin ankomst i *Osannolika historier*:

Tidigt på morgonen purrades jag i Mariehamn, landsteg och klev in på posten. Postmästaren Uno Godenhjelm gjorde sig under-

278 Rönnberg 1938, 28.

279 Ibid.

280 *Helsingfors Dagblad* nr 189, 16.7.1886, 4.

281 *Nya Pressen* nr 207, 3.8.1886, 2.

282 *Finland* nr 176, 3.8.1886, 3.

283 Rönnberg 1938, 33.

284 Lagerlöf 1959, 15.

rättad om min obetydlighet, bjöd på konjak, välkomnade mig till Åland och införde mig i Mariehamns societet. Det var själva midsommarafton och Badhusholmen invigdes till Klubbholmen med dans och bålar. En stund lekte jag med, men när en frisk nattbris blåste upp, lånade jag Godenhjelm's båt och seglade ensam ut på fjärdarna med måt att uppsöka den finske målaren Vicke Westerholm, som bodde vid Lemströms kanal.²⁸⁵

Rönnerbergs berättelse om Acke ankomst är lite annorlunda:

Det var en ljuvlig högsommardag, solen dalade redan och ute på landsvägen råmade de från betet hemvändande korna. Plötsligt hördes röster som läto främmande i omgivningen. Ja, det var ett gärna sett främmande, den älskvärda, vänliga postmästaren i Mariehamn Uno Godenhjelm som hade med sig två riksvenska herrar, artisten Acke och tandläkaren Lindarm. De blevo hjärtligt välkomnade till namnsdagskaffet och artisten Acke var högeligen förvånad, att det fanns konstnär'sfolk på Åland.²⁸⁶

Ackes berättelse ger en bild av att han målmedvetet ville söka upp och träffa Westerholm medan Rönnerberg beskriver situationen som om Acke inte överhuvudtaget skulle ha vetat att det fanns konstnärer på Åland, vilket kan ha berott på att det inte ännu hade skrivits så mycket om kolonin. Men tidpunkten för Ackes ankomst varierar. Enligt Acke själv skulle ha han uppsökt Westerholm på midsommarafton medan Rönnerberg nämnde en högsommardag. I själva verket kom Acke till Åland först i juli. Uno Godenhjelm skrev om hans ankomst i *Mariehamnsposten* den 15 juli 1886:

Wår artistkoloni härstädes, eller rättare kring Westerholms villa wid Lemström, har åter ökats med en ung, talangfull målare, son till affidne professorn Nils Johan Andersson. Artisten Andersson har, efter idkade studier wid akademien i Stockholm, utbildat sig vidare i Frankrike och Holland.²⁸⁷

Acke fattade genast tycke för kolonin. Han skrev om sitt första intryck:

Fram på dagen vandrade vi upp till Önningeby 3 verst från kanalen. Där fanns en målarkoloni med söta flickor, och jag fastnade för Åland i tre runda år.²⁸⁸

²⁸⁵ Acke 1919, 24.

²⁸⁶ Rönnerberg 1938, 32.

²⁸⁷ *Mariehamnsposten* nr 30, 15.6.1886 / *Åbo Underrättelser* nr 192, 19.7.1886, 3.

²⁸⁸ Acke 1919, 24.

Acke bosatte sig i Övre Knapans, den sista gården på högra sidan av byn.²⁸⁹ Några veckor efter att Acke hade stadgat sig hos Knapans, hittade flera konstnärer sin väg till Önningeby. I början av augusti skrevs om Elin Danielsons ankomst:

I veckan skall målarinnan fröken Elin Danielson som företrädesvis studerat i Paris äfven anlända till Lemström.²⁹⁰

Illustratören och tecknaren Alexander Federley (1864–1932) anlände till Önningeby efter Danielson. Elin Danielson bosatte sig på Mattas, där hon delade rum med Rönnberg, medan Federley flyttade till Övre Knapans.²⁹¹ Sammansättningen konstnärer för konstnärskolonis första sommar eller snarare sensommar hade nu formats.

Konstnärslivet började arta sig. På morgnarna gick konstnärerna åt var sitt håll och kunde måla på en och samma plats hela dagen. Om kvällarna samlades de vid Westerholms hem Tomtebo vid Lemströms kanal. Där kunde man diskutera inte enbart arbetsglädje utan även saker som man behövde konstnärlig hjälp med. Postmästare Uno Godenhjelm,²⁹² som sannolikt hade hjälpt Acke vid dennes ankomst, brukade ofta titta in hos Westerholms. Godenhjelm kom att ha en betydelsefull roll i fortsättningen. Tack vare honom fick yttre världen veta om konstnärskolonin. Han redigerade för en tid en egen avdelning uti *Åbo Underrättelser* som kallades för *Mariehamnsposten*. Där kunde man läsa om konstnärslivet vid Lemström, om konstnärernas kommanden och gåenden, om deras resor utomlands, om utställningarna och om målningarnas recensioner. Han var även medarbetare för tidningen *Åland* och *Hufvudstadsbladet*.²⁹³ Nyheter och reklam bidrog i sin tur till att Önningeby fick allt fler sommargäster. Många ville se de platser där konstnärerna arbetade medan andra, till exempel finskspråkiga studerande, kom för att lära sig svenska. Sommargästerna kom med Ålandsbåtarna till Lemströms kanal och sökte sig därifrån till de olika gårdarna i Önningeby.²⁹⁴

Konstnärerna arbetade flitigt. En del målade landskap, andra målade genrebilder. Miljön i Önningeby inspirerade Acke. Han fick målariver och skaparglädje och de problem som hade tidigare haft med sitt måleri var som minne blott. Men trots målarivern hade Acke ändå svårt att bestämma sig vad han egentligen ville måla. Kanske berodde det på mångfalden tillgängliga motiv. Han började måla många målningar men de flesta blev inte slutförda.²⁹⁵ Hans husbonde på Knapans blev räddningen. Acke hade blivit genast en god vän med sin husbonde

289 Rönnberg 1938, 33.

290 *Finland* nr 176, 3.8.1886, 3.

291 Rönnberg 1938, 35.

292 *Finlands Allmänna Tidning* nr 203, 3.9.1903, 1.

293 Ibid.

294 Rönnberg 1938, 37.

295 Lagerlöf 1959, 17–18.

Knapans farfar och speciellt med Knapans farmor. Därför anlidade han Knapans farmor som sin första modell. Det var lätt att hitta modeller till genrebilderna eftersom lokalbefolkningen var nyfikna på konstnärerna som i sin tur var nyfikna på dem. Enligt Rönnerbergs memoarer var ålänningarna humoristiska och delade en ljus livssyn på tillvaron. Detta berodde enligt Rönnerberg på att det varken fanns socialism eller samhällsproblem på Åland.²⁹⁶

Konstnärerna delade sina sorger och glädjeämnen med varandra. Före konstnärskolonins första sommar var slut, blev det dags för en stor fest då Victor och Hilma Westerholms första barn, dottern Greta, föddes den 1 augusti 1886.²⁹⁷

Livet i kolonin gick inte enbart i arbetets tecken utan konstnärerna var alltid redo för utflykter *ex tempore*. En av dessa utflykter möjliggjordes av studeranden John Linsén som hade anlänt med sin stora segelbåt *Alku* till viken vid Westerholms båtstrand. Linsén hade med sig postmästaren Godenhjelm och Aksel Paul som senare tog det berömda fotot på konstnärskolonin på kaffepaus. Detta foto kom att leva vidare till våra dagar och har förknippats med Önningeby konstnärskolonin sedan dess.

Linsén ville gärna erbjuda konstnärerna seglatser med sin båt. Den första segelturen gick mot Högbolstad som låg i Sunds socken nära Kastelholms slott. Utflykten bjöd på hisnande vackra havsvyer, varma vindar men även ett besök till Högbolstad vars väggar hade enligt Rönnerberg målats av den åländska konstnären Gabriel.²⁹⁸ Rönnerberg menade Målar-Gabriel som hade flyttat till Åland från Österbotten. Till Målar-Gabriels viktigaste arbeten hörde Jomala kyrkans målningsarbeten i slutet av 1800-talet.²⁹⁹ Enligt Kjell Ekström var det dock inte Målar-Gabriel som gjort målningarna utan Karl Kuhlman från Saltvik.³⁰⁰ Oberoende konstnärens identitet skrev Rönnerberg att konstnären hade först låtit överspanna väggarna med segelduk och sedan preparerat dem enligt en egen metod. Därefter hade han målat granna landskap med hus och kyrkor, hästar och schäsar och blommor. Stilen liknade de gamla Dalamålningarna.³⁰¹ På det här sättet bekantade sig konstnärerna med den lokala konstsmaken. Egentligen betedde sig konstnärerna precis som ”vanliga” turister, fastän de enligt sina memoarer ingalunda upplevde sig som turister. Det märker man då man granskar hur seglatserna fortsatte.

Efter sitt besök till Högbolstad ville konstnärerna och John Linsén, båtens befälhavare, fortsätta sin färd till Kastelholms slott. Deras promenad gick till Thosarby där de beundrade det gamla stenhuset från

296 Rönnerberg 1938, 36.

297 *Nya Pressen* nr 211, 7.8.1886, 1.

298 Rönnerberg 1938, 39.

299 <http://yle.fi/fst/program/allatidersting/index.php?id=616>, 12.1.2014.

300 Ekström 2012, 47.

301 Rönnerberg 1938, 39.

1600- eller 1700-talet och dess gammaldags interiör med djupa fönster-nischer, små rutor och metertjocka murar och välvda tak. Därefter ville de se Kastelholms slott, den pittoreska ruinen. Sällskapet klev upp till Erik XIV:s kammare,

Och sågo genom den smala fönsteröppningen ut över slottsviken, där aftondimman lade sitt flor över vattnet, medan skymningen kröp fram från skogsdungarna. Det var bedårande. Forntid och nutid – saga och dröm ...³⁰²

Efter den första lyckade seglatsen anlidade konstnärerna John Linsén och hans segelbåt även för andra turistresor. I slutet av augusti 1886, då konstnärerna besökte Mariehamns Societetshus, såg de en annons om den belgiske målaren Herman Baahrs utställning i konsthandlaren Theodor Blanchs konstsalong i Stockholm. Baahr var känd för sina porträtt, som utstälts i Paris på Salongen. Dessutom kände Elin Danielson och J. A. G. Acke honom från Paris.

Förberedelserna för en seglats till Stockholm inleddes. Rutten skulle gå via Lågskärsfyr och Söderarms fyr till Stockholm. Trots Westerholms och Ahlstedts varningsord åkte Linsén, Acke, Ante Federley, Elin Danielson och Hanna Rönnberg iväg med segelbåten Alku, som var fullastad med konserver, öl och vichyvatten. Seglatsen kunde ha slutat illa eftersom storseglets skot brast just före Lågskärsfyr. Dessutom omringades segelbåten av tjock dimma. Därefter utbröt en häftig storm. Konstnärerna räddades av lokala fiskare som bogserade båten till hamnen.³⁰³

Den 26 augusti 1886 blev sällskapet kvar på Lågskärsfyr i tre dagar. Där beundrade de det stormande havet, klipporna och himlen. Det skulle ha blivit fina tavlor av stormen men dessvärre hade konstnärerna inte sina målarutensiler med sig. En färd via Söderarms fyr blev det inte, utan Alku släpades av en ångare till Furusund. Därifrån seglade Acke och Linsén den till Kungliga segelsällskapets hamn vid Kastellholmen. Efter en händelserik seglats anlände de till Stockholm. Konstnärernas farliga utflykt noterades i några Stockholmstidningar,³⁰⁴ men också i den finländska pressen. *Östra Finland* citerade *Stockholms Dagblad* och skrev den 4 september 1886 om *En äfventyrlig seglats på Ålands haf*. Enligt tidningen hade man från ångfartyget sett en mindre kutter som säkerligen velat bli bärgad. Kuttern bogserades sedan in till den svenska skärgården och i Furusund togs båtens sällskap som bestod av två kvinnor och tre män ombord på Finland. Tidningen avslöjade inte konstnärernas

302 Rönnberg 1938, 40.

303 Rönnberg 1938, 43.

304 Rönnberg 1938, 42–53.

identitet först men helt i slutet av notisen stod det ”Bland sällskapet befann sig den finske tecknare hr Federley”.³⁰⁵

De konstverk som målades under konstnärskolonins första halvår var varierande både till sina motiv och målningssätt. Victor Westerholm, som vid det här laget redan hade fått uppmärksamhet för sina landskapsmålningar från Åland, arbetade med en tavla som föreställde en hage halvvägs upp till byn. Westerholm fick senare samma höst mera erkännande och blev upphöjt till de ”få utvalda” unga konstnärer. I samband med Konstföreningens årsexposition 1886 fick han många lovord. Enligt *Nya Pressen*:

Till dessa konstens utvalde hör, därom torde numera ingen tvekan finnas, den unge landskapsmålaren Viktor Vesterholm. Hans utställda skogsinteriör med kor hör kanske icke till hans allra bästa, men är i alla fall ett duktigt arbete för en så ung konstnär.³⁰⁶

Westerholm fick beröm redan i början av kolonin för den motivkrets som förknippades med hans konst häranefter. Denna slags notiser ökade kännedomen om Westerholm och Önningeby konstnärskolonin. Även andra konstnärer arbetade flitigt. Alexander Federley tecknade ivrigt. Elin Danielson och J. A. G. Acke ägnade sig åt genremotiv. Danielson målade en interiör i Mattas storstuga, där husmodern silade upp kvällsmjölken i stora träbunkar, medan Acke målade Knapans husbonde efter att ha först målat Knapans farmor. Den vänliga bondebefolkningen med sin ljusa livsyn inspirerade konstnärerna.³⁰⁷ Hanna Rönnberg vars favoritmotiv var att måla människor i sina vardagliga sysslor, hade en ung pojke som modell då hon bearbetade en målning där pojken med mjölkkanan sitter på en rågåker bland höstackarna (BILD 7).³⁰⁸ Kvällsolens ljus skapar en varm atmosfär till målningen. Värmen återspeglas i den nästan rosa himlen. Rönnberg har målat pojkens öron med rött vilket förstärker atmosfären ytterligare.³⁰⁹ Hon var ofta mycket självkritisk men kolonikamraternas beröm försäkrade henne om att målningen var lyckad.³¹⁰

På hösten 1886, efter en lyckad första sommar i kolonin, kallade arbetsplikterna de flesta konstnärerna. Fredrik Ahlstedt skulle fortsätta som lärare vid Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors. Han och hans fru Nina var de första som åkte från konstnärskolonin. Hanna Rönnberg skulle ha velat stanna på Åland över vintern men var tvungen att återvända till Helsingfors eftersom hon hade ett beställningsjobb som väntade. Victor Westerholm hade bestämt sig att åka utomlands tidigast hösten 1887 och var således fri att stanna på Åland med sin fru och dotter. Westerholm hade planer på att studera naturen

305 *Östra Finland* nr 204, 4.9.1886, 3.

306 *Nya Pressen* nr 304, 8.11.1886, 3.

307 Lagerlöf 1959, 17.

308 Rönnberg 1938, 54.

309 Rönnberg daterar målningen i sina memoarer till 1886 men målningen är slutligen daterad 1890.

310 Rönnberg 1938, 54.



BILD 7 Hanna Rönberg: Den sista solglimten, motiv från Önningeby (1890). Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.

och speciellt att ägna sig åt skildringen av vinterlandskap. Han beslöt att stanna på Åland över vintern. Även Elin Danielson och J. A. G. Acke stannade kvar.³¹¹ Konstnärstrion tilltalades av lugnet i Önningeby.³¹² Acke var intresserad av snöns måleriska värden, någonting som han prövade på i de många skisser som han målade under vintern. En del av dem kan ha varit förstudier för den kommande vintertavlan *Snöljus* som Acke började måla 1887.³¹³ Han skrev senare i sitt brev till Eva Topelius:

Vintersaker. Vinterlif vill jag måla, inga idyller. Sådana får de som söka dem nog se sig om efter här. Landskapet till min tafla skall jag måla här d v s bakgrunden, jag hinner nog göra de studierna nu.³¹⁴

Kolonin fick igen uppmärksamhet i slutet av december då Uno Godenhjelm skrev i *Mariehamnsposten* om Bilder från Åland. Han räknade upp de kolonisternas målningar som inköpts för konstföreningens nästa års utlottning: *Wärbild från Åland* av Fredrik Ahlstedt, *Wid källan* av Nina Ahlstedt, Victor Westerholms *Skogsinteriör, I bybacken* av Hanna Rönnberg, *Skizzer från Åland* av Ante Federley, *Sunds kyrka och prästgård* av Alma Engblom³¹⁵ samt två tavlor med åländskt motiv av Elin Danielson. Uppmärksamheten välkomnades. Godenhjelm konstaterade:

Naturligtvis är det angenämt att erfara att bilder från den åländska verkligheten sålunda blifva presenterade i vida kretsar.³¹⁶

Vintern 1886–1887 var ur konstnärlig synvinkel betydelsefull. De tre konstnärerna gjorde noggranna naturstudier. Enligt Aimo Reitala hade de finländska konstnärerna inte studerat vinterlandskap grundligt förrän först på vintern 1886–87, då Akseli Gallen-Kallela samtidigt då Westerholm, Danielson och Acke målade på Åland, åkte till Keuru där han målade vinterlandskap.³¹⁷

Omständigheterna på vintern blev mycket svårare än Westerholm, Danielson och Acke hade tänkt sig. Konstnärerna var helt enkelt inte vana vid att måla i det kalla vintervädret. Westerholm skrev till B. O. Schauman i början av januari 1887, att de hade svårigheter att hålla färgerna mjuka i kylan.³¹⁸ Acke skrev i sina memoarer:

Här är vinter nu i byn. Det har fallit snö från skyn,
Men tro inte att jag sitter inne och håller till godo med
ladgårdsmotiv,
Som vissa akvarellflickor, då det regnar!³¹⁹

311 Ibid.

312 Lagerlöf 1959, 19.

313 Ibid.

314 J. A. G. Ackes brev till Eva Topelius 6.4.1889, KB.

315 Alma Engblom målade på Åland men troligtvis inte i Önningeby.

316 *Mariehamnsposten* nr 53, 11.12.1886 / *Åbo Underrättelser* nr 343, 17.12.1886, 3.

317 Ibid.

318 Victor Westerholms brev till B. O. Schauman 11.1.1887, ÅAB.

319 Acke 1919, 25.

Acke målade ett porträtt med en modell, Rackarbäckes Matts, som hade ett paraply över sitt huvud i snöstormen. Men sedan kom svårigheterna som Acke skrev om:

Det gick fort att få snöverkan på duken, drivorna satte sig själva. Livad lunkade jag hem med konstverket. Men följande dag ville Matts från Rackarbäck inte kännas vid sitt porträtt. När allt det fina av honom tida. Snön hade smält färgerna och Matts såg ut som i vattkopporna. Sådant måste förebyggas. Här måste byggas en ateljé.³²⁰

Han gjorde flera ritningar till en ateljé och presenterade dem för en bonde som skulle bygga ateljén. Ateljén skulle bli så stor att Acke kunde stå rak. Då målarstian blev färdig, stod en notis i *Nya Pressen*:

En målaratelier. Den i Önningeby på Åland uppförda andra ateliern för artisten Anderssons räkning står nu färdig och håller 7 fot i höjd och längd, är bygd på klink af ytterst tunna bräder och står på medar för att efterspänd ett par oxar, kunna transporteras under vintern dit ett vackert motiv vinkar. Ateliern uppvärms med en liten kamin och är naturligtvis försedd med fönster, som upptaga hela ena sidoväggen.³²¹

Målarstian väckte alltför mycket uppmärksamhet. Då den var placerad vid landsvägen, fick Acke ett brev av länsmannen, som gav ordern om att

Byggnadsföretaget från allmänneliga landsortsvägen bortförskaffa, ithy att detsamma förskrämda hästar i sken.³²²

Därefter placerades målarstian åter på isen. En dag sjönk hela målarstian. Några veckor senare hittade byalaget, som var ute och fiskade, stian, som lyftes ur vattnet. Nu kunde målarstian användas igen. Stian med ett fönster drogs fram av två oxar.³²³

Den åländska vintern ställde till med även ett annat problem. En dag kunde det finnas snö som kunde smälta bort nästa dag. Isen kunde ändra sin färg och form från en dag till en annan.³²⁴ Tidningen *Finland* förmedlade samma budskap:

320 Ibid.

321 *Nya Pressen* nr 344, 18.12.1886, 3.

322 Acke 1919, 27.

323 Acke 1919, 29.

324 Reitala 1967, III.

325 *Finland* nr 6, 09.01.1887, 4.

”Snösäker” det är frågan för dagen i konstnärskretsen på Önningeby.³²⁵

Trots alla svårigheter lyckades alla tre måla även konst-historiskt sett betydelsefulla konstverk. Enligt Reitala utvecklade Westerholm ett helt nytt målningsätt under vintern 1886–87. Det märks speciellt i målningen *Vinterbild från Tomtebo* (1887). Den föreställer ett vinterlandskap sett från Tomtebos strand mot Önningebyfjärden. Det vita landskapet sträcker sig över hela duken. De enda färgklickarna utgörs av det grålila staketet, den blåa leden samt den lilla båten med den röda botten i mitten av kompositionen. Målningen representerar en ny westerholmsk stil med sparsam användning av färger, med detaljerade och betonade linjer i den noggrant tilltänkta kompositionen. Westerholm har även målat vita färgklickar som föreställer snöfall. Horisonten ligger tämligen högt uppe.³²⁶ Även Acke ville föreviga den åländska vintern på duken, ett exempel därav var *Råk på isen* (1887).³²⁷ Det är ett vinterlandskap där isen har en råk som förebådar islossningen. Isen täcker två tredjedelar av målningen. Råken över isen leder till en skog som ses på bakgrunden. Acke har målat horisonten högt.

Elin Danielson målade under den här vintern flera konstverk, varav det mest berömda är *Vinterfiskaren* (1887) och av Riitta Konttinen anses vara epokgörande inom 1880-talets finländska konst.

Målningen är en ljusstudie där en fiskare och en pojke tittar ifall fisken nappar i vaken. Den klarblå himlen och människofigurerernas bruna kläder lyser i den bländande vårvintersolen. Fotavtryck och skuggor balanserar målningen. Målningen uppmärksammades i tidningarna. Enligt *Tammerfors Afonblad* var Danielson

... en af våra mäst lofvande yngre målarinnor, hvarom äfven hennes här utställda tafvor, nogsamt bära vittne. Särskildt må omnämnas "Vinterfiskare" hvarest den vinterlika stämningen och den kalla tonen i luften äro väl träffade.³²⁸

Både Danielson och Westerholm och sedermera Acke har ett gemensamt drag i sina målningar: en ny komposition där horisontlinjen är placerad i dukens övre kant. Detta hänför sig till japonismen. Å andra sidan var Danielson den som tydligast hade anammat den franska konstuppfattningen.³²⁹ Det är möjligt att hon kan ha haft starkt inflytande både på Westerholm, som vid den här tiden sökte efter sin egen stil, och på Acke, som för det mesta var öppen för allt nytt. Erland Lagerlöf påstod i sin licenciatahandling att de finländska kamraterna knappast hade påverkat Ackes målningsätt eller teknik. Enligt

326 Reitala 1967, 112.

327 Målningen har också kallats för *Råken. Åland* (1887).

328 *Tammerfors Afonblad* nr 98A, 9.12.1887, 2.

329 Konttinen 1995, 80–81.



BILD 8 Elin Danielson: Vinterfiskare (1887). Privat ägo. Foto: Privatarkiv.

Lagerlöf kan man dock inte utesluta eventuella impulser utifrån. Här menar Lagerlöf närmast Ackes svenska kolleger Carl Larsson, Karl Nordström och Bruno Liljefors.³³⁰ Däremot påstod Aimo Reitala i sin avhandling om Victor Westerholm att Aceke säkert fått intryck av Westerholm eftersom *Råken på isen* liknar så mycket på Westerholms målningar från denna vinter.³³¹ Skribenten anser dock att både Westerholm och Aceke har inspirerats av Danielsons *Vinterfiskare* även om man inte har kännedom om vilken av målningarna målades först. Danielson var inte enbart en porträttmålare som Reitala påstår. Hon hade målat landskap både i utlandet och hemma, bland annat *Höstlandskap från Borgå skärgård* (1886) och kunde således inte betraktas som en oerfaren landskapsmålare då hon kom till Önningeby. Reitala bortser även att det var just i Önningeby där Danielsons konst började blomstra. I den lugna och inspirerande miljön kunde hon tillämpa det som hon hade lärt sig under sina resor till Frankrike.

Vintern i Önningeby förlöpte inte utan festligheter för de hörde konstnärskolonin till. Det var inte fråga om helt traditionsenliga festligheter utan rätt så färggranna evenemang, där Aceke ofta stod som arrangör. Aceke berättar om julfirandet 1886 då

hela Önninge koloni var inbjuden att jula med lemlands koloni, som bestod av en målare, och det var Vicke Westerholm. Dubbelt så talrika voro då vi uppe i byn, och vi ville särdeles gärna komma, men hur! Det måste bli på något exklusivt ståtligt maner, t. ex. i täckvagn. Inget hinder, sjudglasvagnen står ju oss tillbuds! Min målarstia med sitt fönster och minst 6 glas där inne! Ett festligare åktyg helt enkelt ges inte.³³²

För att göra målarstian komfortabel, bredde Aceke tjockt med havrehalm på golvet, ställde en Ålandsrya på och slängde kring några kuddar. Belysningen ordnades från den lilla granen, klippt som en armstake med några stearinljus i grenarna. Aceke hämtade en malmgryta som placerades mitt i målarstian. Han var fast besluten att bålen för julfesten kunde bryggas under färden. Därför behövde han även ett par flaskor ingredienser. Till slut var det åkdags:

Nu kom den unga fröken E. D., iförd sin ekorrpäls, jag bar en grå Sotkamo. Vi stego in, och som de gamla romarna,

³³⁰ Lagerlöf 1959, 20.

³³¹ Reitala 1967, 114.

³³² Aceke 1919, 29.

lade oss till bords. Så bultade jag signalen: kör! Stian – jag menar sjuuglasvagnen – kom i rörelse. Knapans husbonde, min gamle vän, körde den själv med sina feta oxar, de s. k. Hornaraberna.³³³

Då gästerna anlände till Tomtebo, kunde julfirandet börja i en mysig och familjär anda. Efter julfestligheterna fortsatte man arbetet. Vid sidan av arbete såg Danielson till att hennes boende på Mattas var mysigt. Hon målade över de väggmålningar som funnits i salongen och målade i stället väggarna med en vacker jämn färg och dekorerade dem med linjeornament där man såg karikatyrer av kolonisterna men också av andra konstnärer till exempel av August Strindberg.³³⁴ Den åländska vintern var fortsättningsvis nyckfull. Godenhjelm ansåg att även väntan på en ordentlig vinter var värd en notis. Tidningen *Finland* citerade hans notis i *Mariehamnsposten*:

”Snösäker” det är frågan för dagen i konstnärskretsen i Önningeby där hr Westerholm är sysselsatt med utförandet af ett större vinterlandskap. medan fröken Danielson målar gossar och kälke i snön och herr Andersson har under utförande en vinterbild, där en en herre i vinterdräkt sittande i en åländsk släde utför en förtrefflig färgfläck i det ödsliga landskapet.³³⁵

Notisen var intressant eftersom den sammanfattade de orsaker som fick konstnärerna stanna på Åland: det åländska vinterlandskapet, folkskildringen, landskapets ödslighet och lugnet. Den arbetsiver som rådde bland de tre konstnärsvännerna gick inte obemärkt av byborna eller Godenhjelm, som skrev genast efter den förra notisen till *Åbo Tidning*:

En egen anblick är det för den resande att nu för tiden färdas genom Önningeby. Här och där mellan träna i snödrifvorna varseblir han mänskliga varelsen, hvilka med själ och hjärta egna sig åt sitt arbete, oaktadt termometerns 8 à 9 köldgrader. Det är artisterna. Inspirationens eld, den evigt flammande, värmer dem, medan vi andra frysa med våra dubbla brasor i kakelugnen, stora väldiga pälsar, skinnmössor m.m. dylikt ...³³⁶

Godenhjelm påpekar i samma artikel att konstnärskolonin hade kommit igång på allvar och hade 20 medlemmar, vilket dock inte överensstämmer med den information som kan läsas i kolonisternas kor-

333 Acke 1919, 29–30.

334 *Mariehamnsposten* nr 55, 25.12.1886 / *Åbo Underrättelser* nr 355, 31.12.1886, 3.

335 *Finland* nr 6, 9.1.1887, 4.

336 *Åbo Tidning* nr 8, 10.1.1887, 2.

respondens. Han hade troligtvis räkna till detta antal alla de personer, konstnärer eller icke, som hade gästade Önningeby.

Konstnärerna arbetade och Godenhjelm skrev ivrigt om konstnärernas vardag, arbetens framskridande och fester. Till och med de dekorationer som konstnärerna gjorde för Runebergsdagens firande noterades.³³⁷ Konstnärskolonis första halvår hade varit lyckat. Dess första medlemmar hade organiserat sig, blivit vänner och kolonis verksamhet och framförallt den konst som hade skapats där hade uppmärksammats både lokalt och i den finländska pressen tack vare postmästaren Godenhjelms flitiga rapportering. Dessutom hade Danielson fått beröm för sin konst och beviljades Hovingska stipendiet på 600 mk av Konstföreningen.³³⁸ Victor Westerholm hade som redan konstaterats, klassats bland de få utvalda löften på konsthimlen.

1887

Efter det första halvåret, utökades kolonin. Elin Danielsons första vistelse i Önningeby blev också hennes längsta under hela kolonitiden. Hon hade kommit till Önningeby i augusti 1886 och åkte hem till Norrmark först den 19.4.1887.³³⁹ Samtidigt åkte även Acke tillbaka till Stockholm.³⁴⁰

Kolonisternas målningar uppmärksammades i pressen. Elin Danielsons målningar från föregående vinter noterades stort i samband med Konstnärsgilleets vårexposition 1887. Galléns och Danielsons vintermålningar betecknades som

nya bördiga landvinningar för den finska konsten, landvinningar, der den nybrutna marken doftar af den friska ångande mullen, lofwande goda skördar. Båda hafwa synbarligen målat direkt efter naturen och ute i naturen, derom bära bildernas sanningsenliga trowärdighet och den tillfredsställelse, hwarmed man betraktar dem, det bästa witnessbörd ...

Frk. Danielson har på sina åtta nya bilder, tre höstbilder och fem vinterbilder, wisat sig till sitt öga hafwa fogat förmågan att bestämdare formulera fina intryck. Det är en verklig tillfredsställelse att se frk. D:s tydliga wilja, att finna alt rättare uttryck för sina observationer. "Oxar i winterarbete", "I Wintervilan" och "Winterfiskare" äro taflor, hwari saknas hwarken kärna eller intelligent uppfattning. Penselföringens ledighet och träffsäkerhet är på sina ställen förwånande i en qwinlig hand, men stundom tyckes ... rastheten warit större än teckningens ännu ej stadgade säkerhet skulle bort tillåta.³⁴¹

337 *Mariehamnsposten* nr 8, 5.2.1887 / *Åbo Underrättelser* nr 40, 11.2.1887, 3.

338 *Finland* nr 258, 6.11.1886.

339 *Mariehamnsposten* nr 22, 22.4.1887 / *Åbo Underrättelser* nr 110, 25.4.1887, 3.

340 *Finland* nr 94, 26.4.1887, 3.

341 *Hufvudstadsbladet* nr 108, 12.5.1887, 2.

Också Hanna Rönnberg fick erkännande för sin konst då hon beviljades Hovingskt stipendium på 600 mk av Konstföreningens direktion.³⁴²

Acke återvände till Önningeby redan den 20.5.1887.³⁴³ Han behövde inte vara där ensam eftersom knappt en månad efter att han hade anlänt fick konstnärskolonin en ny medlem. Den 21 juni 1887 rapporterade *Helsingfors Dagblad* att Edvard Westman (1865–1917) som var Westerholms vän från Düsseldorf-tiden, hade anlänt till Önningeby.³⁴⁴ Enligt Rönnbergs memoarer väntade man även på Elin Danielsons och hennes syster Tyttys, Anna Wengbergs, Alfhild Nordlunds, Dora Wahlroos och Helmi Sjöstrands ankomst,³⁴⁵ men deras vistelse uteblev.³⁴⁶ Elin Danielson ansåg att vistelsen på Åland på hösten var den högsta nödvändighet och hade planer på att komma men resan förverkligades inte.³⁴⁷

Edvard Westman bodde nära Mattas, hos Ers. J. A. G. Acke bodde kvar i Knapans som låg nära Jonesas.³⁴⁸ Den annars stillsamma sommaren piggades upp då den fjärde vågen och samtidigt den sista nyckelpersonen Zachris Topelius dotter Eva (1855–1929) anlände till Åland. Rönnberg hade besökt Topelius hem på Björkudden vintern 1886–87. Då hade Zachris Topelius varit nyfiken på konstnärskolonin. Han hade frågat Rönnberg om dess verksamhet. Topelius föreslog att hans dotter Eva skulle fara till Åland. Eva blev inte genast övertygad om förslaget men till slut klev hon ombord på lotsångaren Walvoja som anlände till Lemströms kanal 1887.³⁴⁹ Vid ankomsten märkte hon att ingen var och mötte henne. Hon fick höra att konstnärerna var på utflykt i Eckerö och Signilskär. Walvojas kapten Andsten berättade att ångaren skulle fortsätta sin färd vidare både till Eckerö och Signilskär, och så var problemet löst. Efter att ha blivit så vänligt bemött, konstaterade Eva Topelius:

Ja och nu är jag här, nu förstår jag varför ni alla äro så betagna i Åland. Jag har sett så mycket vackert och intressant och kapten Andsten har varit en utmärkt guide och representant för lotsverket, nu längtar jag bara att få börja måla och arbeta utan alla värdinne- och sällskapsplikter. Pappa visste nog vad jag behövde.³⁵⁰

Konstnärerna gjorde utflykter från Eckerö. Snart var det dock dags att återvända till Önningeby.³⁵¹ Elin Danielson hade tillbringat sommaren i Björneborgstrakten men längtade till Åland³⁵². Först över-

342 *Finlands Allmänna Tidning* nr 101, 4.5.1887, 1.

343 *Mariehamnsposten* nr 26, 20.5.1887 / *Åbo Underrättelser* nr 137, 23.5.1887, 3.

344 *Helsingfors Dagblad* nr 165, 21.6.1887, 3.

345 Rönnberg 1938, 57.

346 Deras vistelse har inte kunnat verifieras med hjälp av pressen eller korrespondensen.

347 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm 23.5.1887, ÅAB.

348 Rönnberg 1938, 58.

349 Rönnberg 1938, 71.

350 Rönnberg 1938, 72.

351 Rönnberg 1938, 74.

352 *Finland* nr 169, 26.7.1887, 3.

vägde hon att åka till Eckerö fastän ingen annan av kolonisterna fanns kvar där. Hon hade även planerat att stanna ytterligare en vinterperiod i Önningeby³⁵³ och därför lämnat en del av sina varor kvar på Mattas som en slags säkerhet, för att vara tvungen att komma tillbaka.³⁵⁴ Men hennes reseplaner förverkligades aldrig och hon blev till slut kvar i Helsingfors hösten 1887.³⁵⁵ Kolonisternas sammanhållning fortsatte även utanför Åland såsom Danielson märkte då Eva Topelius bjöd henne hem till sig, till Björkudden.³⁵⁶

Den 25 september 1887 var det nästan tomt vid Lemströms kanal. Westerholm med sin familj hade åkt till Åbo där han skulle undervisa i konstföreningens ritskola.³⁵⁷ Även alla andra hade åkt från Önningeby, enbart Acke hade blivit kvar.³⁵⁸ Rönnberg hade rest tillsammans med Topelius och Westman till Stockholm den 21 september.³⁵⁹ Hon fortsatte sin resa vidare till Paris, där hon studerade en månad vid Académie Julian. Hon träffade Westman rätt ofta och väntade på att även Westerholms skulle anlända till staden.³⁶⁰ Acke åkte från Önningeby hem till Stockholm först den 18.12.1887.³⁶¹

1888

Konstnärskolonin hade nu fungerat i två år och inte mist sin dragningskraft. Den täta sammanhållningen som hade skapats mellan konstnärerna under den första kolonisommaren, fortsatte även utomlands. Victor och Hilma Westerholm åkte tillsammans med Elin Danielson den 9 januari 1888 via St. Petersburg och Berlin till Paris, där Westerholm studerade i Académie Julian. Även Eero Järnefelt och Akseli Gallen-Kallela studerade där.³⁶² Westerholm borde ha stannat så länge det stipendium som han hade fått av Finska Konstföreningen varade. Han och hans fru Hilma umgicks först och främst med Danielson som fungerade också som deras tolk. Så småningom började de umgås mera med de andra kolonisterna. I slutet av februari 1888 befann sig Rönnberg, Danielson, Westman samt Victor och Hilma Westerholm i Paris. De satt på Café Orientale där de skrev ett brev till Eva Topelius.³⁶³

Trots gemenskapen ville Westerholms åka hem. I början av juni 1888 steg de av båten i Mariehamn och åkte till Tomtebo. Det fanns inte många konstnärer på plats. *Åbo Tidning* skrev om konstnärskolonins skingring. Enligt tidningen hade enbart några konstnärer målat i kolonin under året. De flesta av kolonis nyckelpersoner hade tillbringat sommaren på andra orter, till exempel Elin Danielson vistades hemma i Norrmark. Acke som var i Stockholm skrev till Eva Topelius om sin vilja att återvända till Åland:

353 Elin Danielsons brev till Hilma Westerholm 2.1.1887, ÅAB.

354 Elin Danielsons brev till Hilma Westerholm 19.7.1887, PA.

355 Elin Danielsons brev till Hilma Westerholm 29.9.1887, PA.

356 Eva Topelius brev till Elin Danielson, 30.11.1887, KB.

357 *Turun Lehti* 13.9.1887, 1.

358 *Finland* nr 222, 25.8.1887, 4.

359 *Finland* nr 222, 25.9.1887, 4.

360 Hanna Rönnbergs brev till Eva Topelius 30.12.1887, FNB.

361 *Mariehamnsposten* nr 57, 14.12.1887 / *Åbo Underrättelser* nr 344, 18.12.1887.

362 Reitala 1967, 129.

363 Hanna Rönnbergs brev till Eva Topelius 24.2.1888, ÅAB.



BILD 9 Victor Westerholm: Björkhage (1888).
Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.

... längtar ut der jag tänker göra förslag til min tafla. Der jag känner mig som målare och får knaga som jag vill.³⁶⁴

Enligt tidningen kom Acke Andersson, den finske konstnären Elias Muukka som varit Westerholms elev, och den svenske konstnären Carl-Erik Törner först den 23.9.1888. Förutom dessa vistades även andra konstnärer i Önningeby, bland annat Wengberg, Topelius och Sjöstrand som enligt tidningen "... likaledes ha för afsikt att studera Ålands höstfysionomi".³⁶⁵ De kvinnliga konstnärerna ville precis som *Åbo Tidning* antydde se sig runt och flyttade därför till Eckerö för att kunna måla havslandskap.³⁶⁶

En av sommarens målningar väckte mycket debatt på hösten 1888. Det var Victor Westerholms målning *Björkhage* (1888).

Westerholm hade bestämt sig för att delta i en tävling med detta landskap. *Åbo Tidning* rapporterade

364 J. A. G. Ackes brev till Eva Topelius, 11.10.1888, KB.

365 *Åbo Tidning* nr 261, 26.9.1888, 2.

366 *Mariehamnsposten* nr 38, 3.10.1888 / *Åbo Underrättelser* nr 271, 5.10.1888, 3.

367 *Åbo Tidning* nr 180, 7.7.1888, 2.

Ehuru herr V. Knappt två veckor sedan återkom från utlandet, har han redan tvänne dukar af medelstorlek under arbete, hvartill motiven äro hämtade från "Tomtebos" närmast närhet.³⁶⁷

Tavlorna eller deras motiv beskrevs inte men enligt artikeln kunde man förvänta sig vackra målningar "... med frisk vårdoft och vårgrönska".³⁶⁸ Björkhage var inget nytt motiv för Westerholm men den här gången ville han pröva på något nytt. Han tvekade länge för det krävdes mycket mod att avvika från det gamla målningssättet. En resa till Stockholm med Acke hjälpte. Westerholm skrev till Danielson:

Nog försökte jag knoga i sommar, men likväl ville det ingenting blifva af; slutligen reste jag med Acke på ett par dagar till Stockholm för att med svensk pounschr krya upp blick och hjerna, – kom så hem och strök på nytt öfver taflan i sin helhet, hvarpå den i sådant skick inpackades och bortsändes.³⁶⁹

Westerholm hade inte stora förväntningar med tanke på tävlingen eftersom målningen skilde sig så mycket från hans tidigare produktion. Den var vågrät, vilket man vanligtvis förknippar med det mera traditionella landskapsmåleriet. Mitt i målningen fanns en stig som ledde till björkhagen utan att ha någon ändpunkt. Himlen syntes en aning bland de tätt växande björkarna. Några kor var knappt synliga bakom björkarna. Åskådaren drogs in i målningen och befann sig mitt bland ormbunkar i en björkhage efter regnet.

Målningen hade en *sous-bois*-effekt. Med det avses en skogsinteriör, särskilt snårskog. Det var ett försök att inte enbart presentera en visuell upplevelse utan en naturupplevelse för alla sinnen.³⁷⁰ Westerholm hade inte besökt Barbizon men hade troligtvis sett landskapsmålningar med *sous-bois*-effekt under sin vistelse i Düsseldorf.

Åbo Tidning överöste målningen med beröm. Den betraktades som ett nytt steg i Westerholms konstnärsutveckling. Man konstaterade att Westerholm fullkomligt hade brutit med Düsseldorf-skolans traditioner och anslutit sig till den franska skolan, som förespråkade en sann bild av naturen. Westerholm hade bytt sin något dystra palett mot ljusare färger och penseltekniken verkade lätt. Den slutliga recensionen lät:

Taflan i sin helhet värkar särdeles välgörande genom sin friskhet och omedelbarhet, perspektivet är utmärkt ...³⁷¹

I recensionen poängterade man att om det fanns några detaljer som inte verkade helt färdiga, borde målningen granskas från ett längre avstånd.³⁷² Detta var den enda positiva recensionen som Westerholm fick för sin målning. Då målningen ställdes ut på Finska Konstför-

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Victor Westerholms odaterade brev till Elin Danielson 1888.

³⁷⁰ Lübbren 2001, 82.

³⁷¹ *Åbo Tidning* nr 264, 29.9.1888, 2–3.

³⁷² Ibid.

eningens utställning i Helsingfors, fick den ett mycket kyligt mottagande. Samma hände även i den tävling om landskapsmåleri som Westerholm deltog i. Det fanns enbart två andra tävlanden och man förväntade att segern skulle tillfalla Westerholm. I stället beslöt juryn att inte alls dela ut något pris, och tävlingen förflyttades till följande år. Thorsten Waenerberg (1846–1917) skrev *Nya Pressens* recension. Westerholm var Waenerbergs gamle elev, vilket förklarade Waenerbergs motvilja att kritisera målningen. Waenerberg påpekade att denna årsexposition erbjöd allmänheten ett tillfälle att bekanta sig med det så kallade ”friluftsmåleriet”.³⁷³ Han tyckte att Westerholms målning skulle bättre komma till sin rätta på Åland, där man målat den, eftersom ljuset i Ateneum inte var fördelaktigt. Waenerberg tyckte att ”herrar friluftsmålare” borde komma ihåg, att tavlorna borde målas så att ”de skola kunna blifva prydnader i rum, i människoboningar”. Waenerberg kritiserade även det att björkstammarna på grund av tavlans form skars av på mitten och det att Westerholm inte hade lämnat mera utrymme mellan björkarna. Trots den hårda kritiken hittade Waenerberg ändå någonting positivt i Westerholms målning: ”Särskildt är terrängen väl hållen såväl i teckning som färg. Utförandet är bredt och saftigt.”³⁷⁴

Westerholm fick stöd och uppmuntran av Acke. Däremot fick han ett långt brev av Fredrik Ahlstedt som hade diskuterat Westerholms målning tillsammans med Berndt Lindholm (1841–1914) och Hjalmar Munsterhjelm (1840–1905). De påpekade att Westerholm valt ett underligt motiv med

endast litet mark och en massa enformiga trädstammar. Sådana Parisare och impressionister bli de dock aldrig här att de förstå sådant. Men också L:m, M:n, och und. Anse att Du icke valt motivet lyckligt.³⁷⁵

Ahlstedt, som aldrig riktigt gillat Acke, lät nu förstå att Acke hade påverkat Westerholms målning för mycket och att det var på grund av honom som tavlan var misslyckad. Ahlstedt kritiserade först Ackes kunskap om konst. Han påstod att Acke saknade formsinne, och hade fallit för impressionismen helt och hållet. Ahlstedt ansåg det vara ett sätt att styra bort uppmärksamheten från det faktum, att Acke varken hade talang eller kunskap. Därefter attackerade Ahlstedt Ackes personlighet och konstaterade: ”Dertill är han en stor pratmakare och har varit väl secunderad af de andra ungdomarne, manliga och qvinliga, som om somrarne vistats i Önningeby.”³⁷⁶

373 *Nya Pressen* nr 303, 6.II.1888, 2.

374 Ibid.

375 Fredrik Ahlstedts brev till Victor Westerholm 6.II.1888, ÅAB.

376 Ibid.



BILD 10 Tillskrivet P. S. Krøyer: Vid frukosten hos Brøndums, fotografi, Lokalsamlingen Skagen.
Foto: Lokalsamlingen Skagen.

Detta torde ha varit Ahlstedts egen åsikt, eftersom det ett år senare konstaterades att livet i Önningeby inte riktigt kommit igång.³⁷⁷ Eva Topelius och de andra konstnärinnorna var inte på gott humör och åstadkom inte riktigt någonting. De visste inte vad som saknades.

Men plötsligt en morgon kl. ½ 6 hörs en bekant röst i Knapans farstu. Det är Ace, som infunnit sig tidigt på morgonen och ej hade tålamod att vänta tills flickorna stigit upp. Det blev en glad frukost, och alla tyckte, att ”nu först var det Ålandslif och Ålandsstämning i luften.”³⁷⁸

Hanna Rönnberg uteblev från kolonin 1888. Hon arbetade fortfarande i slutet av juli 1888 vid Långstrand. Hon var inte nöjd med landskapet och kände sig väldigt ensam, även om hon kunde ha besökt Ahlstedts som då bodde i närheten. I längtan efter konstnärskolonins anda och gemenskap skrev Rönnberg till Hilma Westerholm: ”Åland är o förblir ändå det bästa målarstället i vårt land, ingenting går upp mot det.”³⁷⁹

Rönnberg hade planer på att återvända till Åland hösten 1888. Edvard Westman arbetade inte heller på Åland utan vistades i Normandie tillsammans med den franske målaren Louis-Marie-Adrien Jourdeuil (1849–1907).³⁸⁰ Det dåliga vädret hindrade arbetet. Westman åkte till Köpenhamn där han mötte Rönnberg. De åkte tillsammans vidare till Skagens konstnärskoloni.

³⁷⁷ Konstnärskolonis sociala hierarki behandlas närmare i det tredje kapitlet.

³⁷⁸ Elin Danielsons brev till Hilma Westerholm. PA.

³⁷⁹ Hanna Rönnbergs brev till Hilma Westerholm 29.7.1888, PA.

³⁸⁰ Hanna Rönnbergs brev till Eva Topelius 20.7.1888, ÅAB.



BILD 11 Hanna Rönnberg: Vid fönstret (1888).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

Rönnerberg trivdes mycket bra i Skagen. Den 2 september 1888 skrev hon i sitt rum på Brøndums hotell ett brev till Eva Topelius. Hon avslöjade att hon och Westman efter en längre tids umgänge i all hemlighet hade förlovat sig. Deras vänskap hade blivit djupare och förvandlats till kärlek. Rönnerberg hade tvivlat på förlovningen på grund av ålderskillnaden (hon var fem år äldre än Westman), och därför velat att Westman och hon skulle tillbringa sommaren på skilda håll. Till slut svarade hon jakande på frieriet. Den lyckliga händelsen påverkade arbetsivern som Rönnerberg skrev om: ”Här är öfverdådigt vackert man riktigt ryser af målarglädje o jag hoppas nu få ersättning för den förfärliga sista sommaren.”³⁸¹

Rönnerbergs mest kända målning från Skagen heter *Vid fönstret* (1888). Den föreställer en mamma som matar sitt barn. Det naturliga ljuset kommer från ett fönster framför barnet samt från ett annat fönster som finns utanför duken till höger. Penseltekniken är tämligen ledig och bidrar till att skapa en lätt och lekfull atmosfär i målningen.

Rönnerberg skrev om målningen i sina memoarer:

Barnmodeller var det svårt att få, de voro i skolan nästan hela dagen, det var endast de allra minsta – och besvärligaste – som stodo till buds. Jag hade fått tag i en liten ljuslockig parvel, som satt på ett bord och blev matad med välling av sin mamma. Det blev min bästa tavla under skagenperioden, och jag fick den genast såld i Stockholm.³⁸²

Westman och Rönnerberg stannade i Skagen över julen 1888. De åkte tillsammans med Michael och Anna Ancher till Paris, dit de anlände på nyårsdagen 1889: ”Det var med en känsla av saknad jag lämnade Skagen, ty jag hade där tillbragt lyckliga tider, fyllda av arbetsglädje, bland goda och vänliga människor.”³⁸³

Rönnerberg hade blivit god vän med Anchers under sin Skagen-vistelse. Rönnerberg och Anchers hade även planerat att de skulle bo tillsammans men det fanns inte förmånliga våningar och de var tvungna att ge upp sina planer. Rönnerberg hyrde ett rum men var tvungen att ge upp det av ekonomiska skäl. Hon hyrde en liten våning vid Montmartre, place Calvaire 7 tillsammans med Elin Danielson. Den bestod av två rum och ett kök. De gamla Önningebyvännerna höll således ihop också i Paris.³⁸⁴

Under den här vistelsen hade Rönnerberg mest umgänge med danskar, få svenskar och norrmän. Hon blev medlem i danskarnas klubb, som bestod av bland annat P. S. Krøyer, Michael och Anna Ancher, Erik

381 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius, 2.9.1888, ÅAB.

382 Rönnerberg 1931, 45.

383 Rönnerberg 1931, 60.

384 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 16.3.1889, ÅAB.

Werenskiöld (1855–1938) och Edvard Westman. Klubben brukade äta middag tillsammans på onsdagarna. Ibland arrangerade Krøyer fester i sin ateljé,³⁸⁵ ibland gjorde konstnärerna utflykter till exempel till Sophus Schandorffs (1836–1901). Rönnerberg skrev en artikel om besöket:

Det var vintern 1889 i Paris. Det moderna Babylon förberedde sig till världsexpositionen, som skulle bli en fest värdig hundra års minnet af franska revolutionen. Kotterier af finnar, normmän, danskar och svenskar uppstodo, och förenades ibland i gemensamma nordiska fester, där gjädjen stod högt i tak och en dufvans safter ytterligare eldade upp det goda humöret.³⁸⁶

1889

Sommaren 1889 samlades Önningeby konstnärskoloni igen och sammansättningen blev större än någonsin. I slutet av juni befann sig Hanna Rönnerberg och Edvard Westman på orten. Elin Danielson, Helmi Sjöstrand, Eva Topelius, Anna Wengberg, Elin Nordlund och Dora Wahlroos kom senare.³⁸⁷ Amélie Lundahl var gäst i Önningeby. Kolonisterna, framförallt Rönnerberg, var dock lite misstänksamma mot henne. De ville inte att Lundahl, som varit lärarinna, skulle gå omkring och kritisera de målningar som var under arbetet eller ge goda råd.³⁸⁸

Enligt Rönnerberg hade sommaren på Åland inte varit så lyckad för redan i slutet av augusti skrev Rönnerberg till Topelius och berättade att allt hade gått på tok. Hon berättade dock inte vad hon menade med allt. I augusti var hon tillbaka i Helsingfors men drömde om att få fara någonstans för att fritt kunna arbeta och samla krafter. Rönnerberg skrev rätt överraskande:

Till Åland vill jag inte, där är gammalt o ligger slapphet i luften o dessutom res ju Westerholms snart. Jag ämnar mig därför till Skagen, dit kommer ett par duktiga svenskar, de ha skrivit o bedt mig o jag är öfvertygad om att jag där ska komma riktigt i farten.³⁸⁹

Det blev ingen Skagen-vistelse för Rönnerberg men hon ville måla bland andra konstnärer. Hon skrev till Topelius:

Du har tusan gånger rätt, man ska inte vara ensam då man målar, nu inser jag det, det är galenskap.³⁹⁰

385 Ibid.

386 Rönnerberg, Ålands landskapsarkiv.

387 *Åbo Tidning* nr 212, 8.8.1889, 2.

388 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 27.6.1889, ÅAB.

389 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 21.8.1889, FNB.

390 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius, 21.8.1889, FNB.

Rönberg återvände till Önningeby. Det fanns gott om stormar och mycket snö, vilket bland annat Acek välkomnade med tanke på motivet på den stora tavlan *Snöljus*, som han arbetade med.³⁹¹

Före julen anordnades i Wienerkaféet en utställning med kolonisternas eller andra närstående konstnärers målningar. Bland de 19 föreställda arbeten, fanns det målningar av Danielson, Rönberg, Nordlund, Wahlroos och Westerholm men också av Anna af Forselles. Aceks målningar skulle eventuellt komma lite senare. Allmänheten hade möjlighet att köpa konstverk vars pris varierade mellan 20 och 800 mk.³⁹² Trots den lyckade utställningen var det ändå julen som blev årets höjdpunkt. Danielson, Acek och Westman firade julen hos Rönberg³⁹³. Den enda som inte var på plats var Eva Topelius.³⁹⁴

1890

Victor Westerholm som arbetade som den förste läraren i Åbo Ritskola fick tjänstledigt för vårterminen 1890 för att kunna fortsätta sina studier i Paris. Elin Danielson vikarierade för Westerholm.³⁹⁵

På sommaren samlades Elin Danielson, Hanna Rönberg och Edvard Westman i Önningeby. Westerholm, som hade målat i Paris, anlände till Tomtebo i början av juni. Han var full av arbetsiver. De flesta av konstnärskolonins nyckelpersoner var på plats. Även Anna Wengberg och Alfhild Nordlund kom också till konstnärskolonin.³⁹⁶ Likaså enligt Rönbergs memoarer, hennes studiekamrat från Kungliga Akademien för de fria konsterna, Ida Gisiko.³⁹⁷ Skulptören Emil Wikström började sin resa mot Åland den 23.7.1890. Han planerade att stanna på denna rekreationsresa en månad.³⁹⁸

På sommaren fattades beslutet om att arrangera en stor utställning av kolonisternas verk. Ernst och Magnus Dahlström seglade till Åland och kastade ankar nära Westerholms Tomtebo. De var intresserade av själva koloniverksamheten men också av konstverken och deras motiv. Dahlströms föreslog att man kunde arrangera en åländsk konstutställning i Åbo. Konstnärerna och Dahlströms spekulerade också med tanken att grunda ett eget museum i Åbo. Dahlströms blev förtjusta i miljön och seglade flera gånger till Åland.³⁹⁹

Den 15 december 1890 öppnades en utställning där allmänheten kunde bekanta sig med de arbeten som till en stor del målats i Önningeby. Initiativtagarna samt arrangörerna var ”målarinnan”⁴⁰⁰ Elin Danielson, Victor Westerholm och Emil Wikström. Utställningslokalen var Ritskolans lokal, herr Lehtinens gård nr 9 vid Domkyrkotorget. Utställningen omfattade tjugo konstverk av Danielson, tio av Westerholm

391 Hanna Rönbergs brev till Eva Topelius 9.12.1889, FNB.

392 *Åbo Tidning* nr 342, 16.12.1889, 3.

393 Hanna Rönbergs brev till Eva Topelius 19.1.1890, FNB.

394 Ibid.

395 *Aura* nr 294, 17.12.1889, 2.

396 *Päivälehti* nr 160, 15.7.1890, 3.

397 Rönberg 1938, 83.

398 *Hufvudsbladet* nr 197, 24.7.1890, 2.

399 Rönberg 1938, 85.

400 Elin Danielson var den första av Önningeby konstnärinnorna som i pressen kallades för en målarinna. Detta behandlas närmare i det fjärde kapitlet.

och fem av Westman. Dessutom visades Emil Wikströms byst av det avlidne kommerserrådet G. A. Lindblom och konstverk av Anna Wengberg, Dora Wahlroos och Hanna Rönnerberg. Tidningen uppmuntrade allmänheten att besöka utställningen som minsann upplevdes värd 25 pennis entré:

Sedan en exposition af konstverk för tre år sedan var anordnad i Stadshuset, har man inte varit i tillfälle att i Åbo på en gång se sammanförda en så stor och intressant samling af konstverk, som vid den nu öppnade exposition.⁴⁰¹

Utställningen fick positiva recensioner. *Nya Pressen* skrev: ”Bland taflorna märkas landskapsmålningar, genrebilder, porträtt, blomsterstycken, m.m. och flere af dem äro särdeles prydliga dukar, som nog skola finna och delvis redan funnit köpare.”⁴⁰² Under åren 1889 och 1890 hade kolonin besökts av många konstnärer varav de flesta kom på nytt därpå följande år.

Westman och Rönnerberg offentliggjorde sin förlovnings. På *Hufvudstadsbladets* första sida stod en liten annons Förlovade Edvard Westman, Hanna Rönnerberg.⁴⁰³ I sitt brev från Råå från Skåne skrev Rönnerberg och Westman att de nu beslutit sig att slå ihop sina färghylsar men giftermålet hörde inte till de närmaste framtidsplanerna. Rönnerberg skrev:

... men så hastiga i vändningarna som ni tänkt det, äro vi ändå inte, ty vi ha inte klart för oss när vi skola gifta oss, kan du sända några mecenater o tafveluppköpare på oss så skola vi inte låta er vänta så länge på den nyheten ...

Jo, jag följde med Edvard till Stockholm, men som jag har en panisk förskräckelse för förläfningsstillstånd men ty åtföljande släktkalas o familjemiddagar, drog jag min chats ur skolan o reste hit ut till hafs, ty som jag gerna villa måla något till våren, då jag ej fick något färdigt på Åland.⁴⁰⁴

1891–92

Från och med januari 1891 började ett händelselopp som skulle pågå i knappt två år men som skulle förändra konstnärskolonin och dess sammansättning för alltid. Orsakerna var både konstnärliga och personliga. Konstnärsvännerna hade redan länge anat att Acke och Eva Topelius hade fattat tycke för varandra, men paret hade inte velat kom-

401 *Åbo Tidning* nr 341, 15.12.1890, 2.

402 *Nya Pressen* nr 342 A, 16.12.1890, 3.

403 *Hufvudstadsbladet* nr 335, 11.12.1890, 1.

404 Edvard Westmans brev till Victor Westerholm 28.12.1890, ÅAB.

mentera saken desto mera.⁴⁰⁵ Förhållandet mellan J.A.G. Acke och Eva Topelius hade intensifierats och Acke hade berättat om sina känslor i ett brev:

Eva! Ja Eva jag älskar dig! Och lyckliga det blifva vi. Följer du mig äfven mot din fars vilja! Gör det! Han skall aldrig släppa dig från sig ... Herrliga flicka! Min lifsvän, så skall det vara, fri som en vän, lycklig som en hustru.⁴⁰⁶

Acke var inte säker på hur Zachris Topelius skulle ställa sig till förlovningen och giftermålet. Under våren 1891 skickades många brev mellan Hallingeberg där Acke bodde och Topelius villa på Björkudden. I breven diskuterades konstnärernas framtid men också målningar och det senaste inom konstvärlden. I ett brev berättar Acke om sin konst:

Jag är lycklig att vara nordisk målare ett rikare land för målar-konst finnes ej, här är naturen så känsligt fin och skär ... att måla det jag innerligt älskar och känner, då blir det ej unket och segt, måla du min vän, det tycker jag om, vi förstå hvaran ...⁴⁰⁷

På sommaren samlades Elin Danielson, Rönnerberg, Wahlroos, Acke Helmi Sjöstrand, Anna Wengberg och Edvard Westman i Önningeby. Också Westerholms hade flyttat från Åbo till sitt Tomtebo. Även Torsten Waenerberg väntades till orten.⁴⁰⁸ Bröllopet hölls den 21 oktober 1891 på Björkudden i Östersundom kapell i Sibbo socken.⁴⁰⁹ Greta Westerholm berättade i sin bok *Tösen med långa flätor* (1943) en trevlig anekdot om bröllopet:

Skalden håller tal till de unga tu. I sin iver glömmar han att han har ett glas i sin hand. Och champagnen stänker som pärlregn över brud och brudgum. En oförgätlig upplevelse – ett minne för livet blir den vackra bröllopfesten för dem som haft äran och glädjen att få vara med.⁴¹⁰

De nygifta vistades i Önningeby över vintern 1891–92 där Acke arbetade ivrigt med sin stora monumentalmålning *Snöljus*, som han planerade att skicka till Paris Salong på våren. De bodde på Knapans gård.⁴¹¹ Även Hanna Rönnerberg och Edvard Westman blev kvar i Önningeby. Det gick även rykten att Zacharias Topelius skulle komma till Åland på sommaren för att hälsa på sin dotter och dennes man.⁴¹² Victor

405 *Nya Pressen* nr 255, 20.9.1891, 3.

406 J.A.G. Ackes brev omkring januari 1891, KB.

407 J.A.G. Ackes brev till Eva Topelius 11.3.1891, KB.

408 *Nya Pressen* nr 255, 20.9.1891, 3.

409 *Åbo Tidning* nr 286, 21.10.1891, 1.

410 Westerholm 1943, 79.

411 *Åland* nr 3, 9.1.1892,

412 *Finland* nr 24, 30.1.1892, 2.



BILD 12 J. A. G. Acke: Snöljus (1892).

Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

Westerholm arbetade återigen som intendent för Konstföreningen i Åbo, där han bodde med sin familj.

Konstnärerna hade visserligen önskat sig en hård och snörik vinter, men vintern blev så kall att den beprövade inte bara konstnärerna men satte också i någon mån förhållandena mellan konstnärerna och de lokala på prov. Ett exempel på detta var, att Knapans värdpar inte tyckte att man behövde extra värme trots det kalla vädret. Hanna Rönnerberg led av kylan och bad Victor Westerholm låna henne 125 mark så att hon kunde betala till Knapans gård för sitt uppehälle, och i stället flytta till Jonesas. Hon berättade om sin situation till Westerholm:

Här på Knapans är så kallt o otrefligt 4 gr om morgnarna då man fått brasa vattnet fryser till is, jag tror att det blir nästan omöjligt att stå ut om kölden håller i sig, till på köpet äro värdsfolket så snåla o otrefliga som du nog känner till. Jag skulle nu villa flytta tillbaka till Jonesas men som jag är skyldig denna summa här på Knapans är det omöjligt om jag ej betala dem.⁴¹³

413 Hanna Rönnerbergs brev till Victor Westerholm 19.1.1892, ÅAB.

414 Hanna Rönnerbergs brev till Victor Westerholm 28.4.1892, ÅAB.

Westerholm lånade pengarna till Rönnerberg, och hon flyttade till Jonesas där hon kunde bo utan att behöva lida av kölden.⁴¹⁴

Målningen *Snöljus* var ytterst viktig för Acke. Han hade inte ännu nått framgång på den internationella konstmarknaden. Dessutom ville han visa för sin svärfar, att han var en duktig konstnär som kunde försörja sin familj. Både Acke och Eva Topelius-Acke räknade med att deras ekonomiska situation skulle förbättras med den internationella framgången. Acke arbetade mycket målmedvetet med sin målning och i januari såg det ut som om den skulle bli färdig i tid för Salongen. Den tredje februari meddelade Acke att han var färdig med de två huvudfigurerna i naturlig storlek. De blev enligt honom livskraftiga och bra. Eva Topelius tyckte att den rödklädda flickan i förgrunden var det bästa Acke någonsin hade målat. Bakom flickan och mannen skulle tretton notdragare stå. Tio av dem var färdiga. Acke hade således mycket arbete kvar.⁴¹⁵

Zachris Topelius var hela tiden underrättad om hur arbetet framskred. Han skrev uppmuntrande brev till Acke och skickade teckningar som kunde vara till nytta. Topelius avslutade ett av sina brev med högsta tänkbara uppmuntran: ”Måtte alla edra isäfventyr aflöpa lyckligt och tavlan bana väg för ett namn!”⁴¹⁶ Kolonisterna stödde Acke i hans stora projekt men samtidigt uttryckte Rönnerberg sin oro över att, ifall Acke nådde framgång, kunde han och Eva bli ”nog viktiga o omöjliga”.⁴¹⁷

Ju närmare avsändningsdatumet till salongen kom, desto nervösare blev paret Acke. Kolonisterna hoppades naturligtvis på Ackes framgång:

Det vore ju rysligt ledsamt om han blir refuserad, nu till då så många ha fordringar på honom, men jag kan bara inte förstå att han på förhand utbasunar och utlovar om den för alla, det blir ju så mycket värre, om det skulle misslyckas.⁴¹⁸

De stora förväntningarna framgick i Eva Topelius brev till Elin Danielson, där hon bad Danielson berätta om målningens öde: ”Och kommer det en gång så långt att du får underrättelse om tafflans öde så telegrafera ett: accepté eller ... refusé – det Gud förbjude!”⁴¹⁹ Den 22 februari 1892 stod tavlan färdig. I *Nya Pressen* stod det: ”Tafflan som är 4 meter hög och 5 meter bred upptager omkring 50 figurer på isen i Önningeby viken. Tafflan som herr Andersson kallar ’snöljus’ skall med det första afsändas till Paris.”⁴²⁰

Många bybor hade stått som modeller för Acke och var således mycket intresserade av målningen och dess förväntade framgång. Den 5 mars 1892 transporterades den till Åbo och därifrån vidare till

415 Nyberg 1960, 40.

416 Nyberg 1960, 40.

417 Hanna Rönnerbergs brev till Elin Danielson 29.1.1892, KB.

418 Hanna Rönnerbergs brev till Victor Westerhom 1.3.1892, ÅAB.

419 Eva Topelius-Ackes brev till Elin Danielson 14.2.1892, KB.

420 *Nya Pressen* nr 51, 22.2.1892, 2.

Paris, där den skulle utställas den 16 mars 1892. Ramen för tavlan var beställd i Paris.⁴²¹

Spänningen och förväntan blev nästan olidlig, så mycket hängde ihop med målningens framgång. Slutligen den 29 mars kom beskedet att målningen blivit refuserad.⁴²² Eva Topelius-Acke vägrade tro på beskedet. Hon skrev till Westerholm:

Var snäll och omtala icke nyheten från Salongen tillsvidare! Jag har kommit på den tanken att duken möjligen blivit skadad under resan – knappfärdigt torr som den var. Elin har ej sett den uppspänd, den fördes rullad till Salongen och monterades der; ingen mer än handtverkarne sågo den före juryn. Jag har nu bedt Elin taga reda på hur det förfaller sig, men får naturligtvis vänta 14 dar på den underrättelsen.⁴²³

Även Acke tog beskedet hårt och skylldes på Edvard Westman, som gett honom råd. Han ansåg att Westman inte hade tillräckligt mycket kunskap om de aspekter som juryn kunde uppskatta. Acke kallade Westman för en olycksfågel, trots att han medgav att misslyckandet enbart var hans eget fel.⁴²⁴ Acke var besviken, men den uteblivna framgången blev möjligtvis ett ännu hårdare bakslag för hans hustru. Hon tröstades av sin man, av sin far och till och med av Albert Edelfelt. Zachris Topelius påpekade i sitt brev till Evas syster Aina, att Eva hade varit allför säker på framgången. Edelfelt i sin tur påminde henne om att även Corot blivit refuserad, och att det var speciellt refuserade konstverk som var guld värda.⁴²⁵

Westman berättade om Ackes beskyllningar i sitt brev till Westerholm och riktade hård kritik speciellt mot Eva Topelius:

Tänk att Acke blef refuserad. Ja, så underlig var det inte för nog var den ganska ”tom” men nog hade man, som den på slatt blef, kunnat hoppas att den åtminstone vid den s.k. ”uppfiskningen” skulle kunna tagas. För Ackes skull tycker jag att det var tråkigt som det gick men Hanna fick ett bref från Eva så egenkärt o dumt der hon gick åt både gamla salonen o mig som hon påstod hafva rådt Acke att sända dit o det oakående jag hela tiden varit så reserverad både mot Acke och hans tafla o endast sagt det som jag måste just för att slippa obehag den vägen o då Eva talade om ”den blifvande Forsberg” m.m. sade jag just ingenting men viskade ändå tydligt nog att jag ej alls tyckte om taflan. Ja, vet du jag blef riktigt arg på Eva, tycker hon är riktigt simpel.⁴²⁶

421 *Åland* nr 19, 5.2.1892, 2.

422 Nyberg 1960, 40.

423 Eva Topelius-Ackes brev till Victor Westerholm 7.4.1892, ÅAB.

424 J.A.G. Ackes brev till Eva Topelius-Acke 12.4.1892, KB.

425 Nyberg 1960, 40–41.

426 Edvard Westmans brev till Victor Westerholm 28.4.1892, KB.

Kamratandan lyste med sin frånvaro, och den ena vännens stöd till den andra hade uppenbarligen misstolkats under förhållanden där förväntningar och stress varit för stora.

Acke förknippade *Snöljusets* misslyckande med Åland. Hans fru beskyllde Westman för sin mans misslyckande. *Snöljuset* kom hem från Paris och Acke beslöt att försöka få den till en utställning som skulle öppnas i Chicago. Men för Ackes och Eva Topelius-Ackes del var tiden i Önningeby nu slut.

Enligt Erland Lagerlöf var refuseringen ändå inte så stort bakslag för Acke utan den snarare sporrade honom. Hans fokus ändrade dock sin riktning. Han ägnade nu all sin energi åt restaureringsarbetena i De Geerska gravkorret i Uppsala domkyrka där hans uppgift var att ta fram de medeltida målningarna som hade varit dolda av tjock puts. Arbetet hade börjat genast efter Ackes och Eva Topelius bröllop och fortsatte ända till maj 1892.⁴²⁷ Acke intresserade sig nu mera för den dekorativa konsten som kom att spela en viktig roll härnäst.

Även om konstnärsparet inte återvände till Åland, övergav de inte konstnärskoloni-idén. Acke hittade sin väg till en annan konstnärskoloni som låg i Stockholms skärgård, närmare sagt längst ute i öster på Östra Lagnö, vid Joffsviken.⁴²⁸ Där samlades en grupp konstnärer: Bruno Liljefors, Albert Engström, Gustaf Anckarkrona, Elias Erdman, Edvard Alkman, den tyske målaren Alf Bachman och Acke sommaren 1894. Acke var dock inte initiativtagaren till kolonin utan det var Bruno Liljefors, som tecknade ett jaktarrende för vissa markområden på Östra Lagnö. Efter sommaren, då målarkolonin upplösts, åkte Acke vidare till Sandhamn, där han målade ända till mitten av november.⁴²⁹

På sommaren anlände Westerholm med sin familj till Tomtebo. Även Hanna Rönnerberg, Edvard Westman och Elin Danielson målade i byn. Enligt tidningen *Åland* kom Hjalmar Munsterhjelm på besök tillsammans med en *notabel resande* Georg Nordensvan (1855–1932), en konstkritiker och författare som kom till Åland den 19 juli 1892 och som skulle stanna där tre veckor.⁴³⁰ Nordensvan som Rönnerberg kände från sin tid i konstakademien i Stockholm höll på att färdigställa sin bok *De bildande konsternas historia under det 19. århundradet* och frågade om Rönnerberg kunde ge råd om logi. Nordensvan behövde lugn och ro för att skriva och hade tänkt på Åland.⁴³¹ Danielson åkte till fastlandet och Nordensvan till Stockholm den 16 augusti 1892.⁴³²

Inte heller Westerholms arbete framskred såsom han hade väntat sig. Enligt honom berodde det på det dåliga vädret. Han tyckte även att Tomtebo inte längre kunde bjuda på nya, tilldragande motiv. Han bestämde sig för att, tillsammans med Hjalmar Löfman (1875–1927), åka till Kökar, där han hittade helt nya motiv.⁴³³

I början av 1893 skrev tidningen *Åland* att Ackes vintertavla hade antagits till världsutställningen i Chicago.⁴³⁴ Fastän paret Acke hade lämnat

427 Lagerlöf 1959, 40–42.

428 <http://www.hamnen.se/hamnar/naturhamnar/listingdetails.php?lid=978&name=Östra+lagnö> 3.3.2013.

429 Lagerlöf 1959, 49–50.

430 *Åland* nr 58, 20.7.1892, 1.

431 Rönnerberg 1938, 98.

432 *Åland* nr 66, 17.8.1892, 1.

433 Reitala 1967, 222.

434 *Åland* nr 2, 7.1.1893.



BILD 13 Hanna Rönnerberg, Georg Nordensvan och Edvard Westman i Önningeby på sommaren 1892. Privat ägo.
Foto: Privatarkiv.

Åland, hängde deras stora besvikelse kvar i luften. Det hade förändrat hela atmosfären i kolonin och märktes även i samband med konstnärernas sommarplaner. Prins Eugéns planerade besök till Mariehamn och till Önningeby konstnärskolonin var en välkommen notis.⁴³⁵ Hanna Rönnerberg hälsade på hos sin syster i St. Petersburg i början av året och berättade i sitt brev till Westerholms att hon inte skulle komma till Önningeby på sommaren. Rönnerbergs planer påverkades säkert av att hennes förlovning med Edvard Westman hade brutits i februari 1893.⁴³⁶ I maj funderade Rönnerberg fortfarande på att fara till Utö, eftersom hennes vän Robert Stigell hade rekommenderat det som ett perfekt ställe att bo på. Stigell lovordade Utö eftersom det var enligt honom billigt att bo där, skärgårdsmänniskorna var vänliga och havsutsikten fin.⁴³⁷ Rönnerberg ändrade dock sina planer. I början av juni noterade *Åbo Underrättelser* att

⁴³⁵ *Hufvudstadsbladet* nr 184, 13.7.1893, 2.

⁴³⁶ Hanna Rönnerbergs brev till Victor och Hilma Westerholm, andra ryska juldagen, ÅAB.

⁴³⁷ Hanna Rönnerbergs brev till Victor och Hilma Westerholm, 4.2.1893, ÅAB.

Victor Westerholm med familj, Hanna Rönnberg och Edvard Westman hade anlänt till Önningeby.⁴³⁸ Westman skrev i sitt brev till Michael och Anna Ancher senare 1904:

Det var från längesedan, men det uppväckte många glada minnen från Skagen och Paris, hvilka vi genomlevvat tillsammans, Skagen isynnerhet står för mig som något herrligt och jag känner en riktig längtan att åter komma dit. Då vi träffades i Göteborg tänkte jag nästan fara dit efteråt, men det blef ingenting af. Som jag visst nämnde blef min förlofning med Hanna R. uppslagen i all vänskap. Jag har sedan inte sett Hanna på många år, utom i våras då vi träffades i Åbo vid invigandet af ett nytt konstmuseum der. Vänner äro vi likväl fortfarande.⁴³⁹

1894–1895

Paret Ackes frånvaro lämnade ett stort gap i konstnärskolonin. Acke hade utan tvivel varit den mest färgstarka personligheten i konstnärskolonin. Han hade kommit som en virvelvind, blåst liv i konstnärskolonin, varit impulsiv och påhittig, arrangerat fester och varit kolonins hålligångare. Nu saknades allt detta. Acke hade dock inte brutit vänskapsrelationer med de övriga kolonisterna. Han brevväxlade regelbundet med Victor Westerholm som frågade och respekterade Ackes åsikter och hans konst som framgår av Westerholms brev:

Du kan väl tänka dig att jag mycket gerna riktigt så der på nära håll skulle vilja höra och se Eder båda två, men – de der 300,000 meterna som ligga emellan! Eva skref att såväl hon som du äro villiga att skicka oss goda saker till vår utställning och det är det jag nu går och riktigt längtar efter att få se ... I alla fall hoppas jag du skickar allt hvad du kan. Jag är riktigt glad äfven att du så der konsekvent arbetar på den väg du sjelf brutit, öfvertygad som jag är att du nu funnit sättet der du trifs och känner dig vuxen att uppodla, och är derfor äfven ytterst intresserad att få se dina arbeten.⁴⁴⁰

Det är oklart huruvida någon av konstnärerna eller Uno Gødenhjem hade berättat om den förändrade stämningen till pressen. I en artikel ”Våra målares sommarresor” i *Hufvudstadsbladet* påpekades i varje fall:

Målarekolonin i Önningeby på Åland, där sommarlifvet under senare hälften av 80-talet var rätt lifligt och friskt, ehuru det

438 *Åbo Underrättelser* nr 154, 10.6.1893, 2.

439 Edvard Westmans brev till Michael Ancher, Rådmanö Dec 04, Helga Anchers Fonds arkiv © Breve dep. på Det Kongelige Bibliotek, Köpenhamn, NKS 4572, 4°.

440 Victor Westerholms brev till J. A. G. Acke 6.3.1895, HUB.

mest, med undantag af Vesterholm, var de yngste hvilka samlades där, har under de senaste åren tynat bort.⁴⁴¹

Enligt artikeln berodde detta på en mängd olika orsaker. Kanske var inte folklivet lämpligt eller kanske landskapet inte var tillräckligt varierande med tanke på målningsmotiven. Dessutom fanns det fler tilltalande platser för konstnärer att se, i stället för att stanna alltför länge på ett och samma ställe. I slutet av artikeln konstaterades att även om Westerholm återvände till Åland i början av sommaren, skulle han inte stanna i Tomtebo utan söka sig till nya trakter. En annan av kolonins nyckelpersoner, Elin Danielson, målade inte heller på Åland utan hade rest till östra Finland.⁴⁴²

Med dessa kommentarer ville man medvetet eller omedvetet betona att konstnärskolonins tid definitivt var över. Om inte ens konstnärskolonins grundare ville stanna på den plats han brukade älska, måste det tolkas som ett tecken på att konstnärskolonins tid var över. Skribenten hävdade att på grund av de ovan nämnda orsakerna kunde Åland inte heller locka ”våra äldre artister att där slå sig ned”.⁴⁴³ Det fanns en annan orsak till nedgång. Konstnärerna hade flytt från staden till landet men de visste att de inte kunde stanna där för länge. De visste att de var tvungna att återvända till staden där konstmarknaden, köparna och tidningarna var. Såsom Lorenz Eitner konstaterar: ”All art existed for and through city.”⁴⁴⁴ Dessutom ansågs hela konstnärskolonifenomenet vara till för de unga konstnärer, som ännu inte hade hittat sin egen självständiga stilinriktning. Men det fanns fortfarande några trogna kolonister. Edvard Westman anlände till Önningeby den 3.6.1894.⁴⁴⁵ Westerholm stannade med sin familj i Tomtebo ända till mitten av september och åkte sedan tillbaka till Åbo. Edvard Westman och Hanna Rönnberg stannade kvar och fördelade sin tid mellan Önningeby och Eckerö Storby.⁴⁴⁶

Westerholm bodde på Tomtebo hela sommaren. Han hade en provisorisk ateljé uppe på Knutsboda bergen där han bearbetade en stor monumentalmålning *Knutsboda bergen* (cirka 1909). Målningen blev inte färdig den sommaren, eftersom Westerholm fick en beställning från ett oväntat håll. Edvard Westman fick också en beställning av samma beställare, Alexander III.⁴⁴⁷ Även Hanna Rönnberg kom till Önningeby i början av augusti. Före sin ankomst hade hon målat två månader på Utö.⁴⁴⁸ Westerholms åkte tillbaks till Åbo den 27 september 1894.⁴⁴⁹

Victor Westerholm hade en betydelsefull roll även utanför de egentliga koloniperioderna, somrarna. Som den förste läraren vid Konst-

441 *Hufvudstadsbladet* nr 128, 6.6.1894, 2.

442 *Ibid.*

443 *Ibid.*

444 Eitner 2002, 228.

445 *Åland* nr 45, 6.6.1894, 2.

446 *Åland* nr 76, 22.9.1894, 2.

447 Reitala 1967, 183.

448 Wiljanen 2012, 66.

449 *Hufvudstadsbladet* nr 226, 28.9.1894, 2.

föreningens ritskola i Åbo kunde han påverka utställningarnas sammansättning och främja kolonisternas möjligheter att delta i utställningar eller inköp av deras målningar. Han lånade också pengar till sina vänner. Hanna Rönnerberg skrev i sitt brev till Westerholm:

Kära Vicke! Till min belåtenhet såg jag att ni köpt min Ålands fiskare, vill du nu kära Vicke ta ut pengarna o afdra min skuld till dig o sen sända mig resten, tack kära vän för långlånet.⁴⁵⁰

Han hade omfattande nätverk i Finland och speciellt i Åbo men även i utlandet. Ett exempel på Westerholms inflytande var den diplomati som Westerholm idkade vid planeringen av Åbo Konstmuseum. Ernst och Magnus Dahlström hade erbjudit sig att bygga ett bibliotek som också kunde inrymma utrymmen för Åbo konstförenings samlingar. Westerholm hade en mera ambitiös dröm där man kunde få en egen byggnad för ritskolan och museet. Westerholm arbetade ihärdigt för din dröm. Arbetet hade inte varit förgäves. Fredric von Rettig lovade donera ett bibliotek till staden på hösten 1897. Dahlströms var tvungna att föreslå ett annat donationsobjekt. Det blev en egen byggnad för ritskolan och konstmuseet. Westerholms dröm gick i uppfyllelse. Westerholm skrev nöjd till sin fru: ”I går var jag hos Magnus D. på middag. Tänk att jag åter fått min vilja fram vis à vis konstförening. De dela ju nu byggnadsföretaget.”⁴⁵¹ Brevet avslöjar att Westerholm tydligen hade också tidigare använt samma taktik, seghet och diplomati.

Hjälpen och råd fungerade inte bara ensidigt. Westerholm kunde också fråga om råd från sina vänner vid behov. Han skrev till Acke om Åbo Konstmuseets framtida läge:

Gamla vän! Vi gråla här i en för vår ort mycket viktig konstfråga, näml. frågan om platsen för ett blifvande konstmuseum. Jag för min del har föreslagit en af höjderna här, hvaret man skulle erhålla obundet rent och fritt ljus, men man synas tycka att platsen i fråga ej bör antagas med hänsyn till bekvämlighet ... Skulle du vilja yttra dig i frågan, vore jag mycket tacksam, ty ensam som jag står inför en kompakt majorité kunde jag säkrare föra min talan då det gäller – och det gäller mycket snart.⁴⁵²

Konstnärskolonins sammansättning var likadan även följande sommar 1895. I slutet av juli rapporterade tidningen *Åland* att Wes-

450 Hanna Rönnerbergs brev till Victor Westerholm, 29.4.1898, FNB.

451 Reitala 1967, 202.

452 Victor Westerholms brev till Acke, 7.2.1898, FNB.

terholm målat sin kejsarinetavla och bodde i sin villa vid Lemströms kanal. Också Rönnberg och Westman målade på Åland, även om Rönnberg tänkte åka till Signilskär och Westman till Eckerö.⁴⁵³ En månad senare publicerade samma tidning en artikel som dementerade alla rykten om att konstnärskolonins saga skulle vara slut:

Från Åland. Konst och nöjen i Mariehamn. Jaha, mitt herrskap, just så! Ni behöfver inte taga på er den skeptiska hufvudstadsminen, ty vi ha värkligen nöjen här och konst också, som jag snart skall visa, om ja och blir tvungen att mera om de nöjen och konstprestationer, som komma, än dem jag hittills hunnit njuta af ...

Hemligheten af att dessa aktade artister att emellanåt gifva föreställningar här är lätt förklarad. De bildar en liten konstnärskoloni som slagit sig ned här ute ett stycke från Mariehamn, och hvarför skulle de under hela sommaren alldeles gräfvna ner sina konstnärspund i jorden, då de genom att gifva en eller annan föreställning här bereda sig själva en liten inkomst samt badgäster och infödingar ett stort nöje?

Vi hafva även ett stycke bildande konst att gå och titta på. Det är en tafla af Victor Westerholm, som i dagarne afsändes såsom present från Ålands befolkning till enkekejsarinnan Maria Feodorovna af Ryssland, den nyligen avlidne zar Alexanders gemål. Kejsarparet besökte ofta Åland och trivdes förträffligt här bland denna ögruppens bottenärliga och lojala befolkning.⁴⁵⁴

Denna artikel, som egentligen kan uppfattas som ett manifest, skrevs tre år efter att konstnärsparet Aceke hade lämnat konstnärskolonin för gott. Det är frestande att försöka hitta förklaringar till manifestet. Det kunde tolkas som en påminnelse om det att det fanns konst och arbetande konstnärer även utanför Åbo och Helsingfors. Det kunde ha varit en motattack mot *Hufvudstadsbladets* artikel ett år tidigare, där man hävdade att konstnärskolonin hade tynat bort.⁴⁵⁵ En lite mera långsökt förklaring kunde ha varit turismen. Mariehamns badhusepok hade ju börjat i slutet av 1890-talet och badhotellet hade blivit färdigt 1895 och man ville naturligtvis locka så många turister som möjligt. Den här typens manifest kunde förstärka Ålands roll som ett kulturellt resmål, där turisterna sökte efter den pittoreska landsbygdskulturen, efter den livsstil som höll på att försvinna.⁴⁵⁶ Konstnärskolonin och de målningar som målades uppfyllde dessa kriterier.

453 *Åland* nr 60, 27.7.1895, 2.

454 *Åland* nr 69, 28.8.1895, 2.

455 *Hufvudstadsbladet* nr 128, 6.6.1894, 2.

456 Sjöblom 1911, 311.

1896

Westerholm och hans familj åkte från Åland till Åbo i mitten av september 1895.⁴⁵⁷ Sommaren var förbi men nätverken mellan kolonisterna fungerade lika väl som förut. Westerholm ansökte om tjänstledighet som förste lärare vid Konstföreningens ritskola i Åbo, för att kunna åka på en studieresa till utlandet. Som vikarie föreslog han Edvard Westman, som fick vikariatet från och med den 15 januari till den 15 mars 1896.⁴⁵⁸

Efter brytningsåret 1892 blev antalet sommargästande kolonister betydligt färre. Victor Westerholm fortsatte att komma till sin villa Tomtebo precis som han hade gjort sommaren 1896,⁴⁵⁹ men av nyckelpersonerna var det bara Hanna Rönnberg som målade på Åland samma sommar. Hon arbetade med en stor målning, *Vår* (1896), som hon skulle ställa ut på Finska Konstföreningens höstutställning i Helsingfors.⁴⁶⁰ Den föreställer ett vårlandskap med två ungdomar, en flicka som ligger i gräset och en pojke som klättrat upp i ett träd. Rönnbergs målning fick varierande mottagande men den uppmärksammades i många tidningar. Enligt tidningen *Åland* var målningen ”fint och läckert utförd”.⁴⁶¹ *Hufvudstadsbladets* recension var också positiv:

Men här är behandlingen af landskapet och figurerna ett, och i bådas harmoni vårens idé vackert uttryckt. Öfver landskapet ligger en skär stämning, det friska ljusgröna går väl ihop med de breda hvita solstrimmorna och det hela underlåter icke att framkalla ett poetiskt intryck.⁴⁶²

Recensionerna var dock inte enbart gynnsamma. Rönnberg kritiserades för att målningens barnfigurer var för stela och konturerna för skarpa. Dessutom påpekades att flickans kroppsställning särskilt mycket påminde om Raphaël Collins *Floréal* (1886).⁴⁶³

Då man jämför målningarna, märker man att likheten i flickornas position är mycket liten. I Rönnbergs målning ses en tonårsflicka som vänt bort sitt ansikte medan Collin har målat en ung kvinna som poserar och ser rakt mot betraktaren. Flickan i Rönnbergs målning är lång och närmast androgyn, hon har inte synliga tecken på kvinnlighet. Hennes vänstra ben är rakt och betonar hennes längd. Det högra knäet är böjt och bildar tillsammans med bakgrunden en triangel. Den vänstra armen är böjd och bildar en likadan triangel. Konturerna på flickans kropp är skarpa.

457 *Hufvudstadsbladet* nr 252, 17.8.1895, 3.

458 *Aftonposten* nr 181, 1.11.1895.

459 *Åland* nr 74, 16.9.1896, 2.

460 *Åland* nr 70, 2.9.1896, 2.

461 *Ibid.*

462 *Hufvudstadsbladet* nr 286, 20.10.1896, 4.

463 Recensionen i *Hufvudstadsbladet* nr 286, 20.10.1896, 4. Raphaël Collins *Floréal* (1886) kan skådas här: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pir%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pir%5Bxmlld%5D=069746&tx_damzoom_pir%5Bback%5D=en%2F-collections%2Findex-of-works%2F-resultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9.



BILD 14 Hanna Rönberg: Vår (1896).

Privat ägo.

Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.



BILD 15 Anna Wengberg: Önningeby (1910).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

Den unga kvinnan i *Floréal* är inte blyg utan har lagt sin vänstra arm på marken så att man oförhindrat kan granska hennes kropp. Båda hennes ben är lätt böjda och det vänstra knäet och markytan bildar en triangel liksom även den högra armen och bakgrunden. *Hufvudstadsbladets* recension stämmer i den mån att flickan i Rönnbergs målning är spegelvänt målad i förhållande till Collins unga kvinna.

Även andra Önningeby-kolonister var väl representerade på Finska Konstnärsförbundets utställning. Acke och Danielson ställde ut tre målningar, Rönnberg fem, Eva Topelius-Acke fem och Dora Wahlroos och Anna Wengberg två målningar.

1897–1913

Victor Westerholm, Hanna Rönnberg, Edvard Westman och Gösta Sundman målade i Önningeby under sommaren 1897. Westerholm som var tjänstledig från sin intendentpost, stannade kvar i Tomtebo ända till julen. Rönnberg och Sundman lämnade Åland den 2 september medan Westman stannade ända till oktober.⁴⁶⁴ Även om intresset för konstnärskolonin hade börjat dala, korresponderade kolonins nyckelpersoner intensivt med varandra. Brevet handlade om samma aspekter som under den tid då man levde och arbetade tillsammans: om konsten, utställningarna, konstlivet och livets glädje och sorg.

Från och med 1897 omnämndes Önningeby konstnärskoloni inte i pressen. Uno Godenhjelm, som tidigare fungerat som tal-

464 *Åland* nr 71, 4.9.1897, 2.

BILD 16 Dora Wahlroos: Åland (1922).
Andersudde. Foto: Håkan Skogsjö.





BILD 17 P. S. Krøyer: Hip, hip, hurra! (1888).
Göteborgs konstmuseum. Foto: Göteborgs konstmuseum.

man för konstnärskolonin, dog 30.8.1903.⁴⁶⁵ Därefter fanns det ingen som skulle ha haft intresse att förmedla notiser. De få notiser som skrevs om Önningeby koloni förknippades ofta med Hanna Rönnbergs novellsamlingar. De konstnärer som besökte Önningeby, bland annat Anna Wengberg och Dora Wahlroos, hade inget intresse att hitta nya motiv utan ägnade sig åt de 'sedvanliga motiven', vyn över Önningeby (BILD 15) och havslandskap (BILD 16).

2.4

LIVSNJUTNING OCH BETYDELSEFULLA HÄNDELSER MITT I DET ÅLÄNSKA LANDSKAPET

Konstnärskolonins vardag bestod inte bara av flit och arbete utan omfattade även, ur konsthistorisk synvinkel, några betydelsefulla händelser och möten samt många roliga fester. Densamma vänskaps-, brödraskaps- och kolonianda som fanns i Skagen och i de andra konstnärskolonierna fanns

465 <http://www.geni.com/people/Uno-Godenhjelm/600000000126458750>
27.11.2012.



BILD 18 Hugo Birger: Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen i Paris fernissadagen (1886). Göteborgs konstmuseum. Foto: Göteborgs konstmuseum.

även här.⁴⁶⁶ Kamratandan syns bra i P. S. Krøyers målning *Hip, hip, hurra!* (1888) och i Hugo Birgers målning *Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen i Paris fernissadagen* (1886).

Konstnärskolonin i Önningeby eller närmare bestämt J. A. G. Acke, arrangerade en fest där kamratandan minsann kunde jämföras med den anda som finns i Krøyers och Birgers målningar. Mariehamn fick sitt badhotell 1889. Stadens nya moderna image och dess biverkningar, bland annat den växande turismen, väckte blandade känslor hos kolonisterna.

Fast många välkomnade badhotellet, ansåg en del att omgivningen skulle fyllas med sysslolösa badgäster som kunde fördärva den vackra naturen och den fria stämningen. En del av kolonisterna tyckte att badorten skulle innebära slutet på den gyllene friheten, att man inte längre kunde klä sig hur som helst eller sitta och måla en naken modell utan att bli påtittad av nyfikna turister. Andra såg i situationen en ny möjlighet att



BILD 19 Marihamns badhotell. Foto: Ålands museum.

BILD 20 Konstnärernas kostymbal. Med i bilden från vänster: Edvard Westman, Elin Alfild Nordlund, Hanna Rönnberg, Emil Wikström, Elin Danielson, Dora Wahlroos, en okänd, Rosa Danielson, Victor Westerholm och Hilma Westerholm.
Foto: Önningebymuseets samling.



sälja sina konstverk. Acek uppmuntrade de andra och sade: ”Det är bra som det är så han som hade eld i håret, det både lyser och värmer.”⁴⁶⁷

Snart efter kolonisternas diskussion, och för att pigga upp stämningen, fick konstnärerna en skriftlig inbjudan till en kostymbal som Acek skulle hålla på Övre Knapans. Klädseln var valfri, till och med ormbunkar dög vid behov. Men man skulle infinna sig på festplatsen på eftermiddagen.

Konstnärerna träffades hos Knapans. Den långa Edvard Westman (längst till vänster på bilden) hade lånat kläder av Jonesas mor medan Hilma Westerholm (längst till höger) hade sin mans ”snobbkostym” utan rock. Hanna Rönnberg var iklädd en matta och Alfhild Nordlund (bakom Rönnberg) hade lånat sin värdinnas kläder. Emil Wikström (i mitten på bilden) var klädd som en turk, Elin och Tytty Danielson som dansöser och Victor Westerholm (näst längst till höger) som en buse. Kostymbalen var en synnerligen glad fest där alla dansade och åt Knapans mors smörgåsar och drack hembryggt öl. Festen pågick ända tills solen gick upp – då var det dags för fotografering.⁴⁶⁸

En annan betydelsefull händelse inträffade sommaren 1894 då två kolonisternas konst uppmärksammades av det ryska tsarparet. Tsar Alexander III och kejsarinnan Maria Feodorovna seglade ibland i den finländska skärgården. De gjorde sin första utflykt till Åland sommaren 1893. Tidigt på morgonen den 7 juli 1893 såg man den kejsarliga eskadern Zarevna sakta glida in i Djupviken i Geta på norra Åland.⁴⁶⁹ På samma resa den 20 juli 1893 stötte Zarevna på grund, vilket förorsakade en liten skandal. En kommission utredde olyckshändelsen och konstaterade att grundstötningen berodde på flera sammanfallande omständigheter.⁴⁷⁰

Tsarfamiljen återvände till Åland sommaren 1894. Rönnberg skrev i sina memoarer att den kejsarliga eskadern hade ankrat i Färjsundet och att den ryske kejsaren själv hade varit med om notdragningen. Han hade trivits så bra att han beslutit att stanna där en vecka. Westerholm och Westman hade åkt till Färjsundet.⁴⁷¹ Den 18 juli 1894 berättade tidningen *Åland* att artisterna V. Westerholm och E. Westman hade blivit presenterade för H. M. Kejsaren och Kejsarinnan ombord på Zarevna. Det var akvarellmålaren Benois som presenterade konstnärerna för den kejsarliga familjen. Westerholm och Westman hade tidigare gjort några skisser av den kejsarliga eskadern vid Färjsundet. Konstnärerna pratade med majestäterna som ville se skisserna. Diskussionerna resulterade i att kejsaren beställde en duk av Westerholm och en av Westman. Dessutom beställde också Storfursten Alexander Michaelovitsh en duk av Westerholm.⁴⁷²

467 Rönnberg 1938, 89–90.

468 Rönnberg 1938, 90–91.

469 *Åland* nr 56, 15.7.1893, 4.

470 *Helsingfors Aftonblad* nr 159, 23.12.1893, 4.

471 Rönnberg 1938, 91.

472 *Åland* nr 57, 18.7.1894, 2.



BILD 21 Edvard Westman: Zarewna (1894).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

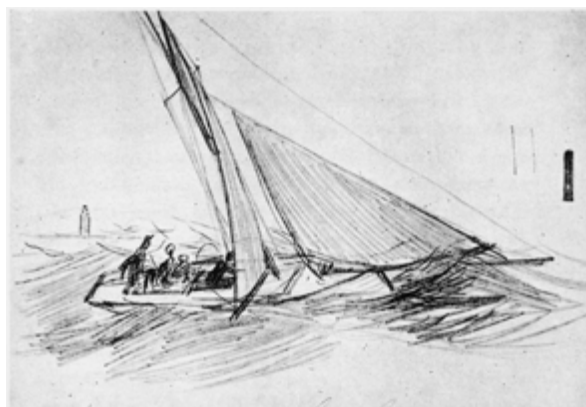


BILD 22 J. A. G. Acke: "Alku" med sprunget akterskot utanför "Stor Jungfrun". Alle man på däck! Lågskär den 26 augusti 1886. Privat ägo. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.

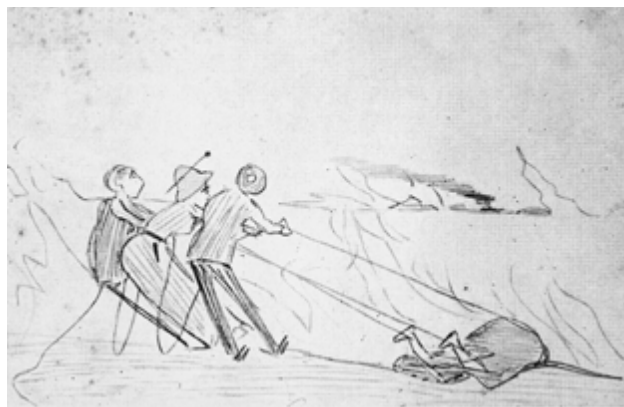


BILD 23 "Fröken Hanna Rönnberg betraktande bränningarna på Lågskär den 27 augusti 1886. Privat ägo. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.

2.5

UTFLYKTERNA RUNT OMKRING I LANDSKAPET

Konstnärerna sökte ständigt efter nya motiv som det fanns gott om i Önningeby och i Lemström. Men eftersom Önningeby ligger en bit från havet, längtade konstnärerna emellanåt efter den uppfriskande havsluften. Utflykter gjordes ofta till utskären och varade därför flera dagar. I början av kolonitiden, då allt var nytt och spännande, gjordes det flera utflykter.

Idén till en utflykt väcktes då ett par unga studeranden från Åbo, John Linsén och Axel Paul med sin segelbåt Alku, lade till vid Westerholms båtstrand i Lemström. Linsén erbjöd båten till konstnärernas förfogande. Den första seglatsen bar av till Lumparn, och det första stället man stannade på var Högbolstad. Den här gången målade konstnärerna inte utan de bekantade sig med och beundrade miljön, bland annat den fina Högbolstad gård. På vägen tillbaka till Lemström stannade de i Kastelholm och där besökte de slottsruiner. Rönnberg beskrev besöket:

Vi klevo upp till Erik XIV:s kammare och sågo genom den smala fönsteröppningen ut över slottsviken, där aftondimman lade sitt flor över vattnet, medan skymningen kröp fram från skogsdungarna. Det var bedårande. Fortid och nutid – saga och dröm ...⁴⁷³

Den andra utflykten, som redan tidigare skrivits, blev också en seglats, till Stockholm.⁴⁷⁴ Seglatsen hade förvandlats från utflykt till farlig seglats, men i och med övernattningarna på Lågskär fick konstnärerna gott om tid att teckna. Skissböckerna var fulla och Ackes humoristiska teckningar om hela äventyret blev ett roligt minne för äventyrarna.

Eckerö med sitt rikliga motivutbud blev ett populärt utflyktsmål bland konstnärerna. Varför just Eckerö? Fanns det planer på att flytta konstnärskolonin dit? Det framgår inte av forskningsmaterialet vems initiativ det ursprungligen var, men det var högst sannolikt Westerholms. Han hade åkt till Eckerö flera gånger redan före konstnärskolonins uppkomst, första gången 1882. Westerholm hade valt resmålet eftersom han var intresserad av stormar som potentiella motiv och således ville uppleva och utforska stormiga förhållanden. Han bodde på ett gästgiveri i Storby och hittade tilltalande motiv i dess omgivning. En viktig utgång var att han upptäckte det höstliga landskapet.⁴⁷⁵ Den tre veckor långa vistelsen i Eckerö gjorde en outplånlig effekt på

473 Rönnberg 1938, 40.

474 Rönnberg 1938, 42–47.

475 Reitala 1967, 60.



BILD 24 Victor Westerholm: Signilskär (1887).
Andersudde. Foto: Håkan Skogsjö.

konstnären, kanske tack vare byns lugna atmosfär, som gav den frid som den unge konstnären längtat efter. Kritikerna hade berömt de målningar [bland annat *Höststämning* (1883) och *Eckerö postbrygga* (1883)] som Westerholm hade målat i Eckerö, vilket satte ytterligare guldkant på orten.⁴⁷⁶ Hädanefter reste Westerholm regelbundet till Eckerö.

Konstnärskolonin gjorde sin första utflykt till Eckerö sommaren 1887. Den varma sommaren fick kolonisterna att längta ut till havet. Ärendet diskuterades hemma hos Westerholms i Tomtebo och man beslöt att åka till Eckerö. Westerholms fick förhinder och således var det Hanna Rönnberg, Edvard Westman, Helmi Sjöstrand och Anna Wengberg som åkte iväg. Eva Topelius skulle komma på

⁴⁷⁶ Reitala 1967, 68.



BILD 25 Hanna Rönnberg: Signilskär (1887).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

efterhand tillsammans med Westerholms. Det fanns gott om motiv i och runt Eckerö, bland annat postbryggan och det ståtliga posthuset som var byggt av Carl Ludwig Engel (1778–1840) samt Käringsundsbyn, som bildade en riktig fiskeby med sina fiskebodar, båthus och fiskebragder.⁴⁷⁷

Utflykten fortsatte från Eckerö vidare till Signilskär som är Ålands västligaste utpost på vägen till Sverige. Det var dock inte lätt att hitta en båt som kunde segla konstnärerna. Till slut hittade de en gammal skuta som förde hö till ön. Konstnärerna fick åka med den. Westerholms hade kommit till Eckerö och deltog i konstnärernas äventyr till utskären.⁴⁷⁸

477 Rönnberg 1938, 61–64.

478 Rönnberg 1938, 64–66.



BILD 26 Hanna Rönberg: Flickan i gröngräset (1887).
Ålands Ömsesidiga Försäkringsbolag. Foto: Kjell Ekström.

Det intressanta med alla dessa utflykter är att oberoende var konstnärerna befann sig, fortsatte konstnärslivet i samma spår som i Önningeby. Konstnärerna arbetade på var sitt håll under dagen och på kvällen samlades man hos Westerholms för att diskutera om dagens händelser. Så blev det också i Signilskär. Westerholms bodde i en stuga som hörde till lotsfamiljen Ekmans gästgivargård. Där samlades konstnärerna på kvällen och diskuterade om konsten och om skärborna. Den rollfördelning⁴⁷⁹ som fanns mellan makarna Westerholm i Tomtebo förblev densamma under utflykterna: ”... begåvo vi oss alla till Westerholms lillstuga, där hade Hilma Westerholm dukat upp te på fällbordet vid fönstret och Viktor satt i gungstolen och bolmade på sin kära cigarr.”⁴⁸⁰

Utflykten blev konstmässigt produktiv. Helmi Sjöstrand, Anna Wengberg och Edvard Westman målade hav och strandpartier medan Victor Westerholm och Hanna Rönnberg koncentrerade sig på att föreviga den gamla hamnen.⁴⁸¹

För Rönnberg var utflykten till Signilskär betydelsefull, eftersom hon där målade en målning som kan betraktas som en av hennes mest lyckade skärgårdsmålningar.⁴⁸² Den föreställde den gamla hamnen och strandbodarna i det nedgående solljuset med en flicka i förgrunden.⁴⁸³

Utflykten till Signilskär och dess konstnärliga utgång noterades också i pressen. *Tidningen Finland* skrev:

... herr Westman afreste (från Åland) den 21 dennes till Stockholm, herr W. medförande fem stora dukar målade på Eckerö och Signilskär ”Han har int’ varit fåfång han”, sa’ en bonde, såg dessa taflor, kraftigt målade sjöstycken. Fruntimren ha icke varit mindre ”fåfänga” – om man får begagna det åländska talsättet, men de ha i sina aqvarellmålningar icke vågat sig bland vågorna så långt ute till hafs, de hafva, såsom vi förut nämnt hållit sig till kusterna. Fröken Rönnberg har dock, medan hafvet varit lugnare, målat en vy från Signilskär, som af kännare kommer bestämdt att lofordas på det bästa.⁴⁸⁴

Eva Topelius var enligt tidningen inte ännu *sjöman* men hennes målning, en vy från landsidan till Eckerö Storby fick beröm, liksom också hennes målning av tullmästaren Fellmans gård. Utflykten ansågs ha varit konstnärligt sett mycket lyckad rentav till den grad, att tidningen förutspådde att man i framtiden kunde grunda en speciell åländsk konststavelning vars ledare naturligtvis skulle vara Victor Westerholm. Han var enligt *Tidningen Finland* den som lockade flera konstnärer till Åland.⁴⁸⁵

479 Rollfördelningen och kvinnorollerna behandlas närmare i tredje kapitlet.

480 Rönnberg 1938, 66–68.

481 Rönnberg 1938, 69.

482 Målningens formanalys ges i fjärde kapitlet.

483 Rönnberg 1938, 69.

484 *Finland* nr 222, 25.9.1887, 4.

485 *Ibid.*



1. Märkets fyr
2. Signilskär
3. Käringsundsbyn
4. Eckerö

BILD 27 Konstnärerna utflyktsmål på västra Åland (en detaljbild).
@ LMV. Bakgrundskarta 1:320 000.



- Utflykterna från Öningeby ●
och Lemströms kanal ● till:
- Sund
 - Eckerö
 - Käringsundsbyn
 - Märkets fyr

BILD 28 Ålands karta (kommunerna). Baserar sig på Bakgrundskartan 1:2 milj. @ LMV.

Kolonisterna åkte flera gånger och i olika sammansättningar både till Eckerö och till dess omnejd samt till Signilskär. Westerholm och Acke åkte ända till Märkets fyr 1887.⁴⁸⁶

2.6

KONSTNÄRSKOLONINS SVANESÅNG

Enligt Nina Lübbren avtog intresset för konstnärskolonierna efter första världskriget. Lübbren hävdar att det berodde på avantgarde modernismens frammarsch och på att den stora allmänheten inte längre intresserade sig för pittoreska, idylliska landskap. Den kontakt som konstnärerna och de så kallade naturturisterna hade haft, hade försvunnit.⁴⁸⁷ Dessutom insåg konstnärerna, som tidigare konstaterats, att de inte kunde vara för länge borta från konstens centrum. De behövde köpare och uppmärksamhet för sin konst. Det fanns ju en risk att publiken kunde glömma dem. De mest betydelsefulla europeiska konstnärskolonierna hade ofta en eller flera starka ledare, vars sociala nätverk bidrog till koloniernas utvidgning. Om dessa personer avled eller inte längre kom till kolonin, upplöstes kolonins interna struktur och nätverk, vilket ledde till upplösning av kolonin.

Önningeby konstnärskolonis kärngrupp splittrades redan 1892, då J.A.G. Acke och Eva Topelius-Acke slutade komma till Önningeby. Trots detta samlades konstnärskolonin, även om sammansättningen kunde variera en hel del under årens lopp. Livet i konstnärskolonin fortgick precis som förut: konstnärerna målade ute på dagarna och Tomtebo förblev kolonins samlingsplats om kvällarna. Dörrarna till Westerholms Tomtebo stod öppna för alla, för dem som ville se hur en konstnär arbetade och för dem som var intresserade av konst.⁴⁸⁸ Sammanhållningen var dock inte densamma som under kolonins första somrar.

Målningstilen och -motiven hade också förändrats. Målningstilen påverkades av tidens trender men också av konstnärernas intresse att pröva på nya stilar. Motiven var inte heller de typiska 'Önningebymotiv' (som behandlas närmare i kapitel 4) som hade präglat konsten under kolonins glanstid. Detta syns i Rönnbergs målning *Le-kande barn i strandvattnet* (1914), där konstnären betonat färgerna, inte människofigurerna. Penseldragen är lediga och framhäver den granna blåa färgens olika nyanser.

Också i Westerholms målning *Julidag på Åland* (1914) kunde man märka en förändring jämfört med hans tidigare målningar. Den var målad vid Tomtebos strand. Lövträden ramar in Tomtebos brygga samt utsikten mot Lumparn. Människofigurerna på bryggan och den

486 Westerholm målade i Kläfskär 1891.

487 Lübbren 2001, 162.

488 Rönnberg 1938, 113.



BILD 29 Hanna Rönnerberg: Lekande barn vid strandvattnet (1914).

Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.

lilla segelbåten ger intryck av en lättsam och varm sommardag. Penseltekniken är ledig och bildar granna färgytter, något som enligt Reitala direkt eller indirekt kan hänföra sig till Cézannes konst.⁴⁸⁹

Sommaren 1914 var mycket varm. Av konstnärskolonins nyckelpersoner var det enbart Westerholm med familj och Rönnerberg som målade på Åland. Den här gången bodde Rönnerberg inte i Önningeby utan i en liten villa vid Lemströms kanal. Det fanns även några yngre konstnärer som vistades i Önningeby, men de tröttnade på värmen och åkte ut till havs.⁴⁹⁰

Hanna Rönnerberg var på besök hos Gunilla Jung, en av Bertel Jungs döttrar, för att ta fotografier för tidningen *Hemma och Ute*. Där fick hon höra att det första världskriget hade brutit ut. Fastlandsborna skulle genast ge sig iväg från Åland men Rönnerberg fick höra att båttrafiken mellan Finland, Åland och Sverige var avbruten, ångbåtsförbindelsen var förbjuden. Konstnären åkte till Lemströms kanal där Westerholms höll på att packa sina väskor för hemfärden. Fortfarande fanns det ingen information om hemfärden. Följande morgon kom beskedet att en rysk köpman skulle hämta människor med båten *Bore*, som han hade hyrt. Båten kom men det var fortfarande osäkert om Rönnerberg och Westerholms kunde åka med. Först tog man emot ryska resenärer och

489 Reitala 1967, 271.

490 Rönnerberg 1938, 113.

därefter kunde de finländska resenärerna komma ombord i den mån de rymdes. Båten blev snabbt överfull. Plötsligt tog en matros i Rönneberg och flyttade henne till båten medan Westerholms blev på stranden.⁴⁹¹

Det första världskriget betydde ett definitivt slut på Önningsby konstnärskoloni. Victor Westerholms återvände till sitt älskade sommarställe Tomtebo dit han hade längtat efter kriget. Tomtebo hade blivit skadat av många inbrott men reparerades så att konstnären kunde fortsätta sitt arbete. Westerholms målning *Kungsholm* (1918) visade ett nytt målningsätt.⁴⁹² De hastiga och breda penseldragen och den rikliga färgmassan var någonting som man inte sett i hans tidigare produktion. Motivet var dock det sedvanliga, havsstranden, en bod, en roddbåt vid stranden och ett rött hus på bakgrunden.

Kolonins centralfigurer Westerholm och Acke förenade en sista gång sina krafter, då de beslöt att ordna en samutställning i Åbo Konstmuseum i oktober 1919. Trots att Acke hade lämnat konstnärskolonin 1892, hade de hållit kontakt med varandra. De hade närmast sig varandra under åren och delade det gemensamma intresset för hav och segling.⁴⁹³

Victor Westerholm dog i sviterna av en influensa den 19 november 1919.⁴⁹⁴ Hanna Rönneberg besökte Tomtebo flera gånger efter Westerholms död. Hon skrev om ett av besöken till Eva Topelius-Acke: ”En dag var jag hos Westerholms på Tomtebo i somras på återresa fr. Sverige, de voro söta och vänliga, men tomt är där efter Vicke.”⁴⁹⁵ Även andra konstnärer besökte Åland efter Westerholms död.

491 Rönneberg 1938, 113–118.

492 Reitala 1967, 283.

493 Reitala 1967, 286.

494 Reitala 1967, 289.

495 Hanna Rönnebergs brev till Eva Topelius-Acke, 17.12.1924, FNB.

3

DET SOCIALAS REKONSTRUKTION – LEDARSKAP OCH AKTÖRSKAP I KOLONIN

I **DETTA KAPITEL** behandlas konstnärskolonin ur ett socialt perspektiv. Först diskuteras kolonin som en grupp, dess struktur och olika grupperingar. Därefter behandlas hur konstnärerna blev medlemmar i en viss gruppering. Konstnärernas sociala relationer fungerar som ett underlag för ett sociogram, som byggs upp. Kolonins ledarskap och dess utveckling diskuteras.

Därefter kartläggs olika aktörskap bland kolonins nyckelpersoner. Önningeby konstnärskolonis sammansättning skiljde sig från de andra europeiska kolonierna. Majoriteten av kolonins medlemmar var kvinnor. Därför ligger fokus på de kvinnliga konstnärerna. Kvinnornas roller såväl i kolonin som privat varierade en hel del. De kartläggs med hjälp av primärmaterialet. Kapitlets tredje del handlar om de utmaningar man stöter på, då man rekonstruerar det sociala.

3.1

KONSTNÄRSKOLONINS STRUKTUR

Konstnärskolonin bestod av en grupp konstnärer. En grupp kan definieras enligt en gemensam nämnare som till exempel kan vara ett gemensamt öde, en viss social struktur eller en viss status. Enligt en annan definition förutsätts att gruppen träffas dagligen, någonting som förefaller mycket naturligt på arbetsplatser och inom familjer. Gruppen kan även bestå av människor som uppfattar sig tillhöra samma sociala kategori. Den kan också definieras genom en självkategorisering där varje medlem själv anser sig tillhöra en grupp. Enligt Rupert Brown kan de ovannämnda alternativen sammanfattas så att en grupp består då två eller flera per-

soner anser sig själva tillhöra en grupp och gruppens existens är erkänd åtminstone av en annan person.⁴⁹⁶ Judy Gahagan har en annan insyn på definitionen. Om man enligt Gahagan utgår från den psykologiska definitionen av en grupp, fylls kriterierna för den enbart om en samling människor har interaktiva relationer som syftar på ett gemensamt mål. En grupp är således ett slags system som består av ömsesidiga relationer. Ett exempel kan vara ett fotbollslag som har ett gemensamt mål, att vinna matcherna och som inte kan fungera utan sådana väsentliga delar som tränare, kapten, lag och lagsekreterare.⁴⁹⁷

Konstnärskolonin i Önningeby hade ett mål, eller egentligen flera, även om dess medlemmar inte hade en gemensam programförklaring. De gemensamma målen var att alla ville främja och utveckla sina kunskaper, måla ute i det fria och njuta av den fria koloniandan. De här målen kanske inte uppfyller det strikta kravet på ett gemensamt mål som Gahagan ställer. Däremot förefaller de vara tillräckliga för en lösare organisation, där enskilda kolonisters åtgärder påverkade de andra. På detaljplan kunde det gälla till exempel nya motivval, som en konstnär berättade om till en annan.

Kolonin kan fördelas här i tre olika grupper: den första gruppen omfattade nyckelpersonerna.⁴⁹⁸ Den fungerade som konstnärskolonis grundsten. Den nya omgivningen och de motiv som den erbjöd, det nya sättet att leva nära andra konstnärer och arbeta tillsammans bidrog till en samhörighetskänsla bland de konstnärer som kom till Önningeby 1886 trots olikheter i konstuppfattningen. Det är möjligt att orten inte riktigt hade samma nyhetsvärde för Ahlstedts. Fredrik Ahlstedt hade målat vid kustområden på Elmdal i Kimito redan från och med 1860-talet. Ahlstedts hade sitt sommarställe i Elmdal där Fanny Churberg hade målat på sommaren 1879. Ahlstedt hade bjudit Westerholm till sitt sommarställe i juli 1881. Westerholm stannade där resten av sommaren.⁴⁹⁹ Åland var inte heller nytt för Ahlstedt eftersom han hade målat bland annat i Finström, Jomala och Saltvik där han hade släktingar, ända sedan 1868.⁵⁰⁰ Ändå verkade Ahlstedt till en början ha varit mycket intresserad av att besöka Westerholm på Åland. Han skrev till Westerholm:

Broder Westerholm!

Hur hänger det ihop med villan som någon berättade att du lagt dig till? Jag har verkligen räknat på att vi nästa sommar skola slå af till sommarens, som det var fråga om vid sommarträffandet i Kimito.⁵⁰¹

496 Brown 1988, 1–3.

497 Gahagan 1977, 98–99.

498 Definitionen av en nyckelperson behandlas i kapitel 1.3.2.

499 Westerholms målning *Landskapsstudie från Elmdal* (1881) hör till Konstmuseet Ateneums samlingar.

500 Autonen 2011, 21.

501 Fredrik Ahlstedts brev till Victor Westerholm 12.II.1884, ÅAB.

Det var egentligen först den andra sommaren som bekräftade den inre kretsen och nyckelpersonernas position. Under den första sommaren hade konstnärerna bekantat sig med varandra och berättat om sina erfarenheter, sina drömmar och sina förväntningar. Det handlade inte om ömsesidigt beroende *per se* utan snarare om en ömsesidig längtan efter ett nytt sätt att skapa konst. Enligt Rupert Brown är något slags ömsesidigt beroende nödvändigt för att en grupp kan formas.⁵⁰² Mot denna bakgrund är det förståeligt att Ahlstedts inte såg konstnärskolonin som en nödvändighet för sin konst. Samma gällde förmodligen även Alexander Federley. Han hade ett annorlunda utgångsläge eftersom han främst var en tecknare och först sedan en målare. Ändå var Ahlstedts roll för grundandet av konstnärskolonin så stark att de kan räknas till nyckelpersoner. Eva Topelius och Edvard Westman anslöt sig till kolonin 1887. De delade nyckelpersonernas förväntningar. Båda hade positiva relationer till andra kolonister, vilket förstärkte deras position. Nyckelpersonernas regelbundna vistelser i kolonin indikerade att konstnärskolonin spelade en stor roll för deras skapande. Samhörigheten syntes också i vissa ord som nyckelpersonerna medvetet eller omedvetet använde. *Ålandsbolaget*⁵⁰³ eller *åländingarne* omfattade Victor och Hilma Westerholm, Elin Danielson, Edvard Westman och Hanna Rönnerberg. I samma brev hälsades Eva Topelius ett ”Westerholmskt go'måron” som hänvisar till en frukost som enbart den inre kretsen var medveten om⁵⁰⁴

Den andra gruppen kallas här för den första subgrupperingen och bestod av de konstnärer som vistades i kolonin mer än en gång men ändå inte kan anses tillhöra nyckelpersonerna. Alexander Federley, Anna Wengberg, Helmi Sjöstrand, Dora Wahlroos, Elin Alfhild Nordlund, Georg Nordensvan och Elias Muukka hörde till den här gruppen. Den andra subgrupperingen bestod av de konstnärer som besökte kolonin en gång eller stannade bara en kort tid, som bland annat Ellen Favorin⁵⁰⁵ och Raffaello Gambogi. Postmästaren Godenhjelm finns inte med i grupperingarna eftersom han inte var en konstnär och hans nätverk är således inte jämförbara. Samma gäller konstkritikern Georg Nordensvan.

Även om kolonins struktur indelades i tre olika grupperingar, uppstod det ingen, åtminstone medveten (utestängning) exklusion mellan grupperingarna. Vid närläsningen av konstnärernas korrespondens märks det dock att den väsentliga informationen till exempel diskussionen kring beställningsarbeten, stipendier och konstlivet *per se* utbyttes främst mellan nyckelpersonerna. Tyngdpunkten var i inklusion

502 Brown 1988, 29.

503 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 3.1.1888, HUB.

504 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 24.2.1888, HUB.

505 Ellen Favorins vistelse har inte bekräftats.

(sammanhållningen) och utbyte (distribution).⁵⁰⁶ Utbytet i ett socialt nätverk kan likställas med ett gåvoutbyte enligt Marcel Mauss. Gåvan handlade i denna kontext om information, i viss mån även om förmedlingen av tjänster där den ena kunde rekommendera den andra till exempel som sin vikarie eller om konstverkens förmedling. Ett exempel därpå:

Kära Vicke, om du snart ville sända min store tafla till H.fors i samma låda den kom – till fru Lundgren vid Henriksgatan 22, den mindre kand du ju sätta i bokhandeln (pris 20 mk) om du ids ... Kära Vicke förlåt nu det besvär jag gör dig men har du någon tableau som du ville sända hit skall jag *med nöje styra* om den!!!⁵⁰⁷

Det var oftast Victor Westerholm som tog hand om andra konstnärers målningar, skickade dem till en utställning eller rekommenderade att de borde skickas dit som framgår i Edvard Westmans brev:

Gamla Hedersvän! Det var ju urstyft att jag redan fått sälja ett par bitar o vädligt hyggligt af dig, som gaf mig det goda rådet att skicka dit. Ja heder och tack både för det o för allt bråk o besvär, som du haft med mina opus.⁵⁰⁸

Enligt Marcel Mauss måste en gåva alltid återgäldas.⁵⁰⁹ Det framgår av korrespondensen att de tjänster som Westerholm gjorde till andra kolonister inte återgäldades. De var helt enkelt för många.

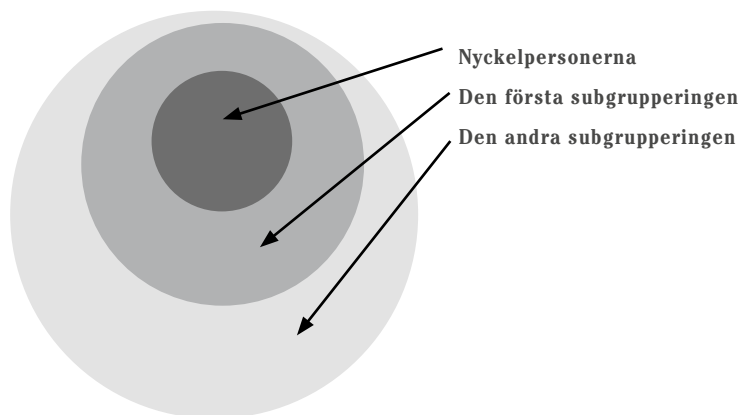


BILD 30 Konstnärskolonins sammansättning.

506 Hasselberg- Müller-Stenlås 2002, 18.

507 Hanna Rönnbergs brev till Victor Westerholm 3.1.1890, ÅAB.

508 Edvard Westmans brev till Victor Westerholm 16.5.1892, ÅAB.

509 Mauss 1972, 57.

Westerholm hade en dubbelroll, han var både en konstnär och en konstförmedlare.

Då konstnärskolonin uppkom, var konstnärerna till en början rätt återhållsamma, nyfikna men alltid vänliga mot varandra. Så småningom började vänskapsband uppstå. Detta var mycket viktigt med tanke på kolonis varaktighet. För att gruppen kan upprätthålla sina medlemmar och sin dragningskraft bör relationer mellan dess medlemmar vara positiva. Naturligtvis bör den enskilda medlemmen även uppleva att gruppens medlemskap ger tillräcklig personlig tillfredsställelse. Detta gäller speciellt om gruppen fungerar på frivillig basis.⁵¹⁰ Ackes agerande 1892 är ett exempel på detta. Han hade arbetat målmedvetet i flera år med sin målning *Snöljus*. Han hade studerat olika ljusförhållanden och gjort otaliga skisser. Då målningen sedan refuserades upplevde han att allt arbete hade varit förgäves. Sålunda bjöd vistelsen i kolonin eller på Åland inte längre ett mervärde för hans del. Dessutom hade han varit så insjunken i sitt arbete att han inte hade märkt att hela processen hade även påverkat hans och hans hustrus vänskapsrelationer med de övriga kolonisterna.

Det nedanstående sociogrammet kartlägger nyckelpersonernas relationer. Det baserar sig på nyckelpersonernas inbördes relationer i kolonins initialske. Om konstnären kände den andra, hade arbetat med honom/henne eller var gift med honom/henne kunde rela-

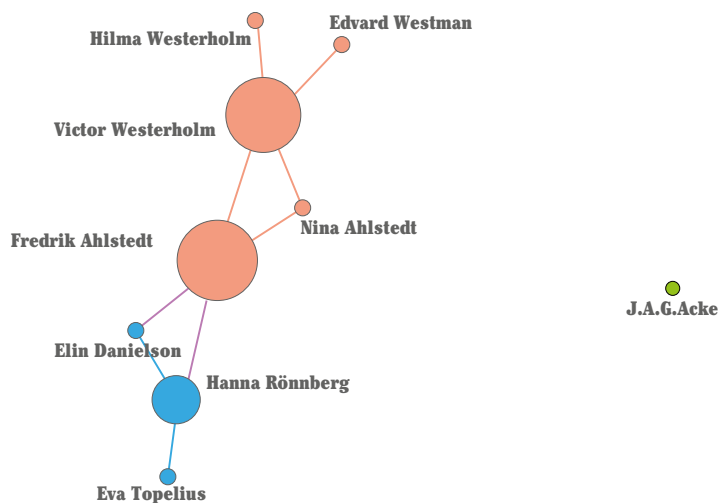
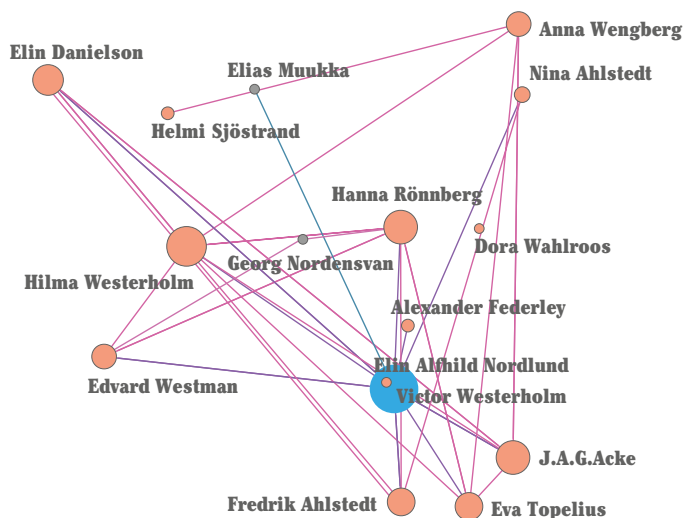


BILD 31 Kolonins nyckelpersoner i kolonins initialske. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).

tionen klassas som direkt och stark. Om relationen var på en allmänare nivå såsom en bekantskapsrelation, kunde den klassas som indirekt och svagare. Westerholm hade starka relationer med hustrun Hilma och med sin lärare Ahlstedt och dennes hustru Nina. Han hade indirekta relationer med Westman som också studerat i Düsseldorf. Ahlstedt hade i sin tur starka relationer med hustrun Nina, sin forne elev Westerholm och med sina Helsingfors-elever Hanna Rönnerberg och Elin Danielson.⁵¹¹ Rönnerberg hade starka relationer med sin lärare Ahlstedt, sin studiekamrat Danielson och Eva Topelius.

De konstnärer som hade flest relationer är märkta med större cirklar. I sociogrammet kommer det fram att Ahlstedt hade flera relationer än Westerholm. Rönnerberg hade tredje mest relationer. Det är även märkbart att Acke vid sin ankomst till kolonin var helt ensam. Sociogrammet stöder således hans egen berättelse om att han på måfå valt Åland som ett utflyktsmål.⁵¹² Han hade visserligen studerat i samma akademi i Stockholm som Rönnerberg men hade troligen inte umgått med henne, eftersom han studerade på en annan klass. De övriga konstnärernas värden (=relationer) var inte lika intensiva och talrika.

Det första sociogrammet ger upphov till spekulationer om kolonins ledarskap. Skulle Ahlstedt ha tagit sig ledarrollen om han hade återvänt till Åland efter den första sommaren eller upplevde han



511 Som målade i hans ateljé på Broholmen i Helsingfors.

512 Varken Erland Lagerlöf, Henning Hammargren eller Acke själv berättade hur han hade fått kännedom om kolonin. Det verkar som om det skett via många omvägar. Postmästaren i Grisslehamn som kände postmästaren i Mariehamn föreslog Åland. Acke fattade impulsivt sitt beslut och åkte till Åland. Där träffade han troligen uppmanad av postmästaren i Grisslehamn, Godenhjelm som förmodligen underrättade honom om att Victor Westerholm bodde vid Lemströms kanal. Ändå verkar det inte som om Acke vetat att Westerholm hade via Ahlstedt bjudit flera konstnärer till orten.

BILD 32 Relationerna mellan kolonins nyckelpersoner och subgrupperingarna. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).

Westerholms roll så stark, att han under inga omständigheter skulle ha utmanat den.

I det andra sociogrammet finns både kolonins nyckelpersoner och de två subgrupperingarna representerade. Utvecklingen av de inbördes relationerna kommer tydligt fram, speciellt om man jämför med det första sociogrammet. Westerholm och Rönberg hade ungefär samma värden som i det första sociogrammet, medan i det andra sociogrammet märks starkare vänskapsrelationer mellan kvinnorna. Speciellt Hilma Westerholm har stärkt sin position. Det ter sig naturligt eftersom hon anförtröddes av många. Acke stärkte sin position på grund av det triangeldrama som uppstod mellan honom, Eva Topelius och Anna Wengberg.⁵¹³ Han var också mycket god vän med Elin Danielson. Anna Wengberg hörde till den första subgrupperingen och hade den bästa positionen i den. Hon förblev god vän med Eva Topelius trots kärleksdramat. Hon var också god vän med Helmi Sjöstrand. Både Wengberg och Sjöstrand var ogifta under sin vistelse i kolonin. Westmans viktigaste relationer var Rönberg, Westerholm och Georg Nordensvan.

Då man fastställt att kolonin kan uppfattas som en grupp, kan dess struktur granskas lite närmare. Gruppen består av olika hierarkiska status och av nätverk av olika roller. Relationer innanför gruppen kan variera en hel del men det finns oftast ändå en viss struktur i gruppen.⁵¹⁴ Strukturen består av ömsesidigt beroende nätverk av roller och hierarkiska position. Vad är skillnaden mellan roll och status i denna kontext? Båda hänför sig till ett förutsägbart beteende men dock inte hos enskilda individer utan i deras positioner i gruppen. I en grupp kan det således finnas olika, varierande roller, som anses vara lika värda. Däremot kan olika statuspositioner värdesättas på olika sätt. Om en medlem har mera status än gruppens andra medlemmar, blir han sannolikt dess ledare.⁵¹⁵

Det skulle vara frestande att tillämpa statustänkandet till kolonins boendearrangemangen. Westerholm bodde ju med sin familj i en egen villa ca 5 km från Önningeby. Orsaken till avståndet var att Westerholm ursprungligen ville bygga ett eget hem och hittade tomten av en slump. Eftersom Tomtebo låg vid det smala kanalområdet, fanns det inte gårdar som kunde ha bjudit på inkvartering för de övriga kolonisterna. Westerholms villa Tomtebo fungerade som gruppens, kolonins, samlingspunkt. Tomtebo och dess omgivning togs väl hand om. Ifall Westerholms var bortresta, åkte de kolonister som kom till Åland alltid genast till Tomtebo, för att kontrollera att allt var i ordning. Detta gällde

513 Som behandlas på sida 171.

514 Brown 1988, 51.

515 Ibid.



BILD 33 Önningeby och dess landsväg i slutet av 1800-talet. Till höger ses Jonesas gård och längre bort Västra Hinders, Ers, Mattas och Östra Hinders. Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

både huset och trädgården. Därefter meddelade man per brev hur allting låg till. Elin Danielson skrev:

Jag glömde igår i brådskan att af Pettersson utforska huru långt han kommit med ert jordbruk. I morgon skall jag gå och tala med honom – i alla fall skall jag nog se till att det blir i ordning tills ni kommer.⁵¹⁶

De övriga kolonisterna bodde således på grund av praktiska skäl i Önningebys bondgårdar som hyrde ut rum för turister och konstnärer. Det fanns ingen rangordning mellan gårdarna. Till exempel familjen Ahlstedt, som arbetade på Åland endast en sommar, fick logi hos kaptenskan Lundgren. Hyran var hög: 300 per månad. Lundgren prutade ner priset och Ahlstedts var nöjda att få bo på ett ställe som deras vänner hade rekommenderat.⁵¹⁷ Hanna Rönnerbergs första logi var på bondgården Mattas. Hon gillade husbonden som enligt henne var en ”utpräglad typ, som vi i framtiden både skrattade och svuro åt ibland,

516 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, daterat Önningeby d? maj söndag, ÅAB.

517 Fredrik Ahlstedts brev till Victor Westerholm, 5.5.1886, ÅAB.



BILD 34 Mattas gården i Önningeby. Fotografiet är daterat 1896.
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

men han var bra som han var, bara man tog honom rätt.”⁵¹⁸ J.A.G. Ackes logi blev inte genast klart. Kolonisterna diskuterade livligt om hans placering och till slut kom man överens om att Acke skulle bo på Övre Knapans, som var den sista gården på höger hand om byn. Acke fick bo i en tämligen stor sal med fyra fönster.⁵¹⁹

Även om kolonisternas logi verkade vara lika bra, tyckte kolonisterna ändå mest om Ackes sal eller närmare sagt lägenhet.⁵²⁰ Danielson skrev till Westerholms att hon ville byta logi och att hon ville ha just Ackes rum. Hon skrev:

Ackes rum der [hos Knapans (öfra)] är verkligen bland de treffigaste, men nu äro vi två som spekulera på detsamma. Hanna är nämligen tvungen att flytta från Jonisas⁵²¹, ty det kommer att ske storartade förberedelser till ett bröllop i augusti ...⁵²²

3.1.1

Frågan om ledarskap

Vem kan bli en ledare? Eller är ledarskapet en medfödd egenskap? Warren Bennis och Burt Nanus har i sin undersökning kommit fram till fyra kom-

518 Rönberg 1938, 22.

519 Rönberg 1938, 33.

520 Westerholms Tomtebo ingick inte i dessa diskussioner.

521 Även kallad för Jonesas i vissa sammanhang.

522 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, d? maj söndag, (årtalet framgår inte av brevet). ÅAB.

petensområden som kunde framhåvas i de ledare som de har undersökt. Det handlar om uppmärksamhet via vision, meningsfullhet via kommunikation, förtroende via ställningstagande och till sist positiv självuppfattning.⁵²³ Enligt Judy Gahagan om en medlem i gruppen får mycket inflytande och kan framföra sina åsikter, har personen goda möjligheter att bli ledare.⁵²⁴ Rupert Brown redogör för vissa egenskaper som en ledare ofta har: han eller hon har lite mera självförtroende, är intellektuell, dominerande, social och är mera prestationsorienterad än de andra. De kan också vara äldre och ha mera erfarenhet än de andra. Den viktigaste egenskapen är dock en persons förmåga att hjälpa gruppen att uppnå sitt mål på det effektivaste sättet.⁵²⁵ Den sistnämnda egenskapen stämmer för Westerholms del. Utanför kolonin hade han mer makt än någon annan av kolonisterna och han använde den också. Det verkar som om han hade två identiteter. Han var kolonins fadersfigur på Åland och samtidigt mäktig kultur-personlighet/ledare i Åbo. Det senare ville han hemlighålla. Han var en väletablerad landskapsmålare, den första intendenten på Åbo Konstmuseum samt chef för konstföreningens ritskola i Åbo. I och med de här rollerna kunde han främja utställandet och försäljningen av kolonisternas konstverk. Han använde sina kontakter för att introducera kolonisterna och deras konst i olika nätverk. Han kunde förverkliga konstmuseets utställningar rätt långt enligt egen önskan, och på det sättet välja att ställa ut och marknadsföra kolonisterna och deras konst. Westerholm ordnade ofta transporten för konstverk från Åbo till andra orter. Han kunde också ta emot konstverk som hade skickats från Önningeby. Han lånade pengar till andra kolonister eller kunde ge förskott på försäljningssumman av en målning. Westerholm var egentligen aktör på tre olika plan: han var konstnär, han var konstförmedlare och en maktutövande kulturpersonlighet, som inte ville framhäva sig utan påverkade helst i bakgrunden. Skulle Önningeby konstnärskoloni ha uppkommit utan honom? Knappast. Även om man inte kan tillämpa klischén ”Leaders are born not made”⁵²⁶ på Westerholm, hade han ändå sådana egenskaper som behövdes i detta sammanhang.

Låt oss implementera Bennis, Nanus, Gahagans och Browns definitioner på de övriga kolonisterna. Om vi utgår från Bennis och Nanus definition, blir ledarskapet fördelat enligt de fyra kompetensområden som tidigare presenterats. Danielson hade uppmärksamhet via vision medan Rönnberg och även Acke hade meningsfullhet via kommunikation. En positiv-självuppfattning hade de flesta kolonister åtminstone tidvis. Den som hade den minst positiva-självuppfattningen var förmodligen Westerholm som upplevde starkt in de upp- och nedgångar som han hade i sin konst.

523 Bennis – Nanus 1985, 35.

524 Gahagan 1977, 109.

525 Brown 1988, 68. ”The most effective leader in a given context is the person who is best equipped to assist the group to fulfill its objectives in that context.”

526 Ibid.

Ur Gahagans synvinkel, var det Ahlstedt som hade mest inflytande under den första kolonisommaren. Han var äldre och hade en mångsidig erfarenhet från konstvärlden och kunde framföra sina åsikter även om han tycks ha varit tämligen allvarlig till sin natur. De andra kolonisterna saknade inflytande även om Westerholm redan hade noterats som den duktiga unga landskapsmålaren. Frågeställningen försvåras avsevärt om man granskar frågan om ledarskap enligt Browns definition. Alla konstnärer hade självförtroende men däremot var ingen klart dominerande. Den mest sociala var Acke och därefter Rönneberg. De prestationsorienterade var Westerholm och Danielson. Det är svårt att urskilja en kolonist som direkt skulle passa in i ledarrollen.

Ledaren för en grupp har vissa grunduppgifter: han/hon ska uppmuntra och koordinera gruppens verksamhet mot det gemensamma målet samt skapa och upprätthålla externa interaktiva förhållanden. Ledaren fungerar som en slags galjonsfigur för sin grupp samt som informatör mellan gruppen och det externa samhället.⁵²⁷ Det finns flera olika ledartyper. Den auktoritära ledaren vill inte delegera utan kontrollerar allt. Han/hon tillåter inte kommunikation mellan gruppens medlemmar utan tar själv hand om den. Den här typens ledare kan undanhålla information. Den demokratiska ledaren är motsatsen till den auktoritära. Han/hon tillåter informationsflöde mellan gruppens medlemmar, ger utrymme åt dem och låter gruppen delta i beslutsprocessen. Den tredje typen är en sk. *laissez-faire*-ledare, som är relativt passiv och inte styr gruppen framåt.⁵²⁸

Med tanke på de ovannämnda ledartyperna utgör konstnärskolonins ledarskap fortfarande en komplex fråga. Eftersom konstnärskolonin till sin natur var en lösare organisation, kunde man inte heller tala om ledarskap i ordets främsta bemärkelse. Kolonin saknade vissa strikt fastställda mål. Ledaren behövde inte övervaka kolonisternas utlåtanden. Däremot måste han/hon ha desto större intresse för att lyfta fram kolonisterna och deras arbeten. Det betydde alltså att han/hon måste försöka få kolonin representerad på så många utställningar som möjligt och övervaka konstnärernas intressen. Huruvida kolonisterna förväntade sig något dylikt eller inte, framgår inte av deras korrespondens. Ordet ledare nämns inte heller. Kolonins ledarskap fanns dock där, under ytan.

Victor Westerholm har hittills betraktats som den obestridliga ledaren för Öningeby konstnärskoloni. Det anses närmast bero på två aspekter: dels bjöd han andra konstnärer till Åland, dels fungerade hans och familjens hem Tomtebo som kolonimedlemmar-

527 Gahagan 1975, 110.

528 Gahagan 1975, 112.

nas samlingsplats. Westerholm hade onekligen en stark roll i kolonin. Han blev, åtminstone till en början, kolonins galjonsfigur. Hans namn användes i all kommunikation om kolonin. Men hans ledarposition i kolonin sträckte sig inte längre än så. Det var inte han som tog initiativ till utflykterna eller festerna. Han deltog i dem gärna, men det var ingen nödvändighet för honom.

Det andra sociogrammets closeness-värden hjälper inte heller i ledarfrågan. Av sociogrammet kan läsas att Victor Westerholm, Hanna Rönnberg och Ace fått höga closeness-värden. Det indikerar de noder (här personer) som har mest inflytande. Hanna Rönnbergs starka position baserar sig på hennes roll som kolonins informatör. Hon kartlade ofta i god tid vilka konstnärer som var på kommande till Önningsby och förmedlade informationen vidare till de andra, oftast till nyckelpersonerna. Hon skaffade förhandsinformation om eventuella nykomlingar och vidarebefordrade informationen till de andra. Ace var kolonins mest färgstarka person. Han var en motsats till den ofta melankoliske Westerholm. De kompletterade varandra dock inte i början. Det tog tid innan deras vänskap blomstrade.

Fredrik Ahlstedts höga closeness-värde baserar sig på hans omfattande nätverk, som inkluderade Westerholm, Rönnberg och Danielson.

Om Westerholm utövade ett visst slags dolt ledarskap, vilka andra typer av ledarskap kunde man urskilja i kolonin? Ett kvinnligt ledarskap bör inte uteslutas. Daniel J. Canary och Tara M. Emmers-Sommer diskuterar i sin bok *Sex and Gender Differences in Personal Relationships* (1997) olika sätt hur män och kvinnor använder sin makt eller sitt inflytande. Canary and Emmers-Sommer åberopar kvinnornas mera kontrollerande beteende i konfliktsituationer jämfört med mäns. Kvinnor är inte rädda för konfrontation och kan hantera andras negativa beteende, medan män försöker undvika dylika situationer eller agera på ett mera rationellt sätt.⁵²⁹

På basen av brevväxlingen kan fem olika ledarskap upptäckas i konstnärskolonin. Den första typen är den formella ledaren och representerades av Victor Westerholm, som samlade konstnärerna till kolonin och fungerade som en galjonsfigur för kolonin. Han var inte någon stark ledare i kolonin, vilket han däremot var på fastlandet. Hans personliga ledaregenskaper skulle inte ha räckt till för att hålla kolonin samman i så många år. Enligt Elias Canetti bör grupper utvidgas för att kunna överleva, men samtidigt måste de vara täta och kompakta.⁵³⁰ De här förutsättningarna kunde inte ha uppfyllts utan hjälp av en annan typ av ledare. Den

529 Canary – Emmers-Sommer – Faulkner
1997, 77–103.

530 Canetti 1998, 28–29.

andra typen har en binär roll. Den representeras av Hanna Rönnberg. Den här ledaren var kolonins informatör och historiker. Hon tog hand om den interna kommunikationen i kolonin och den externa i form av artiklar och kåserier. Hon var den trognaste kolonimedlemmen. Hon försökte återuppliva koloniandan även efter dess upplösning 1914. Rönnberg hade omfattande sociala nätverk som underlättade den här sortens ledarskap. Rönnberg var också den som började bygga upp kolonins kommande sammansättning redan tidigt på våren.

Den tredje typens ledare, som representeras av J.A.G. Acke, höll kolonin samman. Han skapade samhörighet bland kolonisterna. Han hade en positiv inställning till konsten och till livet i allmänhet. Han tog hänsyn till alla och tog ansvar för den allmänna trivseln. Acke var inte rädd för konfrontationer. Han var envis och impulsiv både i sin konst och i sitt privatliv. Då Acke inte var i Önningeby, kändes livet i kolonin tomt. Hans roll för samhörigheten var så viktig, att då han reste från Önningeby för gott 1892, försvann koloniandan och intresset för kolonin började så småningom dala.

Den fjärde typens ledare, som Elin Danielson representerar, var den som kanske mest utvecklade Önningeby-konsten. Hon implementerade det hon hade lärt sig under sina år i Paris och Bretagne. Hennes vistelse i Concarneau under sommaren 1884 syntes nu tydligt i hennes konst. Hennes experiment med ljuset syntes både i de landskap och i porträtt som hon målade. Hon använde klarare färger och var speciellt intresserad av olika ljusförhållanden.⁵³¹ Den viktigaste aspekt som stöder hennes konstnärliga ledarskap härstammar från vintern 1886–87 som hon tillbringade i Önningeby tillsammans med Westerholms och Acke. Hon var fast besluten att lära sig måla vinterlandskap och snö. Uppgiften var utmanande, något som man kan läsa i Ackes brev till Eva Topelius där han skrev att vintern för en landskapsmålare är detsamma som en hel gaffelbit mat för en fluga.⁵³²

Danielson gav inte upp hoppet trots att omständigheterna var svåra för konstnärerna. Snön smälte och frös till igen, ljusförhållandena varierade hela tiden och dessutom frös konstnärerna om fingrarna. Därtill stelnade färgerna i kylan.⁵³³ Den fyndige Acke löste problemet. Han lät bygga en målarstia.⁵³⁴ Den mest kända målningen av den här vintern var Danielsons *Vinterfiskare* (1887). Den skiljde sig betydligt från de två andra konstnärernas något dystrare och dunkla vinterskildringar. Vinterfiskaren badar i ljuvlig vårsol, färgerna är klara och granna. Ljuset varierar i de fotavtryck som omringar vaken. Isen upptar nästan tre fjärdedelar av duken och sedan kommer horisontlin-

531 Konttinen 2010, 200.

532 J. A. G. Ackes brev till Eva Topelius, vintern 1887. KB.

533 Konttinen 1995, 80.

534 Acke 1919, 26.

jen, någonting som hänför sig till japonismen. Riitta Konttinen kallar målningen epokgörande inom konsten i Finland under 1880-talet.⁵³⁵ Det fanns även en till orsak som bidrog till Danielsons konstnärliga ledarskap. Det gällde motivval för Önningeby-konsten och behandlas närmare i det fjärde kapitlet.

Den femte typen av ledarskap hade Hilma Westerholm. Hon använde sin makt tyst. Hon var den enda personen i kolonin som inte utövade konstnärsyrket fastän hon hade fått konstutbildning. Om Victor Westerholm var en fadersfigur, var Hilma Westerholm en modersfigur som stödde konstnärerna, lyssnade på deras allehanda problem och såg till att de hade färdigheter att idka sitt yrke. Hon hade träffat sin make som mycket ung, vuxit samman med honom och kompletterade honom. Då Victor emellanåt var nedstämd och melankolisk, upprätthöll Hilma den positiva andan i familjen. Hon var som en moder, som utövade sin makt i kulisserna, för att hålla familjen samman.

Eftersom ledarskapet i kolonin var dolt till sin natur, diskuterades det inte offentligt. Däremot kunde det förekomma vissa antydningar därom i konstnärernas brev. Det dolda ledarskapet gav inte heller upphov till maktkamp.

3.1.2

De inbördes relationerna

Då konstnärskolonin uppstod föreföll de medverkande konstnärerna entusiastiska och nyfikna på sitt nya liv i kolonin. Initiativtagaren Victor Westerholm med familj och deras Tomtebo blev kolonins centralpunkt. Deras position förblev oförändrad under hela kolonitiden.

Kolonisterna respekterade Westerholm högt och bad ofta om hans åsikt angående så gott som allt vad konsten beträffade. Detta framgår till exempel av Elin Danielsons brev: ”Tror du att det lönar sig mödan att sända något till Kuopio.”⁵³⁶

I kolonisternas korrespondens framgår varken kritik eller missnöje mot honom. Även om han inte var äldre än de andra, betraktades han ändå som en slags fadersfigur. Det handlade egentligen om en ömsesidig tillsyn. Westerholm höll kolonin samman medan de andra konstnärerna såg till att hans roll inte blev för tung för honom. De kunde till exempel uttrycka sin oro över hans hårda arbetstakt. Korrespondensen mellan Westerholms och de andra var viktig speciellt utanför de egentliga koloniperioderna. Westerholm uppmuntrade sina konstnärsvänner och därför var hans brev ivrigt eftertraktade. Detta framgår

⁵³⁵ Konttinen 1995, 80.

⁵³⁶ Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, d? maj söndag, (årtalet framgår inte av brevet). ÅAB.

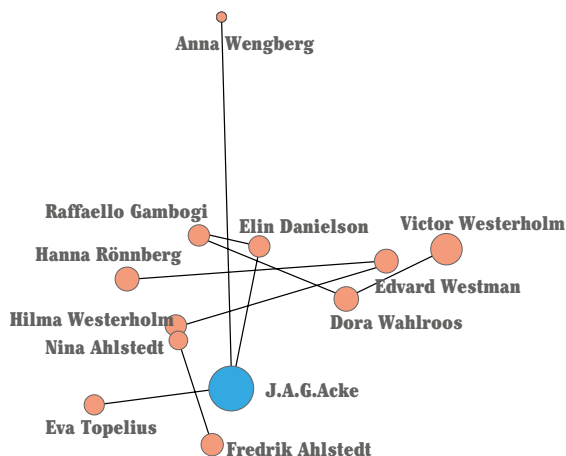


BILD 35 Romanserna i Önningeby. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).

av Elin Danielsons brev: ”Tusen tack för ditt präktiga encouragerande bref”⁵³⁷ eller ”Roligt vore om Ni ändå ville uppoffra några minuter och helst genom ett correspondenskort låta mig höra något från Er.”⁵³⁸ och av Edvard Westmans brev: ”Tack för ditt bref! Det var roligt att du inte alldeles glömt bort dina gamla vänner.”⁵³⁹

Efter kolonins första sommar började olikheter och meningsskiljaktigheter träda fram. Egentligen handlade det snarare om vem som inte gillade den andra. Fredrik Ahlstedt, den första konstnär som Westerholm bjöd till Åland, blev även den första som inte återvände till kolonin. Det var underförstått att Ahlstedt inte gillade Acke eller dennes vänskap med Westerholm.⁵⁴⁰ I ett brev till Westerholm kom det fram att det fanns en betydligt allvarigare orsak till deras uteblivna besök, nämligen dottern Karins (1883–1893)⁵⁴¹ hälsa. Ahlstedt skrev:

Ödet tycktes så foga att vi icke i sommar kunna vara tillsammans. Doctor Holmberg ha nu förordnat att Karin måste ut i skärgård men till ett högt beläget, torrt och sandigt ställe nära större vatten. Sålunda kan det Mattsonska torpet, om jag också förbiser svårigheter för min egen del, icke komma i fråga ... För närvarande har vi våra krokar ute i Ekenäs skärgård der flera ställen äro rekommenderade särskildt af Munsterhjelm, så få se om det ej skall lyckas.⁵⁴²

Även om Ahlstedts inte kom till kolonin var de nyfikna på verksamheten där och huruvida nya medlemmar hade anslutit sig. Men

537 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, 18.12.1887, ÅAB.

538 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, 23.5.1887, ÅAB.

539 Edvard Westmans brev till Victor Westerholm, 28.4.1892, ÅAB.

540 Ekström 2012, 48.

541 Autonen 2011, 14.

542 Fredrik Ahlstedts brev till Victor Westerholm, 6.5.1887, ÅAB.

Ahlstedt var mest förundrad över den inflytelse som Acke eventuellt hade över Westerholm. Han skrev till Westerholm:

Häromdagen ankom en helsning från dig att du ämnar dig hit men att hr Andersson icke släpper dig. Vi ha mycket undrat öfver huru förhållandena nu i sommar gestaltat sig vid Lemström då du blifvit så beroende just af hr Anderson!!! ... Vi ha för öfrigt ingen aning om huru ni haft det der på Åland i sommar, då ingen skrifvit och ej heller tidningarne, så vidt vi sett, innehållit något om "Målarkolonin"? Har Godenhjelm mistagit sitt intresse för konsten eller huru hänger dermed ihop?⁵⁴³

Godenhjelm hade inte tappat sitt intresse utan skickade som vanligt sina notiser om kolonin under sommaren. Tidningarna rapporterade bland annat om Westmans ankomst till kolonin⁵⁴⁴ och om de målningar som Westerholm, Westman och Acke hade skickat till olika utställningar.⁵⁴⁵

Som det framgått var Hanna Rönnerberg en mycket utåtriktad person. Hon kunde umgås naturligt med olika människor och hon hade lätt att få nya vänner, vilket hade blivit uppenbart under vistelserna på Åland och under hennes många resor till Europa. Hon var vän med alla kolonimedlemmar. Detta trots att hennes relation mellan Acke och Eva Topelius blev en aning ansträngd 1892 på grund av Ackes monumentalmålning.

Bara tre år efter sin första ankomst till Åland började Elin Danielson omvärdera sin vänskap med Rönnerberg och Westman och rentav ifrågasätta hela koloniandan. Hennes funderingar började på våren 1889 då hon målade i Paris. Våren hade varit svår för Danielson. Hon vantrivdes och kände sig ensam. Rönnerberg hade flyttat in i samma lägenhet med Danielson, till 57, rue des Abbesses. Rönnerberg umgicks dock för det mesta med Westman. Danielson i sin tur hade förväntat sig att Westerholms skulle ha kommit till Paris. Då Westerholms planer inte förverkligades, uttryckte Danielson öppet sin besvikelse och avslöjade också hur hon upplevde sitt förhållande med Rönnerberg och Westman:

Det var verkligen riktigt tråkigt att Ni nu ej äro här ej heller att förväntas. Jag saknar mycket ett godt och dagligt umgänge. Hanna Rönnerberg håller något ihop med Westman med hvilken jag fortfarande står på samma fot som förut. Förhållandet mellan

543 Fredrik Ahlstedts brev till Victor Westerholm, 2.8.1887, ÅAB.

544 *Helsingfors Dagblad*, nr 165, 21.6.1887, 3.

545 *Åbo Underrättelser* nr 205, 1.8.1887, 3.

Hanna och mig känner jag äfven, vi går visserligen ganska bra ihop men någon större fröjd hafva vi ej af hvarandra.⁵⁴⁶

Efter att Danielsons 6 månader långa stipendium tog slut, åkte hon till Åland. Men besöket blev inte så lyckat som hon hade tänkt sig. Kolonin var talrik den sommaren. Bland de kolonister som stannade kvar långt in på hösten, fanns Acke, som Danielson hade tyckt om från första början och Westman, som hon aldrig hade förstått sig på. Just innan både Acke och Westman skulle åka från Åland till Stockholm, uppstod det en debatt om färgerna i en av Westmans målningar. Konstnärerna hade olika uppfattningar om dem. Diskussionerna ledde till flera häftiga dispyter. Enligt Danielson handlade det mer om en missämja än bara en meningsskiljaktighet. Till slut anförtrodde hon sig till Westerholms:

Men något riktigt godt kamratskap kan jag heller ej kalla det som råder inom vårt bolag i sin helhet. Acke är alltid redligheten sjelf, mot alla lika öppen och välmenande, men jag kan ej frigöra mig från min gamla misstro mot Westman. Han har ett märkvärdigt inflytande på Hanna, så hon ser, tycker och känner som han.⁵⁴⁷

Danielsons uttalanden om Westman och Rönnerberg verkar något överraskande, speciellt på den punkten där hon undrar över Westmans märkvärdiga inflytande på Rönnerberg. Danielson avslöjade inte hur eller var detta inflytande märktes. Rönnerberg i sin tur uppskattade Danielsons vänskap, litade på henne och värdesatte deras vänskap högt. Hon trodde också att känslan var ömsesidig.

J.A.G. ACKE

Ackes ankomst till Åland var ett resultat av ett plötsligt infall. Lika överraskande var hans karaktär. I Erland Lagerlöfs biografi om Acke beskrivs han som motsatsernas man. Acke hade en positiv livsinställning, glädje och humor. Dessutom var han friluftssälskare. Han var en drömmare och visionär som åtminstone ibland hade ett barns attityd men konsten var den viktigaste för honom: ”Jag målar för att njuta av min kraft.”⁵⁴⁸ I konstvärlden var Acke mycket självständig, men också den minst akademiske i sin konstnärsgeneration. Han gick sin egen väg och målade så som han ville. Hans dukar fylldes av glädje men ofta även av en hemlighetsfull ton, som fungerade som kontrast till den livsbejakande glädjen.

546 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm 21.3.1889, ÅAB.

547 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, 12.10.1889, ÅAB.

548 Lagerlöf 1959, 1.

Såväl hans karaktär som hans konst missuppfattades av många. Acke var originell men också mångsidigt begåvad. Det var en kombination som kunde uppfattas som skrämmande. Han strävade efter en ständig förnyelse både i sin konst och i sitt privatliv.⁵⁴⁹ Han uttryckte och delade gärna med sig sin glädje till exempel i form av dikter. Här en, vars första vers berömde Åland:

Kom gamla, goda vännen
Och lef på ålandsvis ett tag,
Ty friheten man känner,
på Åland
Här trifs jag
Med behag
Hvarje dag
Hos eder här
I edert lag

Diktens femte vers överöste kolonin med beröm:

Och lefnads lusten stärks,
Blir kratig här i kolonin,
Och inga sorger märks,
Ty här är luften ljus och fin⁵⁵⁰.
Trumpna sinner
Här försvinner
Glada minnen
Görs af Svensken
Och af Finnen.

Livet i kolonin kändes bra och i den sjätte versen avslöjade Acke sitt önskemål om framtiden:

Men tiden går till ända
Om är till Gud jag dermot ber,
Så grymt får det ej hända,
Att vi ej råkas mer,
För att måla och gro
I lugn och ro
Här ska vi bo,
Alla år,
Det är min tro.⁵⁵¹

549 Lagerlöf 1959, 1–2.

550 Hammargren 1960, 29–30.

551 Ackes brev till flickorna i kolonin. Brevet är daterat Ålands Kväder för i år 1889.

Det var den här sortens impulsivitet och originalitet som präglade Ackes personlighet och som tilltalade många, av nyckelpersonerna speciellt Westerholm, Danielson och Rönnberg. Ahlstedt hade svårt att dölja sitt ogillande för Ace. Det är klart att Ahlstedt var avundsjuk på att Westerholm och Ace var så goda vänner och på att Ackes karaktär var livfullare än Ahlstedts. I varje fall var ogillandet en orsak till att Ahlstedts inte återvände till Åland.

Men inte ens Ackes glada lynne klarade den besvikelse som *Snöljusets* refuserande förorsakade. De förhoppningar som var laddade i målningens framgång var så överväldigande stora, att då framgången uteblev, beskyllde Ace Westman för sitt misslyckande i ett brev till sin hustru:

Min hjertkärling, hos dig ville jag vara nu ... ville smeka och kyssa dig, ville se min vän åter glad. Vi skola glömma förfäran. Förlåt Eja, allt är mitt fel. Från en kamrat som ville och tordes visa mig salongernas olika värde och ej från E.V. skulle jag begärt råd. Just han är en olycksfågel ... men mitt är felet! Mitt ensamt, förlåt min vän!⁵⁵²

Det verkar som om refuserandet skulle ha varit ett större bakslag för hustrun än för Ace själv. Han tröstade sin hustru och bad om ursäkt för sitt misslyckande. I slutet av samma brev är Ace sitt gamla vanliga jag och blickar redan framåt: ”När då våren 93 kommer, måste min lycka vara gjord, undertiden skall du se mig arbeta mig fram. Hör du älskade älsklingskärling, din vän är icke orolig als bara otålig.”⁵⁵³ Att Ace beskyllde en konstnärskamrat verkar ha varit en engångsföreteelse. Det framgår inte något liknande av hans korrespondens.

EVA TOPELIUS-ACKE

Eva Topelius beskrevs som en intellektuell, konstnärlig och sensuell kvinna, som hade starka känslor men också sinne för humor. Det här kom fram senare, då Zachris Topelius gav råd till dotterns blivande äkta man. Han konstaterade att dottern hade ”en fast vilja och ovanlig lust och förmåga att få hundar och människor att hoppa över hennes käpp.”⁵⁵⁴

Eva Topelius hade inte samma nätverk av konstnärer före sin ankomst till Åland som de andra kolonisterna. Hennes studietid var nämligen mer periodisk. Den gick till stor del ut på privatundervisning och var mer som en hobby än inriktad på ett blivande yrke.⁵⁵⁵ Egentligen kom hon till Åland lika mycket av en slump som Ace. Rönnberg skrev senare i sina memoarer:

552 Ackes brev till Eva Topelius-Acke 12.4.1892, KB.

553 Ibid.

554 Konttinen 1991b, 111.

555 Konttinen 1991b, 112.

Z. T. var mycket intresserad och jag fick berätta om alla våra öden och äventyr, vårt arbete och våra originella modeller. Han skrattade hjärtligt åt historierna ...⁵⁵⁶

Denna berättelse resulterade i att Topelius ville skicka sin dotter till kolonin.⁵⁵⁷ Eva Topelius blev mycket omtyckt bland kolonisterna genast efter sin ankomst. Rönnberg beskrev henne som en livskraftig och viljestark kvinna med konstnärliga instinkter.⁵⁵⁸ Konstnärliga instinkter låter en aning nedvärderande. Det kan också tolkas som att Rönnberg, trots kolonisternas frihetstänkande, uttryckte en viss intolerans mot Topelius fragmentariska studier, eftersom de avslöjade att hon kanske inte tog sin konst på allvar.

Eva Topelius korrespondens ger en bild av en artig, omtänksam och ödmjuk kvinna. Detta framgår av ett välkomstbrev som Topelius skickade till Danielson:

Har Ni lust och tillfälle att om fredag sätta den omtalade resan till Björkudden i verket, så vore Ni hjertligt välkommen. Min far reser då in till staden på ett par dagar och jag blir här alldeles ensam. Ni ser huru egennyttig jag är! ... Ursäkta min sjelfiska bjudning till landet på denna årstid och svara helt oförbehållsamt nej om det icke lämpar sej denna gång.⁵⁵⁹

Om Eva Topelius hade velat ha konsten som hobby, förändrades situationen på Åland. Hon greps av en riktig målarfeber.⁵⁶⁰ Hon målade ivrigt och livet gick harmoniskt vidare ända tills Acke började måla *Snöljus*. Som det redan tidigare framgått, förändrade denna enda målning Evas attityd till de andra kolonisterna. Det fick de också märka. Den dittills goda, kamratliga stämningen försvann och osämja och bitterhet trädde fram. Koloniandan fick ett allvarligt bakslag.

FREDRIK OCH NINA AHLSTEDT

Paret Ahlstedt hann egentligen aldrig bli vänner med de för dem obekanta kolonimedlemmarna. De bodde lite isär från resten av kolonin och höll sig mycket för sig själva. Att de frivilligt valde att stanna lite vid sidan om, kan ha berott på åldersskillnaden mellan dem och de övriga kolonisterna (Fredrik Ahlstedt var över tjugo år äldre än Westerholm, Rönnberg och Westman). Å andra sidan bildade Ahlstedt väldigt snabbt en åsikt om Acke. Han gillade inte honom och var orolig över Ackes inflytande på Westerholm. Han kritiserade honom öppet i sitt brev till

556 Rönnberg 1938, 63.

557 Ibid.

558 Rönnberg 1938, 76.

559 Eva Topelius brev till Elin Danielson, 30.II.1887, KB.

560 Kontinen 1991b, 112.



BILD 36 Önningeby kolonister på kaffepaus (1886). Från vänster sittande på marken Hanna Rönnerberg, Hilma Westerholm, Elin Danielson och Nina Ahlstedt. Från vänster, sittande på stolen Fredrik Ahlstedt och bakom honom Victor Westerholm. Längst till höger Alexander (Alex) Federley och Acke Anderson (J. A. G. Acke).
Museiverket. Foto: Aksel Paul.

Westerholm och uttalade ”en farhåga, att du möjligen låtit påverka Dig för mycket af Andersson ...”⁵⁶¹

3.2

KOLONINS AKTÖRSKAP

För att få en så omfattande uppfattning om hur nätverksbegreppet kan implementeras i denna kontext, är det skäl att kort behandla det nätverksbegrepp som Bruno Latours nätverksteori⁵⁶² erbjuder även om det skiljer sig från de tidigare som diskuterats. Enligt Latour finns det inte någon skillnad mellan aktörer och nätverk av de entiteter som agerar genom aktören.⁵⁶³ Latour använder Louis Pasteur som ett exempel, men Victor Westerholm passar bättre här. Westerholm kan inte betraktas som en väletablerad landskapsmålare tack vare sig själv, som individ. Däremot kan han och hans goda rykte uppfattas som ett nätverk som består av heterogena entiteter: hans landskapsmålningar, skisser, anteckningar, de platser där han målat, hans elever och andra landskapsmålare. Alla dessa faktorer bildar ett nätverk och landskapsmålaren Westerholm är ett resultat av detta nätverk. Ett likadant nätverk kan ritas kring varje kolonist. En aktör kan alltså inte existera utan sitt nätverk och ett nätverk kan inte existera utan sina aktörer. Således kan varje nyckelperson och konstnär som tillhörde någondera av kolonins subgrupperingar uppfattas som en aktör av Önningeby konstnärskolonis nätverk.

3.2.1

Konstnärskolonins olika kvinnoroller

Det ovanstående fotot föreställer konstnärskolonin på kaffepaus 1886. Det är taget i Önningeby av Aksel Paul (1863–1927).⁵⁶⁴ Det finns ingen tillgänglig information och inga motiveringar till den komposition som Paul har valt för fotot.⁵⁶⁵ Om man betraktar fotot kritiskt ur en sociologisk synvinkel, märker man att det inte handlar om en avslappnad, informell kaffepaus där kolonisterna har samlats och placerat maten i mitten. Det är en iscensatt vision där hela kompositionen, konstnärernas placering, är noggrant utstuderat och förverkligat.⁵⁶⁶

Då man studerar fotot lite närmare, lägger man märke till en intressant aspekt: alla män på bilden är på ett eller annat sätt sysselsatta med konst. Ahlstedt sitter vid sitt staffli och Westerholm studerar hans verk noggrant, medan Federley ritlar eller tecknar en ko (ett kännetecknande motiv för Önningeby-konsten) och Acke ser på. Staffliet och skissboken fungerar som konnotationer till konstnärssyrket. Däremot

561 Fredrik Ahlstedts brev till Victor Westerholm 6.11.1888, ÅAB.

562 ANT (Actor-Network-Theory).

563 Latour 1993, 43.

564 Aksel Paul: Önningeby konstnärskoloni på kaffepaus 1886. Museiverket.

565 I Riitta Konttinen bok *Konstnärspår* (1991) s. 82 finns ett annat foto från samma tidpunkt. Det skiljer sig avsevärt från det foto som granskas här. Fotot i Konttinen bok är mycket ledigare, som en ögonblicksbild mellan de egentliga tagningarna. Det här fotot är mera formellt, konstgjort och polerat kanske för att locka flera konstnärer till kolonin.

566 Latour 2005, 159–160.

finns det ingenting som skulle förknippa bildens kvinnor med konsten. Tvärtom, Rönberg räcker över sin kaffekopp till Nina Ahlstedt som sträcker sig för att ta någonting ur korgen. Hilma Westerholm håller i en annan korg, poserar och tittar rakt mot kameran. Elin Danielson sitter i halvprofil och har riktat sin blick bort från bilden. I tidigare sammanhang har man betraktat konstnärskolonin som en fristad där kvinnor och män var så gott som jämlika. Den här bilden från början av kolonins verksamhet (och dess glanstid) förmedlar dock ett annat budskap. Alla kvinnor, bortsett från Danielson, är placerade i förgrunden och bildar en triangel. Man kunde dra en diagonal linje som börjar från nedre vänstra hörnet, går upp mot Danielson som sitter i mitten och dra en diagonal linje ner mot högra hörnet. Innanför triangeln finns det tre korgar, två picknick-filtar, en kaffekopp och en hund, som alla förstärker bildens kvinnliga rum. En annan intressant aspekt gäller kvinnornas blickar och deras binära positioner. Rönberg riktar sin blick mot Ahlstedt, som i sin tur tittar koncentrerat på korgens innehåll. Båda är aktiva objekt för fotografens blick, men båda är också medvetna om sin position. Danielsons blick är riktad utanför bildytan och det är oklart vad hon tittar på. Hennes roll i bilden är tämligen passiv men samtidigt är hennes blick aktivt riktad mot det okända. Hilma Westerholms medvetna blick är aktiv, hon betraktar och är betraktad, hon är både objekt och subjekt,⁵⁶⁷ vilket är mycket intressant med tanke på den roll som hon hade i kolonin.⁵⁶⁸ Kvinnornas blickar och deras tolkningar står delvis i rak kontrast till kolonins kvinnoroller. De diskuteras senare.

Kvinnorna i konstnärskolonierna utgör ett högst intressant och hittills relativt ostuderat ämne. I olika undersökningar har koloniernas kvinnliga konstnärer ofta nämnts förbigående. Till exempel Michael Jacobs nämner i *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America* inte en enda kvinnlig konstnär då han skriver om Barbizon konstnärskoloni. I samband med Grez konstaterar han att det stora antalet kvinnliga konstnärer i början av 1880-talet var kännetecknande för denna konstnärskoloni. De kvinnliga konstnärerna var alla svenskar: Julia Beck, Karin Bergöö, Emma Löwstadt, Caroline Benedicks och Tekla Lindeström. Orsaken till deras vistelse var dock inte att måla. Jacobs tillägger:

These were all talented artists but they were never able fully to develop their talents, perhaps largely as a result of marrying other members of the colony.⁵⁶⁹

567 Pollock 1995, 204.

568 Hilma Westerholms roll behandlas senare i detta kapitel.

569 Jacobs 1985, 35.

Kvinnorna medverkade inte som konstnärer i kolonin utan som fruar till sina konstnärsmän.

Katherine M. Bourguignon och Vanessa Lecomte betonar i *Artists in Giverny 1885 to 1915* kolonins internationella sammansättning. De berättar att två ryska kvinnor anlände till Giverny 1894, flera kanadensiska kvinnor 1891 och flera norska konstnärer på 1890-talet och 1900-talet.⁵⁷⁰ Det blir dock oklart om dessa kvinnor var konstnärer eller konstnärfruar eller kvinnliga turister. Dessa exempel avslöjar att kvinnor i denna kontext sällan nämns vid namn, oftast talar man bara om kvinnor. Däremot nämns koloniernas manliga konstnärer alltid vid namn, vare sig de var kända eller inte. I Jacobs redan nämnda artikel om Barbizon skriver författaren inte enbart om den betydelsefulla konstnären Camille Corots utan även om hans mindre betydelsefulla lärningars d'Aliberts och Caruelle d'Alignys ankomst till orten.⁵⁷¹ De kvinnliga konstnärerna är fortfarande osynliga i denna kontext.

Den konst som kvinnorna skapade i kolonierna har inte heller uppmärksammats. De kvinnliga konstnärernas betydelse för kolonierna har nämnts bara sporadiskt. Kvinnor och koloniers ledarskap eller kvinnornas position i kolonierna har inte heller studerats. Då det gäller konstnärskolonier, har de kvinnliga konstnärerna så gott som helt uteblivit från historieskrivningen. Karin Westman Berg citerar i sin artikel *Varför behövs kvinnoforskning?* Elin Wagner som skrev redan för 74 år sedan: ”Mäns och kvinnors historia är ju sammanflätad som varp och inslag i en väv, men de har lyckats göra en historia enbart av inslaget.”⁵⁷²

Mot denna bakgrund är det berättigt att komplettera historien om Öningeby konstnärskolonin och ge en djupare insyn på den mångsidiga inverkan på kolonin som kolonins kvinnliga konstnärer hade genom sina olika roller. Historieskrivningen har hittills fokuserats främst på de manliga nyckelpersonerna Westerholm och Acke, mindre på Westman. Hanna Rönnberg har inkluderats i historieskrivningen eftersom hon själv var kolonins historiograf. Kvinnoforskningens mål i denna kontext är att fylla de luckor som uppstått i kolonins historieskrivning, påvisa den underskattning mot kvinnor av de kvinnliga begåvningar i frågan om kolonins ledarskap och konst.⁵⁷³

Härefter behandlas först kvinnans roll i parförhållanden, där den andra parten också var konstnär. Fanns det då utrymme för två konstnärer eller måste den ena (kvinnan) överge sin yrkesroll för mannens. För det andra diskuteras om kvinnan lyckades få en jämlik position i parförhållandet, hur det påverkade hennes identitet som konstnär?

570 Bourguignon – Lecomte 2007, 202.

571 Jacobs 1985, 17.

572 Westman Berg 1980, 26.

573 Ibid.

Hur tog den sociala konstruktionen av kön uttryck i kolonins parrelationer? De befann sig mellan det fria livet i kolonin och samhällets traditionella uppfattning om kvinnlighet och manlighet, och deras roller. Fanns det bara en begåvning, ett ensamt skapande i familjen eller fanns det utrymme för två skapande begåvningar som kunde leva och producera konst tillsammans? Whitney Chadwick och Isabelle de Courtivron kallar fördelningen i en parrelation i sin publikation *Skapande par* för den Betydelsefull och partnern, som kallas för den Andra. Oftast var den Betydelsefulla mannen och den Andra kvinnan. Om kvinnan börjar tävla om rollen som den Betydelsefulla i parrelationen, blir hon ett hot mot mannen. Blir hon då den förbittrade hustrun medan hennes man får njuta av beröm. Accepterar hon sin roll som en underlägsen familjvarelse eller gör hon uppror. Produktiviteten förknippas med kvinnor medan kreativiteten hör till män.⁵⁷⁴

Hilma Westerholm hade åtagit sig rollen som konstnärens hustru. Hon skötte om hemmet och barnen. Hanna Rönnberg skrev om den traditionella sociala konstruktionen i Westerholms liv:

Då dagens arbete var slut och kvällsvarden inmundigad, begåvo vi alla till Westerholms lillstuga där Hilma Westerholm dukat upp te på fällbordet vid fönstret och Viktor satt i gungstolen och bolmade på sin kära cigari.⁵⁷⁵

Nina Ahlstedt och Eva Topelius accepterade sin roll som den Andra konstnären i familjen. Däremot lyckades Elin Danielson och Hanna Rönnberg omforma den traditionella rollen som Andra.

KVINNOROLLER I DEN INRE KRETSEN⁵⁷⁶

Vad avses med en roll? Hur kan den definieras? Det är skäl att behandla dessa frågor innan konstnärskolonins olika kvinnoroller kan diskuteras. Enligt Jacob L. Moreno består varje roll av två delar, ett kollektivt och ett privat inslag. En roll har en kollektiv nämnare med privata differenser. Roller kan förekomma på tre olika sätt: det kan handla om rolltagandet, rollspelandet eller rollskapandet. Rolltagandet kan inte varieras med personliga inslag utan är ofta färdigt fastställt. Rollspelandet tillåter en mera individuell frihet. Det går ut på att man ger en idé om en roll till en annan.⁵⁷⁷ Rollskapandet ger en stor frihet för individen, som kan implementera sina egna intressen och sin spontanitet i rollen. Moreno förknippar rollskapandet med "... the spontaneity player. The tangible aspects of what is known as "ego" are the roles in which it operates."⁵⁷⁸

Rollerna kan fastställas eller mätas på flera sätt. Ett alternativ är att jämföra rollen med en roll som inte är föränderlig. Ett exempel på en sådan roll kan enligt Moreno vara Shakespeares Hamlet, som aktörerna ska tolka antingen

574 Chadwick-de Courtivron 1993, 10–13.

575 Rönnberg 1938, 68.

576 Med den inre kretsen avses här de kvinnor som också definierats som kolonins nyckelpersoner.

577 Moreno 1953, 689–691.

578 Moreno 1953, 75.

exakt enligt den ursprungliga texten eller också kan de ändra på texten enligt eget behag.⁵⁷⁹ Det andra sättet är att använda sociala roller eller stereotyper som mätningssätt. Dessa roller är fast föreskrivna enligt de vanor och seder som råder i samhället. Det tredje sättet är att låta individen skapa sin roll själv. En sådan situation ger mycket utrymme och frihet, eftersom rollen inte är strukturerad eller fastställd på förhand. Det fjärde mätningssättet är att arrangera en situation, där en mängd människor som inte känner varandra från förut samlas. Det här mätningssättet passar bäst i denna kontext. Moreno ger ett exempel på det. Utgångsläget är en grupp på 6 män, som har samma militära position och som inte känner varandra från förut. De talar och råkar tillsammans ut för en oförutsedd situation. En fiende landar i en närliggande skog. Deras aktioner granskas av en jury, som iakttar hur den oförutsedda situationen påverkar gruppens interna förhållanden, huruvida någon av männen tar sig rollen som ledare, hur de beter sig mot fienden och hur situationen avslutas samt vem av männen som bidrar till det.⁵⁸⁰

Erving Goffman har implementerat sin teori om den sociala interaktionen till teatervärlden. Enligt honom:

A social establishment is any place surrounded by fixed barriers to perception in which a particular kind of activity regularly takes place ... Within the walls of a social establishment we find a team of performers who cooperate to present to an audience a given definition of the situation.⁵⁸¹

Goffman fortsätter och definierar den sociala rollen enligt följande:

When an individual or performer plays the same part to the same audience on different occasions, a social relationship is likely to arise. Defining social role as the enactment of rights and duties attached to a given status, we can say that a social role will involve one or more parts and that each of these different parts may be presented by the performer on a series of occasions to the same kinds of audience or to an audience of the same persons.⁵⁸²

Låt oss pröva vilken teori är lämpligast. Sommaren 1887 bestod kolonin av sju konstnärer, tre kvinnor och fyra män. Då en ny medlem, Eva Topelius, anlände till kolonin kunde man observera hur förhållandena mellan de kvinnliga konstnärerna utvecklades. Det framgår inte av kvinnornas korrespondens vem som först stiftade bekantskap med Topelius. På basen av Rönnsbergs memoarer kan man anta att Rönnsberg själv var den första som tog emot nykomlingen och sin roll som initiativtagaren till Topelius besök. Det var

579 Moreno 1953, 76–77.

580 Moreno 1953, 77–78.

581 Goffman 1959, 231.

582 Goffman 1959, 56–59.

nämligen just Rönnerberg som hade besökt den topelianska villan Björkudden året innan. Hon hade berättat för Zachris Topelius och hans dotter om konstnärskolonin och kolonins arbete, liv och utflykter. Topelius blev intresserad:

Jag tycker du [Eva] kunde ha nytta av att vara tillsammans med unga, glada konstnärer, nästa sommar kommer jag ej att göra någon längre resa och då är du fri. Toini och jag kan reda oss bra på Björkudden.⁵⁸³

Mot denna bakgrund förefaller Rönnerbergs roll naturlig i detta sammanhang. I de manliga konstnärernas korrespondens framgår inget om Topelius ankomst.

Även om rollerna och mätningssätten kan verka komplicerade, är forskarna överens om att rolltagandet och rollspelandet har samma ursprung. På basen av många studier har man kunnat konstatera att rolltagandet inte enbart är en kognitiv process. Man har också kommit fram till att rollspelandet inte endast är en fråga om beteende eller handlande. I själva verket är beteende, handlingar, det kognitiva och iakttagelseförmåga så sammanvävda att de inte kan behandlas separat.⁵⁸⁴

De flesta av Önningebys kvinnliga nyckelpersoner kände inte varandra från förut. Ankomsten till Önningeby var således ett hopp in i det okända. Hilma Westerholm hade studerat vid Åbo ritskola från och med 1881 under ledning av Thorsten Waenerberg.⁵⁸⁵ Inte ens Nina Ahlstedt som hade studerat i samma skola 1871–76, före Hilma Westerholm, kände någon av kvinnorna. Både Hilma Westerholm och Nina Ahlstedt kom till konstnärskolonin på grund av sina mäns ambitioner, inte sina egna.

Hanna Rönnerberg hade blivit vän med Elin Danielson redan före sin ankomst till Åland som tidigare diskuterats, först i konstföreningens ritskola i Helsingfors och därefter i Fredrik Ahlstedts ateljé.⁵⁸⁶

Eva Topelius hade studerat konst mera periodvis eftersom hon hade varit tvungen att axla hushållsansvaret på familjens gård Björkudden i Sibbo. Hon inledde sina konststudier i Stockholm 1871 och kompletterade därefter sina studier i Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors 1872–73. Hon hade en 10 års paus i studierna för att återuppta dem. Då studerade hon i Köpenhamn under ledning av Carl Møller och därefter ännu i St. Petersburg, 1884.⁵⁸⁷

KONSTNÄRSKOLONINS FYRA OLIKA KVINNOROLLER

Pil Dahlerup fördelar kvinnans roller i följande kategorier: mamman, mamman och det juridiska, mamman och det religiösa, hustrun, husmodern, husfrun och den ogifta.⁵⁸⁸ Fördelningen kan anses vara aningen förlegad. I 1890-talets konst

583 Rönnerberg 1938, 63.

584 Moreno 1953, 78.

585 Kontinen 1991b, 76.

586 Rönnerberg 1938, 16.

587 http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/7856_30.11.2012.

588 Dahlerup 1983, 35–59.

kunde kvinnans presenteras som en madonna, musa eller prostituerad. Den borgerliga kvinnans plats var i det privata rummet.⁵⁸⁹ Den samtida författaren Laura Marholm skrev i sin bok *Tvenne kvinnoöden* (1896) om två kvinnor varav den ena var ogift, självständig, resande emanciperande kvinna och den andra var gift.⁵⁹⁰ Griselda Pollock motsatte sig de socialt accepterade kvinnobilder som hon indelade i fyra: den hängivna modern, femme fatale, den dumma blondinen och den husliga hemmafrun.⁵⁹¹ Det var framförallt fråga om uppdelningen av privata och offentliga rum, både i hemmet och utanför det. De borgerliga kvinnorna kunde röra sig utanför hemmet, på promenader eller besöka andra kvinnor medan arbetarklassens kvinnor var tvungna att gå på arbete utanför hemmet. Frågan om modernitetens rum var i högsta grad frågan om kön och klass.⁵⁹²

De kvinnliga nyckelpersonerna hade olika sociala bakgrund vilket i sin tur påverkade de förväntningar som riktades mot dem. Arbetarklassens kvinnor arbetade vanligtvis utanför hemmet medan medelklassens kvinnor borde fortfarande värna om det heliga familjlivet, dess renhet.⁵⁹³ Dessutom var klassaspekten förknippad med nätverksrelationer, speciellt då det gäller inklusion eller exklusion ur ett nätverk. Att engagera sig i ett nätverksutbyte kunde underlättas om personen tillhör densamma eller närliggande socialgrupp. Ett exempel på detta var giftermålet mellan Eva Topelius och J. A. G. Acke. Det fanns även andra ogifta kvinnor bland kolonins nyckelpersoner, till exempel Hanna Rönnerberg och Elin Danielson men de tillhörde en lägre social grupp än Acke. Att höra till samma sociala grupp underlättade även sökandet efter sådana nyttigheter som var värdemässigt jämförbara. De kulturella koderna visade smaken och därigenom den sociala positionen. På basen av dessa argument hävdar Hasselberg – Müller – Stenlås att nätverksrelationer över klassgränserna är mindre sannolika.⁵⁹⁴ Önningeby konstnärskolonin visade sig vara ett undantag.

Zachris Topelius dotter Eva representerade den borgerliga kvinnan. Hon hade en stark ansvarskänsla och var vid att sköta ett stort hushåll efter sin mors död. Hon hade ingen konventionell roll såtillvida att hon ville och fick utbilda sig. Visserligen skedde utbildningen så att hon ändå kunde ta hand om det stora hushållet.

Nina Ahlstedt kom också från ett välbärgat borgerligt hem. Hon var dotter till domaren Albert Johan Lignell och hennes farfar Jean Lignell hade varit brukspatron i Svartå i början av 1800-talet. Hennes morfar var major, friherre Georg Henrik Lybecker. Familjens var i nedstigande led släkt med Flemings adelsläkt.⁵⁹⁵ Religionen spelade en stor roll i Ahlstedts liv. Enligt Heli Autonen kan man skåda likheter mellan Ahlstedts konst och den världsbild och uppfattning om religionen som Zachris Topelius hade förespråkat för. Han drev ett projekt vars centrala värden var hemmet, religionen och fosterlandet.⁵⁹⁶ Elin Danielson härstammade från medelklassen. Hennes båda föräldrar kom från

589 Gynning 2006, 12.

590 Tuohela 2000, 29–33.

591 Pollock 2001, 230.

592 Pollock 1995, 182–185.

593 Wolff 1990, 13.

594 Hasselberg – Stenlås – Müller 2002, 23.

595 Autonen 2011, 6.

596 Autonen 2011, 1–2.

tjänstemanna- och officersläkt. Hennes far ägde en gård i Österbotten.⁵⁹⁷ Efter sin fars självmord, utvecklade Danielson en överlevnadsstrategi. Hon tycks inte ha varit särskild ambitiös. Konsten var det viktigaste. Hanna Rönnbergs rötter var i arbetarklassen. Hon var dotter till en piga Emilia Sofia Rönnberg. Kännedom om varken hennes far eller mor- eller farföräldrar fanns inte. Även om fakta om Rönnbergs barndom inte har hittats, ger hennes brevväxling en bild av en målmedveten kvinna som vill arbeta sig upp från sin samhällsklass. Hilma Westerholms ursprung var i lägre medelklassen. Hennes far var instrumentbyggare medan modern tog hand om hemmet.

Socialt ursprung kan ha indirekt påverkat den roll de åtog sig i kolonin och i sina par- och vänskapsförhållanden. Korrespondensen mellan kolonins kvinnor ger en bild av dem som part i ett parförhållande och som individ i kolonin. Närläsningen av primärmaterialen, har lyft fram olika roller som kolonins kvinnor hade i sitt parförhållande. Rollerna har en stor betydelse speciellt i fråga om aktörskap och konstnärskap. De kan fördelas i fyra olika roller: 1) Musa och matriark, 2) den dynamiska och målmedvetna konstnärinnan, 3) det kan finnas bara en konstnär i familjen och 4) den nästan jämlika konstnärinnan.

MUSA OCH MATRIARK

Kvinnorna i konstnärskolonins kärna hade olika sociala bakgrund, vilket kunde reflekteras i de roller de mer eller mindre medvetet åtog sig i kolonin. Man kan urskilja fyra olika slags kvinnomodeller i Önningeby konstnärskolonin: rollen av en kvinna som erhållit konstutbildning men som sedermera övergivit alla sina ambitioner för att fungera som stödande maka eller som konstnärsmusa. Den här rollen är dock ingalunda mindre betydelsefull än de andra – tvärtom. Kvinnan med denna roll hade och använde osynlig makt gentemot sin man och till och med de andra kolonisterna. Hilma Westerholm innehade denna roll.

HILMA GUSTAVA ALANDER föddes den 25.11.1863⁵⁹⁸. Hon var pianostämmaren och instrumentbyggaren Karl Gustaf Alanders och hans fru Hele- nas förstfödda. Hilma var den enda flickan i en syskonskara av sex barn. Hon har beskrivits som ett snällt och bestyrtsamt barn som gillade handarbete och att pyssla i trädgården. Pianostämmarens dotter var musikalisk. Hon sjöng i en kör och tog pianolektioner. Hon hade också sinne för skönhet. Tyvärr varade inte familjens lycka länge för Hilmas far dog på juldagen⁵⁹⁹ 25.12.1871 då dottern var endast 8 år gammal. Familjen ägde ett hus, så Hilmas moder kunde försörja familjen på hyresintäkter av hyresgästerna. Hon gifte om sig med Carl Johan Nyström, som hennes barn gillade. Trots att Hilma miste sin far i en ung ålder, verkar hon ha haft en trygg och harmonisk barndom.⁶⁰⁰

Hilma Alander träffade Victor Westerholm på en dansskola i Åbo 1881. Det dröjde inte länge innan Victor och den 17-åriga Hilma blev

597 Kontinen 1995, 30.

598 <http://www.geni.com/people/Hilma-Gustava-Westerholm/600000002579212015> 29.11.2012.

599 Ibid.

600 Kontinen 1991b, 75–76.



BILD 37 Elin Danielson: Hilma Westerholm (1888).
Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.

BILD 38 Edgar Degas: Victoria Dubourg (1868–69).
Toledo Museum of Art. Foto: Toledo Museum of Art.



ett par. Samma år förlorade Westerholm sin moder Maria Fredrika (13.1.1835–9.4.1881).⁶⁰¹ Riitta Konttinen skriver mycket riktigt i *Konstnärspar* att ”de blev ett starkt par, som hädanefter delade allt: arbete, vänner, hem och konst.”⁶⁰²

Då Victor Westerholm åkte till Düsseldorf, inledde Hilma sina konststudier vid Åbo ritkola där hon hade Torsten Waenerberg som lärare, samma lärare som hennes fästman hade haft.⁶⁰³ Det har diskuterats om studierna var Hilmas eller Victors idé. Enligt Riitta Konttinen kan paret ha tänkt sig en likadan konstnärlig samvaro som Fredrik Ahlstedt och hans fru Nina hade.⁶⁰⁴ Då paret Alander–Westerholm gifte sig 1885 avslutade Hilma sina konststudier. Hennes forna konststudier hölls undangömda även för parets barn. Hilma Westerholm levde enligt den samtida modellen där kvinnans uppgift var främst att vara maka och mor. Hon gav upp sin konst för sin äkta hälft.

Hilma Westerholms roll i kolonin var dock ingalunda obetydlig. Förutom att hon tog hand om hemmet och barnen, var hon även till oersättlig hjälp och stöd för sin man som emellanåt drabbades av depression och melankoli. Det hände speciellt inför de stora utställningarna då Westerholms nervositet ofta accelererade. Hilma blev en stödperson även för de andra kolonisterna. Hon skapade i Tomtebo en atmosfär som utstrålade styrka. Hon gjorde aldrig stort väsen av sig trots att hon bakom sin blida utsida dolde en vilja av järn. Det har Elin Danielson förträffligt fångat i det porträtt som hon målade av Hilma Westerholm.

Westerholm möter betraktarens blick. Hon sitter rakryggad och framåtlutad. Istället för att vara ett objekt för betraktaren, blir betraktaren ett objekt för Westerholm. Hennes position är inte traditionellt graciös utan snarare okonventionell och till och med grov. Riitta Konttinen har hittat ett annat porträtt som kan ha varit en förebild för Danielson, Edgar Degas porträtt om Victoria Dubourg (1866).⁶⁰⁵ I båda porträtt är modellen oskrymd, hon koketterar inte utan lutar sig framåt och fäster sin blick mot åskådaren. Interiören skymtar på bakgrunden. Även händer och deras position liknar. Enligt Toledo Museum of Art presentation av porträttet, betraktades Dubourg (1840–1926) som var Degas vän, som en intelligent kvinna i konstkretsarna.⁶⁰⁶ Det är möjligt att Danielson ville förmedla samma budskap och betona Hilma Westerholms position. Danielson tyckte inte att porträttet var så lyckat. I sitt brev till Westerholms konstaterade hon:

Till världsexpositionen tänkte jag i brist på annat, anmäla Hilmas porträtt Victor om du är intresserad af porträttet efter du ju skref derom, så får Ni det så hjertans gerna. Ledsamt blott att det ej är bättre än det är.⁶⁰⁷

Det okonventionella väckte mycket intresse. Enligt *Journal des Arts* var målningen visserligen nonchalant och slarvig men den visade Daniel-

601 Reitala 1967, 14.

602 Konttinen 1991b, 75.

603 Konttinen 1991b, 76.

604 Konttinen 1991b, 78.

605 Konttinen 1995, 139.

606 <http://classes.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/Peoples0040947/4;jsessionid=16D00971D2D165320C7E-4FA6511D9189?t:state=flow=946bd522-a003-4639-88e3-8a72ab0c47d6> 13.1.2014.

607 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, 21.3.1889, ÅAB.



BILD 39 Dora Wahlroos: Porträtt av Hilma Westerholm.
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.



BILD 40 Michael och Anna Ancher: *Dagens arbete bedömmes* (1883).

Tillhör Skagens Museum. Foto: Skagens Museum.

sons talang. Målningen fick bronsmedalj på Världsutställningen i Paris 1889. Dora Wahlroos porträtt av Hilma Westerholm är ännu mera avskalat än Danielsons. Det finns ingen interiör på bakgrunden enbart Hilma Westerholm som har fixerat sin blick på åskådaren.

Hilma Westerholms roll kunde jämföras med Anna Anchers roll i Skagens konstnärskoloni. Anna Ancher var visserligen yrkeskonstnär, men hon hade en annan lika viktig roll, som dock var i skymundan av kolonins 'stora konstnärer' Michael Ancher och P. S. Krøyer. Lise Svanholms bok *Breve fra Anna Ancher udvalgt och kommenteret af Lise Svanholm* (2005) målar upp en bild av en självständig kvinna och konstnär vars inflytande på Skagen-kolonin var väsentlig och nödvändig. I sina brev till kusinen Martha Møller (gift Johansen) berättar Anna Ancher om sin konst, om sina resor till Paris och om sitt liv i Skagen. Anna Anchers position kunde förklaras med den förebild som hon hade fått hemifrån. Hon kom från en välbärgad, borgerlig familj där kvinnorna hade mycket makt. Matriarkatet är skildrat i Michael Anchers målning *Juldagen 1900* (1903) som föreställer Anna Ancher, hennes mor Ane, hennes två systrar och hennes dotter Helga. Kvinnorna är klädda i svart för andakt.⁶⁰⁸

Anna och Michael Ancher kan anses ha varit jämlika i sitt konstnärskap. Det kan delvis bero på Anna Anchers ekonomiska ställning, som gav henne möjligheten att ägna sig åt sin karriär utan ekonomiska bekymmer. Hon hjälpte till att försörja familjen under tiden före Michael Anchers konstnärliga framgångar. Båda hade egna arbetsrum i hemmet. Efter arbetsdagen kunde de sitta tillsammans och värdera och bedöma varandras arbeten. Det här syns i deras gemensamma målning *Dagens arbete bedömmes* (1883). Konstnärsparet sitter och diskuterar en målning som finns på staffliet. Målningen avspeglar samhörighet mellan makarna. De varma färgerna betonar det ytterligare. Det intima i målningen förstärks av små detaljer som prydde deras hem, en rokokospegel, en dekorativ oljelampa, kaffekoppar på bordet och bruntonade gardiner. Michael Ancher, som beundrade sin hustru speciellt efter att hon fött deras enda barn, dottern Helga, har målat sin hustru i förgrunden och sig själv i bakgrunden. Det var ett återkommande målnings sätt för Michael Ancher. Han ville placera sin hustru på piedestal. I denna målning var det ett sätt att ytterligare betona jämlikheten mellan makarna. Michael och Anna Ancher var ett synnerligen sällsynt exempel på att det var möjligt för ett par att vara konstnärer, utan att den ena var tvungen att ge upp sin karriär för den andra.⁶⁰⁹

Som person var Anna Ancher omtyckt. De flesta anförtrorde sig åt henne. Hon hade stort inflytande som kolonins modersfigur i kulisserna. Utåt var det dock hennes make Michael Ancher och kosmopoliten P. S. Krøyer som var kolonins centralfigurer.

Hilma Westerholm hade inte samma ekonomiska bakgrund som Anna Ancher, men de hade en gemensam nämnare. Båda stödde sin make på hans konstnärliga bana och höll sina respektive kolonier samman. De hade förståelse och stöd för de ofta vacklande konstnärssjälarna och påverkade i tystnad i bakgrunden. De lyssnade på andra kolonisters bekymmer, vare sig det handlade om konst eller personliga problem. De var alltid redo att hjälpa andra. De tog sig tid att skriva brev till de andra kolonisterna. Korrespondensen med respektive koloniets medlemmar fortsatte även efter koloniernas upplösning.

DEN DYNAMISKA OCH MÅLMEDVETNA KONSTNÄRINNAN

ELIN KLEOPATRA DANIELSON var en kontrast till Hilma Westerholm. Hon föddes 3.9.1861 i Norrmark.⁶¹⁰ Hon var Karl Emil Danielsons och hans fru Rosa Amalias förstfödda. Deras andra dotter Rosa Emilia, som kallades Tytty, föddes två år senare 1863.⁶¹¹ Föräldrarna Danielson kom från tjänstemanna- och officersläkter. De idkade jordbruk på en gård som kallades Ala-Sihtola. Nödåren 1867–68 slog hårt mot familjens näring. Familjen var tvungen att ansöka om konkurs. Förlusten och misslyckandet blev för tung för familjefadern som be-

609 Fabritius 1999, 116.

610 Konttinen 1995, 32.

611 Ibid.

gick självmord ett år efter konkursen.⁶¹² Elin Danielson, hennes syster och mamma befann sig i samma situation som Hilma Alander, hennes fem bröder och mamma. Och precis som Helena Alander ville Rosa Danielson ge sina barn den bästa tänkbara barndomen. Konkursen och faderns död förorsakade ekonomiska problem men Rosa Danielson var fast besluten att klara sig. Hon tog diverse arbeten så att hon kunde bekosta en ordentlig utbildning för sina döttrar.⁶¹³ Danielson växte omgiven av starka kvinnor: den viljestarka mamman Rosa Danielson, den okonventionella tant Balda och farmodern Vilhelmina Danielson.⁶¹⁴ Hon hade släktens trygga nätverk men var tvungen att i en ung ålder leva tämligen självständigt. Hon insåg att det bara var hon själv som kunde ändra riktning i sitt liv. Till strategin om att klara sig själv hörde att skaffa sig ett yrke så snabbt som möjligt.

Elin Danielson gifte sig med den italienske konstnären Raffaello Gambogi 27.2.1898. Konsten och konstnärsyrket var ett gemensamt intresse. Dessutom arbetade makarna gärna tillsammans.⁶¹⁵ Danielsons målmedvetenhet i sitt eget yrke kom tydligt fram under Italien-åren. Hon arbetade systematiskt och målmedvetet enligt sin egen stil. Hon var utlänning, kvinna och konstnär och betraktades ofta som en främling i sitt nya hemland. Den överlevnadsstrategi som hon hade utvecklat efter sin faders död ledsagade henne vidare.

Danielson började få erkännande för sin konst. Hon ställde ut två målningar *I vingården och Sommar* på Societa di Belle Arti Firences utställning 1898–99 och fick beröm. Därefter följde bland annat biennalen i Venedig och den florentinska konstföreningens utställning år 1900.⁶¹⁶ Samma år färdigställde hon ett självporträtt (BILD 41). Där ser vi en målmedveten, självsäker konstnärinna som tittar rakt på åskådaren. Hon är inget objekt utan ett aktivt subjekt och håller attribut till sitt yrke, en palett, i handen. Hon målade porträttet i sin ateljé, för att betona sitt yrke, och inte i den intimsfär, hemmet, som ofta användes i kvinnoporträtt. Till exempel *Ung mor* (1885), *Hilma Westerholm* (1888), *Avslutad frukost* (1890) och *Mor* (1893) är alla målade i den trygga hemmiljön.

Konstnärsparet Gambogis äktenskap hamnade i kris från och med 1901. Det kan hända att Danielsons italienske make inte klarade av sin hustrus fortsatta framgångar i Italien, hans eget hemland. Då Dora Wahlroos, vännen från Önningeby koloni, kom till Italien 1901, inledde hon ett förhållande med Raffaello Gambogi. Förhållandet tog slut rätt snabbt men det påverkade äktenskapet länge. Danielson hanterade den svåra situationen genom att sjunka in i sitt arbete.

612 Konttinen 1995, 33.

613 Konttinen 1995, 35.

614 Konttinen 1995, 31.

615 Heininen 2006, 43.

616 Heininen 2006, 63–65.



BILD 41 Elin Danielson: Självporträtt (1900).
Finlands Nationalgalleri. Foto: Kari Soinio.



BILD 42 Elin Danielson: Hanna Rönberg (1890).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

Elin Danielson var den mest dynamiska, framåtsträvande och målmedvetna konstnärinnan i Önningeby. Hon levde enligt den överlevnadsstrategi som hon utvecklat i sin barndom.

Den likaledes dynamiska och målmedvetna konstnärinnan **HANNA RÖNNBERG** kom också från anspråkslösa förhållanden. Hon föddes 16.4.1860 som första barn till Emilia Sofia Rönnberg. Emilia Sofia var hushållerska och ensamstående mamma till fem barn som alla föddes utanför äktenskapet. Mamman hade inte ekonomiska möjligheter att tillförse sina barn med utbildning. Både Hanna och hennes syster Fanny var frielever vid Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors. I Hanna Rönnbergs korrespondens finns sådana uttryck som avslöjar att de knappa resurserna kan ha fungerat som en katalysator till att kämpa ännu hårdare för sin dröm, trots de svårigheter hon mötte. Rönnberg hade vant sig vid att klara sig själv. Hon inledde sina studier vid Finska Konstföreningens ritskola vid 15 års ålder och var fast besluten att bli konstnärinna. För att försäkra sig om framtidens inkomster utbildade hon sig till lärare i Kungliga Akademien för de fria konsterna i Stockholm.

Studierna förstärkte hennes självständighet ytterligare. Enligt henne måste man klara sig själv och inte lita på någon annans hjälp.⁶¹⁷ Rönnberg utvecklade en likadan överlevnadsstrategi som vännen Elin Danielson. Hon ville lyckas och arbetade outtröttligt och envist för att få erkännande för sin konst.

Då Hanna Rönnberg 1888 i hemlighet förlovade sig med Edvard Westman, verkar det, åtminstone till en början, snarast ha varit frågan om ett fördjupat kamratskap mellan två konstnärer. Hon nämner i sitt brev till Eva Topelius:

Wet du, det är verkligt en välsignad sak att vi äro så goda kamrater, vi ha så gemensamma intressen, prata o disputerat så det nästan är som vi vore ett par pojkar båda två.⁶¹⁸

Den förlovade Rönnberg upplevde nu en lycklig period i sitt liv. Den lycka och trygghet som förlovningen medförde, kan delvis ha bidragit till att hon kände sig säkrare i sin konst. Ett bevis på detta var Finska Konstföreningens II Dukatpris, som hon vann 1891 för sin målning *Ett landskap från Åland*.

Vännen Danielson har målat ett porträtt av Rönnberg samma år som Rönnberg och Westman officiellt eklaterade sin förlovnings. Rönnberg tittar fundersamt ut från duken. Hon verkar lite återhållsam. Hon har en aning runt ansikte, röda kinder och röda läppar. Det okon-

617 Hanna Rönnbergs brev till Eva Topelius 12.3.1888, HUB.

618 Hanna Rönnbergs brev till Eva Topelius 2.9.1888, HUB.

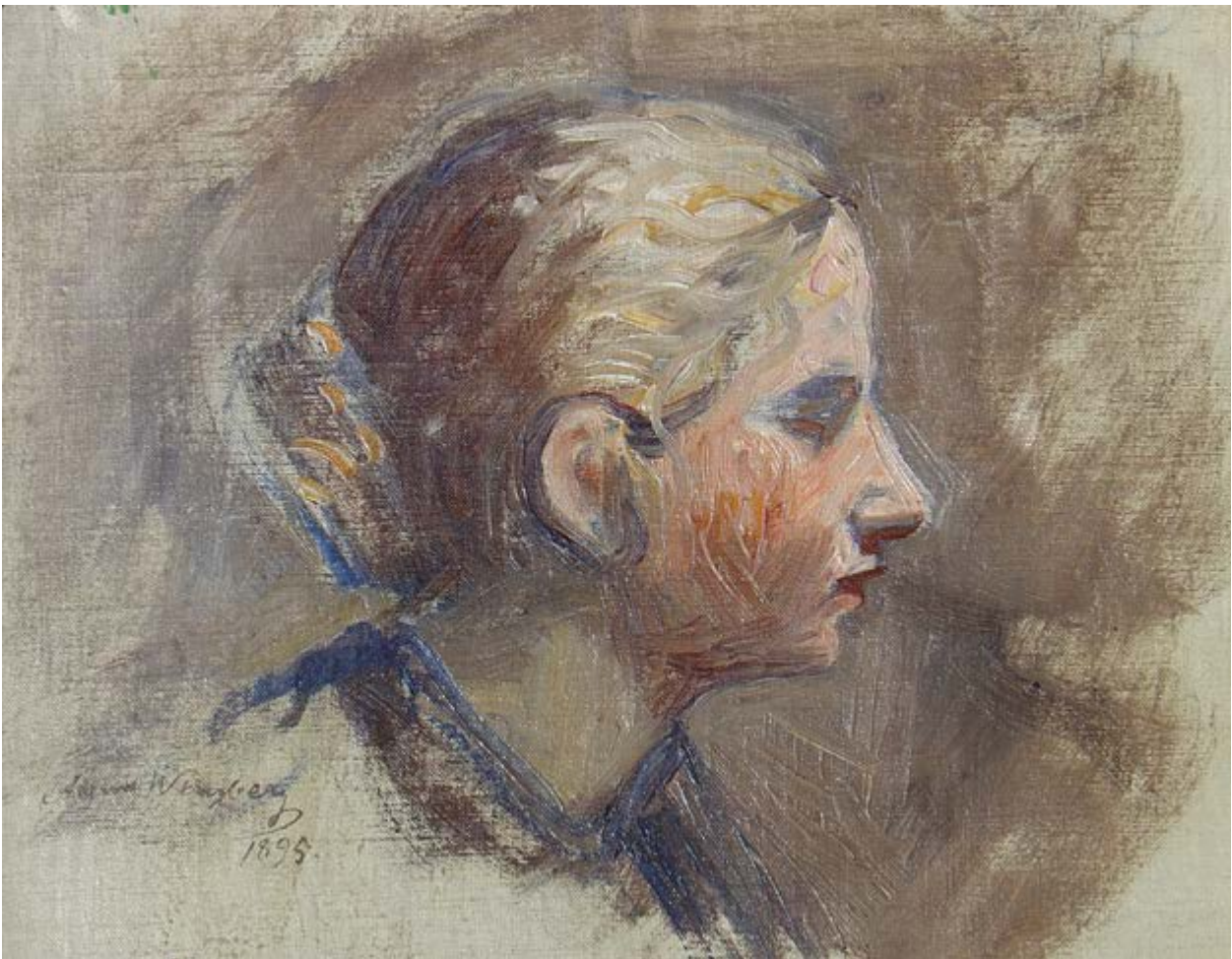


BILD 43 Anna Wengberg: Eva Topelius (1895).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

ventionella i målningen är att Rönnerbergs blus stramar åt och avslöjar en del av hennes linne, någonting som inte riktigt var acceptabelt. Det kan vara orsaken till att Danielson gav målningen åt sin syster Tytty istället för att sälja den.

Önningeby konstnärskolonin betydde oerhört mycket för Rönnerberg. System Aina stod visserligen henne nära men de andra syskonen förblev avlägsna. Därför betraktade hon Önningeby koloni som en 'riktig' familj. I det brev som Rönnerberg skrev från Paris till Eva Topelius kallade hon kolonisterna (Victor och Hilma Westerholm, Edvard Westman och Elin Danielson) för "äländingarne".⁶¹⁹ I ett tidigare brev skrev hon att "äländsbolaget" vandrat tillsammans runt omkring i Paris.⁶²⁰ Kolonins nyckelpersoner som hon hänvisar till levde och upplevde livet tillsammans. Där fick hon den trygghet och närhet som hon förmodligen inte fått uppleva i sin barndom. Det var också orsaken till att Rönnerberg försökte återuppliva kolonin efter att dess glansperiod hade avslutats och även efter första världskriget 1914.

DET KAN FINNAS BARA EN KONSTNÄR I FAMILJEN

Den tredje rollen var rollen av en kvinna som hade omfattande konststudier bakom sig, men valde att ge utrymme åt sin konstnärsmake, trots att hon själv fortsatte sitt konstnärssyrke efter giftermålet. Som hennes make själv skrev "det kan bara finnas en konstnär i familjen" eller "Måla du min vän, det tycker jag om, vi förstå hvaran, och jag får ju också se på?"⁶²¹. **EVA TOPELIUS** kom från ett synnerligen välbärgat hem. Hon föddes den 4 september 1855 som dotter till Zachris Topelius och hans fru Emelie. Fastän hemmet var patriarkaliskt, ansåg fadern att kvinnor skulle ha färdigheter och utbildning och inte bara vara hemmafruar. Eva och hennes systrar Aina och Toini fick en gedigen utbildning.

Evas mamma hade dött 1885 och därefter hade hon och hennes systrar Aina och Toini tagit hand om hemmet. Fadern Topelius, Björkuddens patriark, hade bestämda åsikter om kvinnans ställning. Evas och hennes syster Toinis barndom präglades av otaliga litterära diskussionskvällar som arrangerades på Björkudden. I dem deltog olika kulturpersonligheter. Förutom hushållsarbete hade systrarna egna intressen, Toini intresserade sig för den emanciperade kvinnan och Eva för måleri.⁶²² Det sades att Eva hade sinne för skönhet. Det kritiserade kvinnosakskvinnan Alexandra 'Xanny' Gripenberg henne för. Enligt henne var Eva Topelius en ytlig världsdam med förkärlek för allt utländskt, vackra kläder och lyx ...⁶²³

619 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 24.2.1888, HUB.

620 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 3.1.1888, HUB.

621 J. A. G. Ackes brev till Eva Topelius, 11.3. 1891, KB.

622 Konttinen 1991b, 112.

623 Konttinen 1991b, 112.

Eva fick en gedigen konstutbildning. Hon hade inlett sina konststudier 1871 då hon fick privatundervisning i Stockholm. Hon fortsatte sina studier 1872–73 i Konstföreningens ritskola i Helsingfors.⁶²⁴ Hon studerade som privatelev hos Carl Møller i Köpenhamn.⁶²⁵

Idén om att åka till Åland kom ursprungligen från Zachris Topelius. Han tyckte att det skulle vara nyttigt att träffa andra unga, glada konstnärer.⁶²⁶ Det dröjde dock inte länge innan han uppmanade sin dotter att vara försiktig inte endast för hälsans skull, utan även för sitt namn och rykte.⁶²⁷ Eva Topelius åkte till Åland 1887. Hon fick en mycket positiv bild av Acke genast, men det dröjde till 1889 innan de efter två händelserika veckor blev ett par.⁶²⁸

Topelius-Acke målade främst stilleben och blomstermålningar, det vill säga motiv som ansågs speciellt lämpade för kvinnliga konstnärer. Då Eva Topelius gifte sig med Acke 1891, stod det klart att hon skulle fortsätta måla. Acke stödde hennes konstnärskarriär. Han var dock själv en passionerad konstnär och levde via sin konst, så det stod ändå klart redan i början av deras äktenskap att det endast skulle finnas en konstnär i familjen. Det här framgår av hans brev till Eva: ”Skrif ej till mig. Låt mig helt nu i vinter egna mig åt min konst. Kanske är det bäst så? jag vill ej störas, delas, försvagas. Ännu får ja ej tänka på dig.”⁶²⁹ Fast Eva Topelius själv också målade, var hennes främsta roll att stöda maken. Detta arrangemang var inte särskilt ovanligt på den tiden och inte senare heller. Tuva Korsström har konstaterat i sin essäsamling *Kan kvinnor tänka?* (2003) att ett sätt att skapa ett lyckligt och harmoniskt konstnärsäktenskap är att det manliga ’geniet’ får blomstra och utvecklas i fred. En förutsättning för detta är att hans maka ger upp sin karriär.⁶³⁰ Westerholms äktenskap verkade bevisa Korsströms teori rätt. Samma gällde sannolikt Ackes. I Ahlstedts fall var det frågan om en skenbar jämlikhet mellan makarna men paret verkade vara lyckligt. Det fanns dock exempel på sannolikt lyckliga äktenskap även om kvinnan fortsatte sin karriär efter giftermålet. Paret Gambogi tycktes ha ett harmoniskt äktenskap före den äktenskapliga krisen bröt ut.

Anna Wengberg har målat ett porträtt av sin vän Eva Topelius-Acke. Det är målat efter det triangeldrama som uppstått mellan Acke, Topelius och Wengberg.⁶³¹ Konstnärshustrun är målad i helprofil. Hon har riktat sin blick bort från duken och ser fundersam ut. Även om Topelius-Acke anpassade sig till sin roll som familjens ’andra’ konstnär, kan man i hennes ansiktsuttryck på porträttet se att hon kanske inte var nöjd med den rollen.

624 Ibid.

625 Ibid.

626 Konttinen 1991b, 115.

627 Ibid.

628 Konttinen 1991b, 115–116.

629 J. A. G. Ackes brev till Eva Topelius 29.12.1889. KB.

630 Korsström 2003, 136–137.

631 Som behandlas på sida 172.

DEN NÄSTAN JÄMLIKA KONSTNÄRINNAN

NINA LIGNELL (senare Ahlstedt) föddes 11.7.1853 i Åbo. Hon var den yngsta av Albert Johan Lignells och Georgina Sofia Elisabeth Lignells två döttrar.⁶³² Hon var intresserad av teater, vilket hennes far inte godkände. Däremot fick dottern konstutbildning. Hon inledde sina studier i Åbo ritskola 1871. Där hade hon tre lärare: Robert Wilhelm Ekman, Walter Runeberg och till sist Fredrik Ahlstedt. Lignell och Ahlstedt blev förälskade och gifte sig 6.6.1876.⁶³³ Makarna fortsatte sina studier i Académie Colarossi i Paris 1880–81. Även om hon led av illamående, målade hon med ledning av Gustave Courtois (1853–1923).⁶³⁴

Nina Ahlstedt lyckades relativt bra förena hustru-, moders- och konstnärrollerna. Hon gav inte upp sin karriär efter giftermålet, utan fortsatte måla. Visserligen led hon av en sjukdom⁶³⁵ som tidvis förhindrade hennes arbete. Sjukdomen samt den äldsta dottern Karins födelse ledde till ett fyra år långt avbrott i karriären.⁶³⁶

Fredrik Ahlstedt var familjens 'förste' konstnär men enligt Riitta Konttinen verkar det som om Nina Ahlstedt var så gott som likställd med sin make. Även om rangordningen inom familjen var klar, uppmuntrade Fredrik Ahlstedt sin maka att fortsätta sin karriär. Jämlikheten förverkligades kanske ändå inte riktigt i praktiken. Ifall båda deltog i samma utställning, fanns det alltid flera målningar av Fredrik Ahlstedts än av Nina Ahlstedt.⁶³⁷ I alla fall var Nina Ahlstedt den kanske mest jämlika konstnärshustru av de gifta kvinnor som kom till kolonin. Hennes roll blev annorlunda än de andras eftersom hon målade i kolonin endast under den första sommaren, 1886. Således hann hon kanske inte skaffa sig en position bland kolonins kvinnor eller i hela kolonin.

DE MANLIGA KOLONIMEDLEMMARNAS SYN PÅ KVINNORNA

De porträtt som kvinnorna målade av sig själva eller av varandra förmedlade ett budskap om den emanciperade kvinnan. De ville både förstärka sin roll som den nya kvinnan. Elin Danielson var den enda bland kolonins nyckelpersoner som systematiskt i flera målningar ville provocera med sina kvinnobilder. Hon hade redan före Hilma Westerholms porträtt målat *Tant Baldas tidsfördriv* (1886) som väckte mycket uppmärksamhet eftersom kvinnan i porträttet spelade kort och hade en cigarett i handen. Hon fortsatte sina skildringar om den nya kvinnan. Efter Hilma Westerholms porträtt målade hon *Avslutat frukost* (1890) där en kvinna, troligtvis hennes syster Tytty, lutar sig mot frukostbordet. Hon har en cigarett i handen och riktar sig blick nonchalant ut från målningen.

632 Autonen 2011, 6.

633 Autonen 2011, 8.

634 Autonen 2011, 8–9.

635 Det finns inte tillgänglig information om sjukdomen eller dess art.

636 Autonen 2011, 15.

637 Konttinen 2010, 169.



BILD 44 Fredrik Ahlstedt: Hanna Rönberg (1879).
Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.



BILD 45 J. A. G. Acke: Porträtt av Elin Danielson (1887).
Ålands konstmuseum. Foto: Robert Jansson.

De porträtt som kolonins manliga konstnärer målade, skiljde sig från de kvinnliga konstnärernas porträtt. I de båda porträtten ovan har kvinnan, som själv varit subjekt i sin egen konst, förvandlats till kvinnoobjekt. Om man enligt Whitney Chadwick förväxlar subjekt och objekt i denna kontext, generaliserar man kvinnan och underminerar hennes ställning. Genom att förneka kvinnans individualitet och genom att dölja det karaktäristiska i hennes personlighet, undertrycker man hennes position. Hon blir ett objekt för den manliga kreativiteten.⁶³⁸

Dessa två porträtt bekräftar Chadwicks påståenden. Ingetera porträtt förmedlar konnotationer av konstnärinnor. Ahlstedt hade målat Rönnebergs porträtt långt före kolonitiden medan Danielson hade troligen stått modell för Ackes målning under hösten eller vintern 1886–87 då de båda vistades i kolonin över vintern. Kvinnorna är inte avbildade såsom man var van vid att se dem. I porträttet till vänster

638 Chadwick 1996, 21.

kan man urskilja några karaktäristiska drag för den konstnärinna som det föreställer. Däremot är det svårt att urskilja vem porträttet till höger egentligen föreställer. Båda porträtten kan ses som intima, drömmande fantasibilder.

Porträtten av Hanna Rönnberg och Elin Danielson är målade för en maskulin betraktare och av en manlig konstnär. Det är ingalunda en melankolisk kvinnofigur som vi ser i dem – tvärtom. Kvinnorna, som inte är porträtterade i ett specifikt rum, är lediga, till och med vilda. Man vet inte var porträtten är målade – i hemmet eller i konstnärernas ateljéer. Båda utstrålar värme och konstnärens behag för sin modell.

Det är svårt att lokalisera var porträttet av Rönnberg är målat. Ljuset kommer uppfifrån vänster och reflekteras i Rönnbergs panna, i hennes hår och i blusveckan. Hennes hår är löst och det ser ut som om hon hade en slöja över sitt hår. Rönnbergs blick är lugn och avspeglar en stilla förväntan. Atmosfären i porträttet är stillsam och harmonisk. Porträttet kan närmast uppfattas som en madonnabild.

Porträtt av Elin Danielson är sexuellt laddat. Beträktaren bjuds in till en kvinnas sovrum eller till en liten ateljé där det finns en viss voyeuristisk potential.⁶³⁹ Ljuskällan, troligtvis en öppen spis, finns till höger om målningen. Ljuset reflekteras i Danielsons bara armar och ansikte. Hennes hår är löst och hon koketterar för betraktaren. Hon har tagit av sig sin jacka och har bara en sjal över axlarna.

J. A. G. Ackes porträtt av Eva Topelius skiljer sig från de ovannämnda. Porträttet är målat under Topelius första vistelse på Åland. Det är troligtvis målat under kolonins utflykt till Käringsund i Eckerö. Ace lockade artigt men bestämt Topelius till att bli hans modell:

Det var förresten bra färger fröken har på sina kläder och så den där sportmössan, den är riktigt lustig. Kom hit – gå uppför den där plankan, som går till båthusvinden- det är inte alls farligt, plankan är tjock och stadig och ligger bara tre meter över vattnet – så där ja, sätt er nu och titta västerut ... det var en fin belysning, jag har block och färger här, tänkte just börja måla.⁶⁴⁰

Eva är klädd i sportiga kläder som lämpar sig för uteliv. Hon har huvudet lite på sned och läser en bok. Man kan urskilja ett litet leende på hennes läppar. Bakom Topelius står ett typiskt båthus intill vattnet. Målningen är en snabb ögonblicksstudie med varma färgtoner. Även de andra kolonisterna tyckte om studien. Rönnberg skrev om den i sina memoarer:

639 Pollock 1995, 198.

640 Rönnberg 1938, 72.



BILD 46 J. A. G. Acke: Eja för första gången (1887).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.



BILD 47 Fredrik Ahlstedt:
Porträtt av Nina Ahlstedt.
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.



BILD 48 Victor Westerholm: Min hustru. Tidningsurklipp av Victor Westerholms teckning om sin hustru Hilma, tillägnad dottern Greta, Paris 5.3.1888. Foto: Museiverkets bildarkiv, den historiska bildsamlingen.

Det var en förtjusande frisk och raskt målad akvarell, som vi alla gärna hade velat äga, men Eva hade ju gjort arbete för den, suttit där uppflugen på plankan och tänkte med ångest på, hur hon gott och väl skulle kunna klara sig från sin upphöjda ställning utan att dimpa i sjön.⁶⁴¹

De varma färgtonerna och den mjuka penseltekniken förmedlar de varma känslorna som Acke hade för Topelius. Han blev förtjust i henne så gott som genast.

Fredrik Ahlstedts porträtt av sin fru Nina och Victor Westerholms porträtt av sin fru Hilma skiljer sig från de andra porträtten. Westerholms porträtt är tecknat 1888 i Paris. Båda fruarna är korrekt klädda för sina roller som konstnärfruor. Inget koketterande, inget provocerande. Ingenta tittar direkt på betraktaren. De är objekt för sina makars blickar. Det intressanta i Westerholms porträtt är att den är tecknad då hans fru suttit som modell för Danielson. Hilma Westerholms hår, hennes mörka klänning och den ljusa schalen över hennes axlar och händernas position är exakt desamma som i Danielsons porträtt. Kvinnorna hade ofta dubbelkarriärer enligt sociologen Janet Finch begrepp. Finch avser att en kvinnas yrke blir en del av hennes makes karriär.⁶⁴²

Kvinnorna i den inre kretsen var trogna vänner sinsemellan. Nina Ahlstedt blev något mera avlägsen eftersom hon endast vistades en sommar i Önningeby. Däremot blev de fyra andra kvinnorna som tillhörde nyckelpersonerna, nära vänner. Ibland ansträngdes vänskapen. Korrespondensen mellan Hilma Westerholm, Eva Topelius-Acke (senare Acke), Hanna Rönnberg och Elin Danielson varade hela livet.

DEN FÖRSTA SUBGRUPPERINGENS KVINNOROLLER

Anna Wengberg, Dora Wahlroos, Elin Alfild Nordlund och Helmi Sjöstrand och hörde till kolonins första subgruppering. Anna Wengberg hade fått en gedigen konstutbildning och studerat i Stockholm, Düsseldorf och Paris. Hon kom till Åland första gången 1888 och stortrivdes. Det åländska landskapet, dess motiv och färger tilltalade henne. Wengberg var intresserad av ljuset, vilket resulterade i många ljusstudier.

Livet och arbetet i en intim miljö ledde till en romans mellan J. A. G. Acke och Anna Wengberg. De var trolovade. Då Eva Topelius anlände till Åland, utvecklades ett triangeldrama mellan Acke, Wengberg

641 Rönnberg 1938, 73.

642 Finch 1983, 15.



BILD 49 Dora Wahlroos: Självporträtt (1889).
Åbo Museicentral.
Foto: Martti Puhakka. (1889).

och Topelius. Aceke hade svårt att välja mellan dem. Han skrev till Topelius i slutet av oktober 1889: ”Ni två stred om mitt hjärta. Du behöll det den gången sedan Anna ... Säg att du glömt Aceke. Gör Anna lycklig!”⁶⁴³ Acekes funderingar fortsatte och tre dagar senare skrev han: ”Ska jag krossa Annas lycka? ... Hvarför sade du att Anna var dig kärare än mig. Pröfvar än en gång dig sjelf. Jag trodde att jag höll henne kärare än dig ... Gå *ej* från mig jag blir då *olycklig*.”⁶⁴⁴ Dramat intensifierades på några dagar och i början av november skrev Aceke:

Jag ville göra slut på min svåra ovisshet. Jag tvingade mig att taga Anna. Du ville ju så ... Jag kan ej tvinga mig att älska Anna framför dig ... Eva, säg vill du blifva min? Vill du följa mig genom lifvet som min hustru?⁶⁴⁵

Två dagar senare var dramat över. Aceke kunde inte dölja sin belåtenhet: ”Eva, du den jag älskar. Nu är jag lugn frid och ro känner jag nu.”⁶⁴⁶ Det är anmärkningsvärt att Acekes och Wengberg förblev goda vänner trots dramat. Wengberg var en ofta sedd gäst i Topelius barn-
domshem Björkudden i Sibbo.

643 J. A. G. Acekes brev till Eva Topelius, 25.10.1889, KB.

644 J. A. G. Acekes brev till Eva Topelius, 28.10.1889, KB.

645 J. A. G. Acekes brev till Eva Topelius, 3.11.1889, KB.

646 J. A. G. Acekes brev till Eva Topelius, 5.11.1889, KB.

I sitt självporträtt från 1889 har Dora Wahlroos förmedlat en bild av en emanciperad, till och med djärv kvinna som trotsar alla de restriktioner som riktades mot en kvinna/kvinnlig konstnär. Hon betraktar åskådaren ringaktande. Hon håller nästan demonstrativt i cigaretten i sin hand, fullständigt medveten om det ogillande som det väcker. Ändå är hon klädd i en enkel svart klänning som är knäppt ända upp till halsen. Hon har en binär position som betraktare och betraktad. Porträttet har vissa paralleller med Elin Danielsons målningar *Tant Baldas tidfördriv* (1886) och *Slutad frukost* (1890) som redan tidigare diskuterats.

Dora Wahlroos anlände till Önningeby sommaren 1889. Hon tog ångbåten från Åbo och reste samma rutt som Hanna Rönnberg hade gjort tre år tidigare. Det är möjligt att Elin Alfhild Nordlund kom med samma båt som Wahlroos.⁶⁴⁷ Wahlroos trivdes bland de fritt och modernt tänkande konstnärssjälarna. Hon blev god vän med Nordlund men också med Westerholms. Tack vare Westerholms inflytelse i Åbo, välkomnades Wahlroos senare i en konstnärsguppering i Åbo. Westerholm påverkade även Wahlroos konst. Under sin första sommar målade Wahlroos främst landskap fastän hon kanske redan då var mera intresserad av porträtt. Vänskapen med Westerholm främjade helt konkret hennes konst och karriär.⁶⁴⁸ Under Önningeby-tiden blev Wahlroos också vän med Elin Danielson.⁶⁴⁹ Danielson, som var en etablerad porträttmålare, var en inspiration för Wahlroos.⁶⁵⁰

Wahlroos andra sommar i Önningeby var betydelsefull i ett romantiskt hänseende. Hon träffade nämligen där sin blivande fästman Emil Wikström. Han hade hört till Westerholms vänkrets under våren 1890 i Paris och Westerholm hade lockat honom med sig till Önningeby. Det dröjde inte länge innan Wikström och Wahlroos blev ett par. Deras förlovning eklaterades officiellt 3.10.1890. *Nya Pressen* skrev: "Förlovning har ingåtts med skulptören Emil Vikström och fröken Dora Wahlroos."⁶⁵¹ Wahlroos yrke som en konstnär nonchalerades i förlovningsannonserna.

Wahlroos återvände inte mera till Åland efter 1890 men hon upprätthöll kontakten med kolonisterna. Hon träffade dem i Paris. Hemma i Finland gjorde hon utflykter längs kusten med Westerholm och Nordlund. Idén med utflykterna var att kunna måla en plein-air. Under en av dessa utflykter målade Wahlroos en skiss av den arbetande Nordlund vid sitt staffli ute i det fria.⁶⁵²

Nordlund sitter framför sitt staffli och målar. Ett parasoll bakom staffliet skyddar mot solen. På marken bakom Nordlund står en öppen färglåda. Konstnärinnan är inramad av många björkstammar som

647 Konttinen 2008, 35.

648 Konttinen 2008, 37.

649 Konttinen 2008, 36–37.

650 Konttinen 2008, 38.

651 *Nya Pressen* nr 268B, 3.10.1890, 3.

652 Konttinen 2008, 63.



BILD 50 Dora Wahlroos: Friluftsmålare E. A. Nordlund (1896).
Privat ägo. Foto: Vesa Aaltonen.



BILD 51 Anna Wengberg: Vid staffliet (föreställer troligen Helmi Sjöstrand).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

påminner lite om det landskap som omringar Tomtebo. Ljuset kommer från höger. Det bildas skuggor i Nordlunds kjol, blus och hatt. Staffliet och färglådan är konstnärskapets konnotationer. Målningen förmedlar en bild av det kvinnliga konstnärskapet som inte förutsätter fina utrymmen eller arbetsredskap, huvudsaken är att man får måla.

Dora Wahlroos hörde till Önningebys första subgrupp. Hon var vänlig mot alla och omtyckt. På basen av brevväxlingen verkar hon dock ha varit rätt så osynlig. Hon umgicks för det mesta med Nordlund och Westerholms samt också med Danielson ända tills 1897, då hon åkte till Italien, där hon inledde ett förhållande med Raffaello Gambogi, Elin Danielsons make. Hon anförtrorde sig till Westerholms, precis som också Danielson gjorde. Trots denna olyckliga händelse exkluderas Wahlroos inte helt, men hon drog sig tillbaka från offentligheten för en tid. Vänskapen mellan Wahlroos och Westerholms varade ända till Westerholms död.⁶⁵³

HELMI SJÖSTRAND, IDA GISIKO OCH ELIN ALFHILD NORDLUND

HELMI SJÖSTRAND, dotter till skulptören Carl Eneas Sjöstrand, kom till Önningeby första gången 1888. Hon hade studerat i Konstföreningens ritkola och därefter åkt till München. Hon deltog i Finska Konstnärernas utställning 1893 men flyttade till Sverige i slutet av 1890-talet. Hon stannade där hela sitt liv.⁶⁵⁴ Sjöstrand ägnade sig åt landskapsmåleri. Hon blev god vän med Anna Wengberg, Danielson, Ackes och Westerholms och korresponderade regelbundet med dem.

Helmi Sjöstrand verkar på basen av sin korrespondens ha varit en anspråkslös men målmedveten person. I det porträtt som Anna Wengberg målat och som förmodligen föreställer Sjöstrand kan betraktas som ett miljöporträtt. Åskådaren ser en konstnär i arbete. Hon håller sin palett och penslar i handen. Wengbergs penselteknik är ledig och lätt. Hon har porträtterat Sjöstrand i helprofil. Åskådaren ser inte vad hon målar. Konstnärens röda tröja fungerar som målningens blickfång.

IDA GISIKO föddes 1859 i Stockholm.⁶⁵⁵ Det finns mycket lite information om Gisiko. Hanna Rönnerberg kände Gisiko från förut eftersom de hade studerat samtidigt vid Konstakademien för de fria konsterna i Stockholm. Deras nätverk fungerade även efter studietiden. Rönnerberg skrev i sin bok om *Konstnärsliv i slutet av 1880-talet* att Gisiko ibland brukade besöka Rönnerberg och Danielson under deras vistelse i Paris. Den svenska konstnären kunde nämligen tröttna på sina landsman, varav många bodde på samma hotell vid Arago 65. Rönnerberg besökte i sin tur Gisiko, en gång i en hel vecka. Tack vare Gisiko kunde

653 Konttinen 2008, 37.

654 Konttinen 2010, 210.

655 <http://app.ub.uu.se/epub/bildsok/bibrecord.cfm?bibid=2134> 2.1.2013.

Rönnerberg utvidga sitt nätverk med svenska konstnärer.⁶⁵⁶ Gisikos exakta vistelse i Önningeby har inte kunnat bekräftas.

ELIN ALFHILD NORDLUND föddes i Närpes 1861. Hon studerade i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo 1881–85 och därefter i Adolf von Beckers akademi. Hon kompletterade sina studier i Köpenhamn under ledning av P. S. Krøyer och Julius Paulsen 1887–88.⁶⁵⁷ Nordlund kom till Önningeby första gången 1888. Hon målade genrebilder och landskap. Dora Wahlroos och Westerholms blev hennes närmaste vänner i kolonin.

Till andra subgrupperingen räknades de konstnärer som besökte konstnärskolonin enbart några dagar, till exempel Amélie Lundahl och Ellen Favorin och av manliga konstnärer Elias Muukka. De behandlas inte.

3.2.2

Konstnärssystrar eller rivaler

Utgångsläget för kvinnorna i kolonin var inte enkelt. Egron Lundgren beskrev en konstnärinnas arbete 1873:

Den som aldrig kommit i tillfälle att på nära håll betrakta, hur stort mått av rådighet, takt, sjelfförsakelse och tålmod, att icke tala om den oförtröttade arbetsamhet, som fordras, när ett ungt fruntimmer med egna krafter skall bryta sig framåt genom alla de stora hinder, som så ofta och i så stor mängd möta på konstens väg, kan icke så högt, som det förtjenar, berömma och beundra en sådan ihärdighet, der den finnes.⁶⁵⁸

De flesta av kolonins kvinnor hörde alla ungefär till samma generation (bortsett från Nina Ahlstedt och Eva Topelius, som var äldre än de andra) och hade samma mål – att förtjäna erkännande för sin konst. Den finländska konstmarknaden var (och är fortfarande) mycket liten och konkurrensen mellan såväl kvinnliga som manliga konstnärer var oundviklig.

Susie Orbach och Luise Eichenbaum har i sin bok *Bittersweet* (1987) studerat kärlekens, avundsjukans och konkurrensens betydelse i kvinnors inbördes vänskapsförhållanden. Enligt Orbach och Eichenbaum präglas kvinnors vänskap ofta av altruism, osjälviskhet, hängivenhet och närhet. Även om den emanciperade kvinnan har kämpat mycket för att bli mera oberoende och självständig, är det faktiskt kvinnorna själva som påverkas av de begränsningar och regler som samhället riktar mot dem. Medan kvinnorna försöker lösgöra sig från de yttre och inre begränsningarna, blir de ofta medvetna om de framgångar som andra kvinnor har

656 Rönnerberg 1931, 99–104.

657 <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/haku/ennen-vuotta-1900-syntyneet.html?artist=315&year=1900.16.12.2012>.

658 Lundgren 1873, 152.

uppnått. Kvinnor kan jämföra sig med alla andra, med sina vänner, arbetskolleger och grannar. Detta kan lätt skapa avundsjuka, svartsjuka, skuld-känslor och en ömsesidig konkurrenssituation mellan dem.⁶⁵⁹

Dessa känslor var inte ovanliga bland de kvinnliga konstnärerna i 1800-talets Paris. Madeleine Zillhardt skrev om Marie Bashkirtseffs känslor gentemot Louise-Catherine Breslau: ”The successes of Breslau, exciting her [Marie Bashkirtseff] jealousy and her rivalry, put her on her mettle.”⁶⁶⁰ Konkurrenssituationerna uppstod ofta i akademierna⁶⁶¹ där kvinnorna var tvungna att tävla om sin lärares gunst för att få dem att titta på sina skisser. Det var ju ingen självklarhet. Den riktigt intensiva konkurrensen gällde naturligtvis stipendier och framsteg i akademien. Läraren valde det konstverk som fick vara med på akademins utställning eller som prisbelöntes.⁶⁶² Konkurrensen hade också en positiv aspekt. Den fungerade som incitament. Marie Bashkirtseff skrev om konkurrenten Louise-Catherine Breslaus målning:

That creature Breslau has done a composition Monday Morning, or The Choice of a Model. It is done correctly and the perspective is good, the likenesses, everything is there. When you are capable of doing a thing like that, you are certain to become a great artist. You can guess, can't you? I am jealous. That is a good thing because it is an incentive.⁶⁶³

De flesta av kolonins kvinnor hörde till den generation konstnärer som Riitta Konttinen har kallat för optimismens generation. De kvinnliga studerandenas andel i konstskolorna hade ökat och de hade blivit modigare, skaffat ett nätverk runtomkring sig. De hade inlett sina konststudier i Finska Konstföreningens ritskola och kompletterat sina studier i Paris. De befann sig mitt i konstens brytningstid då naturalismen och realismen vann mer och mer utrymme. Det handlade inte alltid om systemskap, utan snarare om en tät sammanvävd grupp som stödde varandra såväl i ned- och uppgångar både i hemlandet och utomlands. De gemensamma upptäcktsbesöken till olika museer och utställningar, de somrar man målade på samma ort, ofta till och med den gemensamma login, förstärkte känslan av sammanhållning.⁶⁶⁴

Varken kolonins konstnärinnor eller konstnärer behövde bevisa sin duktighet för någon eller tävla om lärares uppmärksamhet. Kolonimedlemmarna behandlades lika. Visserligen kritiserade man varandras målningar om kvällarna, men det handlade om en inofficiell, konstruktiv kritik konstnärsvänner emellan. Speciellt i början av koloni-

659 Orbach – Eichenbaum 1987, 23–24.

660 Weisberg – Becker 1999, 69.

661 I Bashkirtseffs och Breslaus fall uppstod konkurrensen under studietiden i Académie Julian.

662 Weisberg – Becker 1999, 69–70.

663 Borzello 2000, 135.

664 Konttinen 1998, 18.

tiden var konstnärerna lyckliga över att få utveckla sina kunskaper. Det fanns ingen *den enas vinst är den andras förlust* -anda i kolonin. Man stödde varandra och försökte rekommendera någon annan kolonimedlem till ett visst arbete om den först tilltänkta inte av någon anledning godkändes. Ett exempel på detta var altartavlan till Jomala kyrka. Elin Danielsons brev till Westerholm avslöjar det demokratiska tankesättet:

Min för närvarande spekulativa hjerta har ledt tanken på din stora altartaflefrågan i Jomala, huru manne alt gått med den, kan hända saken redan är uppgjord? – Om du ej är vidare lifvad för den, och de möjligen af patriotiska skäl skulle förbigå Akkes, så skulle jag vara en hugad spekulant – hvarför skall fru Soldin precist måla till alla kyrkor?⁶⁶⁵

Med tiden uppstod det dock spänningar mellan kolonisterna. Anna Wengberg skrev till Danielson: ”Från Åland fick jag ett riktigt jernresligt brev från, så jag riktigt hade ondt af det, men hvad skall man göra med folk som ha ’Weltschmerz’.”⁶⁶⁶ Wengberg avslöjar dock inte vem hon menar.

Ackes storsatsning *Snöljus* förändrade situationen. Den förorsakade inte enbart huvudbry för konstnären själv och hans hustru, men även för deras omgivning. Det handlade inte direkt om konkurrens eller avundsjuka. Det var kanske snarare frågan om konstnärsparets självkänsla och självförtroende, som uppfattades som en sorts snobberi av de andra. Hanna Rönnbergs brev till Elin Danielson avslöjar läget:

Eva och Ace ja, det vore nog ett kapitel som vore att skriva om ... jag tror att bolaget här sig bra, Ace har så förändrats o stadgat sig att av någon för ett par år sen sagt det skulle jag skrattat den upp i ansigtet ... Mycket vänliga äro de, men jag kan just ej säga så trefliga, hjoskiga o sliskiga, jag har ibland känt mig riktigt flat, tycker att de äro för gamla att bära sig åt som 18–20 åringar tycker dessutom att de ha en liten betänklig fallenhet att bli brackiga, kommer Ace att få framgång bli de nog viktiga o omöjliga ... ja, det är nog bäst att inte vidare prata om den saken.⁶⁶⁷

Brevet avslöjar en viss avundsjuka inför Ackes eventuella gryende framgång. Som tidigare framkommit ansågs Ace själv vara offer för en konstnärlig felbedömning och ett missförstånd, medan hans fru ansågs vara den ambitiösa drivkraften som tog misslyckandet ännu hårdare

665 Elin Danielsons brev till Victor Westerholm, 23.5.1887. ÅAB.

666 Anna Wengbergs brev till Elin Danielson, 12.3.1890. KB.

667 Hanna Rönnbergs brev till Elin Danielson, 29.1.1892. KB.

än sin man. Lyckligtvis blev denna oenighet inte långvarig. I och med att Ackes lämnade Åland, återställdes deras vänskap till de övriga kolonisterna. Såsom Acke skrev i en skissbok: ”Det är dumt att underkänna hvarandra. Den nya tiden är förståndets tid: söka godt hos hvarandra.”⁶⁶⁸

3.2.3

Konstnärskolonin ger utrymme för kvinnoemancipationen

Uppdelningen av vardagens offentliga och privata liv präglades av dualistiskt motsatstänkande i slutet av 1800-talet. Det handlade om manligt och kvinnligt, offentligt och privat, aktivt och passivt, produktion och konsumtion, heroism och hushållsarbete, hårt och mjukt, funktionellt och dekorativt.⁶⁶⁹ Den industriella revolutionen bidrog till en starkare klassbetonad separation mellan hemmet och arbetet. Den lägre samhällsklassens eller arbetarklassens kvinnor hade arbetat och fortsatte att arbeta utanför hemmet. Visserligen var de yrken som ansågs lämpliga för kvinnor väldigt begränsade. Lärare, sömmerska eller butiksbiträde hörde till dem. Medel- och övre klassens kvinnor stannade hemma.⁶⁷⁰

Kvinnan var hemmets hjärta och själ, en ”familjevarelse” som inte fick vara självständig, eftersom det kunde utsätta familjen för fara och i värsta fall upplösa hela familjen.⁶⁷¹ Den dualistiska uppdelningen kunde till och med sträcka sig till boendet. Hemmet kunde vara uppdelat i herrars och damers sektioner.⁶⁷² Enligt denna fördelning var till exempel matsalen och vardagsrummet herrarnas sektioner medan köket och barnkammaren var damernas.

1880-talet blev en brytningstid för kvinnorna. Den allmänna samhällsutvecklingen påverkades av de ekonomiska och därmed sociala förändringarna.⁶⁷³ Under det borgerligt-patriarkaliska samhället ansåg man att en framgångsrik borgerlig man kunde skaffa sig vissa statussymboler. Samtidigt fanns det en tanke om kvinnan som det sjukliga könet. Detta baserade sig på två fakta: kvinnor dog rätt ofta i barnsäng och i tuberkulos. Det uppfattades som ett klart tecken på det kvinnliga könets sjuklighet.⁶⁷⁴

Denna uppfattning förändrades i och med industrialismen. Enligt den danska litteraturforskaren Pil Dahlerup ledde industrialismens genombrott i Norden till det patriarkaliska samhällets förfall. Den tilltagande industrialismen behövde mer arbetskraft, både barn och kvinnor. Då kvinnan arbetade utanför hemmet, minskade familjefaderns ekonomiska och även juridiska ansvar över sina barn och sin hustru.⁶⁷⁵ Kvinnornas inträde i arbetslivet innebar att de fick egen inkomst. Således

668 Hammargren 1960, 102.

669 Gynning 2006, 8.

670 Wolff 1990, 14.

671 Konttinen 1988, 45.

672 Wolff 1990, 15.

673 Heggstad 1991, 9.

674 Dahlerup 1983, 30.

675 Dahlerup 1983, 28.

kunde kvinnan välja att inte gifta sig. Det syntes i form av sjunkande äktenskapsfrekvens.⁶⁷⁶

Det skedde förändringar inom den svenska och finländska konstvärlden redan före 1880-talet. Kungliga Akademien för de fria konsterna öppnade portarna för kvinnorna 26 augusti 1864, då den första ordinarie kvinnliga eleven, Helen Millde, skrevs in som nr 401 i akademins matrikel. Det kunde uppfattas som en offentlig deklaration om att kvinnorna hade rätt till en mångårig konstnärlig utbildning som bekostades med statliga medel och att det således var värt att satsa på kvinnor i ett offentligt yrke.⁶⁷⁷ Också i Finland var den samhällliga brytningstiden påfallande. Det skedde omfattande samhällliga och andliga förändringar. Mitt i denna brytningstid uppkom kvinnorörelsen som nådde sin kulmen 1884 då Finsk Kvinnoförening grundades.⁶⁷⁸ *Nutid – Tidskrift för samhällsfrågor och hemmets intressen* grundades 1895 och den hade etablerade skribenter och medverkare, bland annat Helena Westermarck och Minna Canth. Artiklarna behandlade litteratur och konst, dagsaktuella och kvinnorelaterade ämnen. Till exempel i *Nutid* nr 10 år 1895 kunde man läsa om den svenska feministen Sophie Adlersparre och om kvinnornas utställning i Köpenhamn.⁶⁷⁹ Konstnärsgillet i Finland grundades 1864.⁶⁸⁰ Den samhällliga brytningstiden spred sig också till konstvärlden där Konstnärsgillet nu hamnade i strid med Finska Konstföreningen.

Kvinnoemancipationen var en naturlig del av livet i kolonin. Den diskuterades inte *per se* men den syntes i det vardagliga livet. Kvinnorna betraktades som konstnärer. De behövde inte ta ställning till vad de kvinnliga konstnärerna fick måla utan kunde välja sin motivkrets. De umgicks med vem som helst och kunde resa ensamma runt i öriket. De klädde sig som de ville, de betedde sig som de ville och de idkade sin konst som de ville. De kunde vara sig själva.

3.3

VARFÖR ÄR DET SVÅRT ATT REKONSTRUERA DET SOCIALA?

Vi lever i en ständig interaktion med våra medmänniskor både hemma, på arbetsplatsen och inom kulturen. De sociala aspekterna accelererar konstant och man uppmuntras att bli ännu socialare, till och med exponera mer av vardagslivet för den stora allmänheten. Det sociala betonas i flera sammanhang, men ingen kan peka på vad det egentligen är eller hur det kunde definieras. Det talas om sociala förbindelser men de verkar vara ytterst svårfångade. Enligt Jacob L. Morenos omgrupperingen av individer i en sluten miljö med hjälp av sociometri hjälper att bestämma

676 Heggstad 1991, 9.

677 Bengtsson – Werkmäster 2004, 42.

678 Konttinen 1988, 47.

679 *Nutid* nr 10, 1.10.1895, HUB.

680 http://www.artists.fi/tietoa_toiminnasta/historiaa 9.1.2013.

dess sociometriska status. Moreno erkänner att det finns vissa svagheter speciellt då det gäller rekonstruktionen av en grupp. Det sociometriska testet visar hurdan position en individ har skaffat i gruppen.⁶⁸¹ Det svåra med det sociometriska testet är att man begär gruppens andra medlemmar att rangordna gruppens andra individer enligt vissa kriterier. Testet kan visas i ett sociogram men kan ge för många olika tolkningsalternativ. Sociometris svaghet är i det att individernas preferenser inte är varaktiga utan kan påverkas, vilket i sin tur kan leda till olika resultat vid varje mätning.⁶⁸²

Nätverksteorin har kritiserats för att den inte ger några konkreta svar och ger utrymme för många olika tolkningar. Jag anser att nätverkens och sociogrammens användning i denna kontext är berättigad, eftersom de ger ett nytt sätt att se på hela fenomenet och dess aktörer. De avslöjar hur den skenbart demokratiska grupperingen i själva verket egentligen hade en bestämd hierarki. Med hjälp av sociogrammen blir det lättare att urskilja de aktörer som hade de flesta kontakterna. Det underlättar granskandet av kolonins ledarskap.

Det är svårt att rekonstruera det sociala i denna kontext precis som det ovanstående kapitlet har visat. Det finns inget exakt datum för kolonins uppkomst eller upphörande, inget exakt bevis på när konstnärerna anlände till kolonin, inget exakt datum för när relationen mellan vissa konstnärer fick sin början. Ändå är det ytterst viktigt att rekonstruera det sociala i kolonin. Genom att indela kolonins medlemmar i tre olika grupper eller olika nivåer kan man granska närmare den beslutsfattning som idkades i kolonin angående till exempel deltagandet i utställningarna. Likaså är det berättigat att studera konstnärskolonins sammansättning och jämföra hur den skiljde sig från de motsvarande europeiska koloniernas sammansättning. Det intressanta med sammansättningen är att jämföra huruvida kvinnornas stora andel i kolonin korrelerade med kolonins ledarskap. Kolonin kan ses som ett exempel på hur kvinnoemancipationen kunde träda fram under gynnsamma omständigheter även om man i det första fotografiet som togs av kolonin försökte fortfarande framhäva kvinnornas traditionella roll. I praktiken blev det närmast den nya, moderna kvinnan som många av kolonins kvinnor representerade. Kvinnoemancipationen utvecklades ytterligare och kunde uppmärksammas i form av nya kvinnoroller bland kolonins kvinnor. Visserligen fanns det även mer traditionella roller. Olika roller bland kvinnor som levde i en intim miljö kan förstås leda till avundsjuka bland både de kvinnliga och manliga konstnärerna, någonting som inte gick obemärkt i Önningeby.

Kolonins interna dynamik hade en långvarig inverkan på dess verksamhet och framtid och på kolonisternas trivselfaktor. Även om man inte kan stöda rekonstruktionen av det sociala i kolonin på ostridiga fakta, är det nödvändigt för att kunna skapa en helhetsbild av fenomenet.

681 Moreno 1953, 504.

682 Gahagan 1975, 62–63.

4

ÖNNINGEBY-KONSTEN OCH LÄNGTAN EFTER DET AUTENTISKA

I **DETTA KAPITEL** behandlas först de omständigheter som rådde i Europa och särskilt i de nordiska ländernas konstvärld i slutet av 1800-talet. Den nordiska konsten och dess utveckling är väsentliga i denna kontext, eftersom brytningstiden i konsten utgjorde en gynnsam grund för konstnärskolonifenomenets uppkomst.

Därefter kartläggs den konst som skapades i Önningeby konstnärskoloni. Det görs med hjälp av en empirisk studie. Den är upplagd så, att man först räknar det antal målningar som två av kolonins nyckelpersoner producerade under sin aktiva karriär.⁶⁸³ Resultatet är viktigt med tanke på studiens nästa fas, där man räknar det antal målningar som dessa två nyckelpersoner målade under sin vistelse i kolonin.

Kapitlets tredje del handlar om motivkretsen. Först kartläggs den motivkrets som nyckelpersonernas målningar präglades av innan de kom till Önningeby.⁶⁸⁴ Därefter betraktas hur motivkretsen förändrades under kolonitiden. Skiljer den sig från den förstnämnda? Resultaten analyseras och fördelas enligt olika motiv: landskap, genre eller porträtt. Varje motivkrets iakttas. Sedan granskas huruvida konstnärerna målade samma motiv. På basen av ovan nämnda studie presenteras Önningeby-konstens särdrag och den respons som den fick på fastlandet.

KONSTLIVET I PARIS präglades under den senare hälften av 1800-talet av kontroversen mellan konstens olika former. Historiemåleriet ansågs utgöra den officiella konsten och hade sina anhängare speciellt i konstakademierna och i salongerna. Samtidigt debatterade man livligt i konstnärskaféerna om det moderna inom konsten. En del konstnärer efterlyste radikal realism, nya motiv som kunde hittas i nya omgivningar. Samtidigt kritiserades historiemåleriet som ideal. Den franske fotografen och författaren Maxime Du Camp (1822–1894) sammanfattade diskussionen kring konstdebatten med att jämföra de nya innovationerna med den föråldrade konsten:

683 Kan endast göras av Victor Westerholm och Hanna Rönnerberg på grund av tillgängligt material.

684 Det finns sparsamt med information om vissa konstnärers produktion före Önningeby-tiden, vilket omöjliggör en jämförelse mellan konsten före och under Önningeby-tiden.

On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère: on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde!⁶⁸⁵

Konsten i Paris var en blandning av historiemåleri, fri-luftsmåleri och olika experiment bland annat med naturalismen, som konstnärerna experimenterat med under sina resor runt omkring i Barbizon och Fontainebleu samt längs Atlankusten (speciellt i Normandie). Konstrasternas landskap och den främmande kulturen, som låg på 200 kilometers avstånd från Paris, lockade konstnärerna. Dessa kontraster tilltalade även allmänheten. Konstnärernas experimentella målningar i Paris Salong i Palais de l'Industrie väckte mycket debatt och starka känslor bland kritikerna. Debatterna gick oftast ut på att jämföra och överväga relationerna och skillnaderna mellan det traditionella och det moderna. Kritiken och debatterna fick stor uppmärksamhet i tidningarna och lockade mer publik till utställningarna. Trots kritiken mot Salongen visade den vad den stora allmänheten gillade: landskap och genrebilder.⁶⁸⁶

Skiftet av 1880–1890-talen betydde en ny fas också i den nordiska konsten. Den generation som studerat och bott i Paris började utveckla ett växande intresse för måleri med skarpt betonad nationell egenart. Detta gällde såväl de svenska och norska som de finländska konstnärerna.⁶⁸⁷ De kände sig utomstående i ett främmande land, hade hemlängtan och längtade efter förbindelsen till det egna landet och dess befolkning.⁶⁸⁸ Enligt den samtida konstkritikern Georg Nordensvan lärde sig de nordiska konstnärerna det energiska naturstudiet i Paris och hämtade det nya måleriet till hemlandet.

Ett begär till fördjupande af sitt eget har legat i luften, målarne ha längtat hem till sin egen mark under studieåren i främmande länder, och när de väl kommit hem, så ha de klarare än förr lagt märke till det, som karakteriserar hemlandets natur, och med skärpa och värme ha de framhållit detta så, som de själfva uppfattat det, målat nordens klara luft, dess hvassa, bestämda färger, dess sommars starka grönska, vinterns bländande snö med de klarblå skuggorna, sommarnätternas drömsämning, vinterkvällens stormhimmel af blod öfver snön, sommarens gyllene solnedgång, de svarta skogarna, ödemark och odlad bygd, skärgårdens klippland, inlandets hvita herrgårdar och lummiga insjöstränder.⁶⁸⁹

685 Du Camp 1855, 5. Se <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5440799m/f10.image.r=maxime%20du%20camp%201855%20langEN> 28.2.2013.

686 Ibid.

687 Nordensvan 1903, 187.

688 Konttinen 2001, 142.

689 Nordensvan 1903, 187–188.

Vistelsen utomlands hade kanske fungerat på ett annat sätt än konstnärerna ursprungligen hade tänkt sig. Få kunde ana att konststudierna i konstens metropol skulle förgylla minnen från hemlandet, dess natur och färger. Ännu mindre hade de räknat med att hemlängtan skulle växa så stor att de var glada att lämna den internationella konstvärlden och vänkretsen bakom sig. Varför skulle man åka utomlands då man hade en riklig motivkrets utanför den egna ytterdörren?

Grunden för den nordiska opponentrörelsen lades i Paris. Den nya franska konsten gjorde ett gott intryck på de unga konstnärerna. I svallvågen av det moderna genombrottet ifrågasatte de unga konstnärerna den konstsyn som rådde i hemlandet. De ansåg att den var klart förlegad. Opponentrörelsen fick sin början 1882 i Danmark, där konstnärerna tog strid med den danska Konstakademien. Rörelsen spred sig därefter till Norge där konflikten flammade upp mellan konstnärerna och Konstföreningen i Kristiania. Sedan var det Finska Konstföreningen som fick stå emot och försvara sig mot de finländska konstnärerna.⁶⁹⁰ I Sverige uppstod Opponent-rörelsen i slutet av 1884. Georg Pauli beskrev rörelsens början i sin bok *Opponenterna*:

Detta år, från sensommaren 1884 sträckande sig fram till Opponenternas utställning eftersommaren 1885, står för mitt minne likt ett stormigt hav i solsken, då det är en lust att vara till. Ack ja, luften var av fanor sval! Mycket pratades, men det handlades ännu mer; man agerade, man skrev, men man målade och skulpterade med ännu större lust och fart, ty segern hängde ytterst på hur man lärt svänga pensel och mejsel.⁶⁹¹

De svenska konstnärsgupperingar som bildats i London och Paris spelade en stor roll i den svenska opponentrörelsens utveckling.⁶⁹² Ernst Josephson blev centralfiguren i den svenska konstnärskolonin i Paris, medan Axel Hägg, A. M. Lindström och Anders Zorn kallades för London-kolonins starka trio. Konstnärerna enade sina krafter och skrev ett brev till Konstakademien samtidigt som de arrangerade en utställning *Från Seines strand* i Blanchs Konstsalong. I brevet kritiserade konstnärerna bland annat Konstakademien, som de ansåg vara föråldrad. De kritiserade även akademins undervisning, dess skolor, deras indelningar och arbetsmetoder. De föreslog att grunda en kommitté, vars medlemmar till hälften skulle utnämnas av konstnärerna och till hälften av Konstakademien. Denna kommitté skulle genomföra en grundlig reform i konstvärlden.⁶⁹³ Opponenterna begärde svar på de föreslagna åtgärderna inom två månader.

⁶⁹⁰ Vainio-Kurtakko 2010, 85.

⁶⁹¹ Pauli 1927, 10.

⁶⁹² Dessa kolonier fyllde inte de krav som ställdes på konstnärskolonierna och som nämns i det första kapitlet.

⁶⁹³ Pauli 1927, 28–32.

Brevet undertecknades av 83 konstnärer, bland dem Georg Pauli, Georg Nodensvan och Axel Andersson,⁶⁹⁴ varav de två sistnämnda hade senare en direkt anslutning till Önningeby konstnärskoloni.

De sociala nätverken mellan konstnärerna bidrog till spridningen av de olika trenderna och också opponentrörelsen. De finländska konstnärerna hade hört talas om opponentrörelsen i konstnärskretsarna både i Paris och av sina nordiska vänner. Det var i samband med att en konstutställning i Riddarhuset öppnades för allmänheten den 1 augusti 1885 som debatten om det finländska konstetablissemanget flammade upp. Utställningen visade 250 konstverk av 58 konstnärer. Konstnärerna, som hade studerat i Paris, hade anammat friluftsmåleriet, dess ljusa färger och realismen. Realismen fick visserligen de finländska kritikernas godkännande men de kritiserade konstnärerna. Konsten borde enligt dem vara mer patriotisk och betona finländskhet i stället för den realism som konstnärerna målade – realismen i den franska naturen och i det franska livet.⁶⁹⁵

Friluftsmåleriet och konstnärskolonierna var tätt sammanvävda ända från konstnärskolonifenomenets början. Konstnärerna ville måla ute i det fria och föreviga naturen såsom de såg den. De ville vistas i naturen, vara omgivna av den. Naturupplevelserna, naturlandskap och naturens 'ljud' väcktes på nytt till liv på duken. Konstnärerna upptäckte motiv för sina målningar då de vistades i naturen och fick den helhetsupplevelse som de ville förmedla vidare.⁶⁹⁶

4.1

FOKUS PÅ HAV, BJÖRKHAGAR OCH SKÄRGÅRDSFOLK

Åland var fortfarande på 1880-talet ett relativt okänt område för de flesta konstnärer. Zacharias Topelius beskrev ålänningar och Åland i *En resa i Finland* (1873):

...[Han] bygger fartyg af alla dimensioner, är sjelf både redare och skeppare, lika förtrogen med Nordsjön, som med Östersjön, bor rymligt och lefver godt, men gör ock skäl för sin goda aptit. Åland har legat för nära Sverige, för att icke vara det mest svenska landskap i Finland, men det har alltid räknats till detta land och stått under inflytande af dess historiska tradition. Språk och lynne äro svenska; endast få minnen återstå af de Lappar och Finnar, hvilka bebott dessa öar i långt aflägsna århundraden. Ålänningen är ett lifligt, gladlynt och språksamt folk, välbergadt, händigt i många yrken, begåfvadt med mera födgeni, än andra dess lands-

694 Pauli 1927, 33–34.

695 Ilvas 2006, 86.

696 Lübbren 2001, 78.



BILD 52 Karl Emanuel Jansson: Åländska sjömän spelande kort i kajuta (1871).
Finlands Nationalgalleri. Foto: Jouko Könönen.

män, och dock tillräckligt betänksamt, för att icke vanslägtas från den allmänna finska typen. Sjelf räknar han sig gerna som svensk, men hans sympathier blåsa med handelsflaggan stundom åt vester, stundom åt öster.⁶⁹⁷

Som illustration för att beskriva ålänningarna hade Topelius valt Karl Emanuel Janssons målning Åländska sjömän spelande kort i en kajuta (1871).

Topelius presenterade i *Vårt land* olika typer av landskap och samlade en lista över de platser (slottsruiner, fyrar, forsar eller sjöar) som bäst presenterade det finländska landskapet. Förutom en lista över enskilda platser fanns det även en lista över större landskapshelheter, till exempel fjällen i Lappland eller kusten vid Satakunda). Topelius värderade Ålands skärgård och dess naturskönhet högt och tyckte att av de europeiska landskapen var det bara Greklands skärgård som var vackrare än Åland.⁶⁹⁸ Havet, karga klippor, fiskebåtar och fiskare, som Topelius hade nämnt, blev kännetecknande för det åländska landskapet redan före kolonitiden.⁶⁹⁹

697 Pihlflyckt 2012, 28.

698 Tiitta 1994, 284.

699 Tiitta 1994, 302.



BILD 53 Sociogram som visar utgångsläge före Önningsby-konsten byggdes upp. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).

ÖNNINGEBY-MOTIVKRETSEN BYGGS UPP

Konstnärskolonins nyckelpersoner (bortsett från Ahlstedts) befann sig i början av sin karriär, då de anlände till Åland. Deras utgångsläge och konstuppfattning varierade en del. Westerholm och Ahlstedt målade enligt Düsseldorf-skolans läror, Danielson enligt den franska naturalismen, Rönnberg enligt Kungliga akademins läror och Acke enligt sin egen stil. Dessa stilar sammanslogs i kolonin och fungerade som en grund för Önningsby-konsten.

BILD 53 visar hur konstnärerna påverkades av olika lärare och skolor. Vid närmare granskning märker man hur många olika inriktningar och stilar konstnärerna påverkades av före sin ankomst till Önningsby. Till exempel hade Acke och Nordensvan deltagit i Edvard Perséus målarskola i Gripsholm 1878–81 medan de fortfarande studerade i konstakademin i Stockholm. Perséus hade studerat i Düsseldorf och förmedlade nya idéer till de unga konstnärerna under tiden då konstillivet i Stockholm enligt den allmänna uppfattningen bland konstnärerna

inte ansågs ha mycket att ge. Konstföreningens permanenta utställningar kritiserades eftersom de visade varje år samma typ av landskapskonst.⁷⁰⁰ Medan Acke fortfarande var elev både i konstakademin och Perséus målarskola, gjorde han bland annat en studieresa till Holland och Belgien 1881 där han beundrade och målade kopior av Rembrandts konst. Året därpå åkte han till Paris för att lära sig att etsa.⁷⁰¹ Acke påverkades av akademiläran i Stockholm, düsseldorffandan, av de gamla mästare såsom Rembrandt och av de franska impulserna. Ett likadant nätverk av impulser kunde läggas upp för de flesta nyckelpersoner.

Antalet målningar som konstnärerna målat före sin ankomst till Önningeby varierade också. För att bättre kunna förstå hurdan inverkan Önningeby-tiden hade på nyckelpersonernas konst, bör deras konst före kolonitiden granskas närmare. Granskningen nedan har gjorts så att man först kort behandlat konstnärens utbildning och därefter de målningar som varit betydelsefulla eller gjort genombrott. Sedan presenteras de målningar som kom till under kolonitiden och som väckte mest uppmärksamhet på grund av motivval (till exempel Danielsons *Moderlig omsorg*), målningssätt (Westerholms *Björkhage*), stora förväntningar som riktats mot målningen (Ackes *Snöljus*) eller innovativa målningssätt (Danielsons *Vinterfiskare*).

VICTOR WESTERHOLM

Victor Westerholm hade studerat vid konstakademin i Düsseldorf och experimenterat med olika stilar och motiv. Han hade dock inte hittat sin egen linje före sitt första besök till Åland. Westerholm inledde sina studier hösten 1878 under ledning av Hugo Grola, vars undervisning omfattade kopiering av modellbilder och teckning efter gipsgjutningar. Den unge konstnären arbetade fem timmar per dag vid akademien. Det blev alltså tid över också för målning och teckning på egen hand. Det hade varit mycket svårt för honom att komma in till akademien och nu ville han visa att han var värd sin studieplats. Våren 1879 ansåg Grola att Westerholm skulle kunna visa sina färdiga verk för lärarkåren. Lärarkåren tyckte att Westerholm skulle flyttas till antikklassen. Westerholm blev egentligen först nu elev vid konstakademin. Han fortsatte sina studier under ledning av Peter Janssen. Westerholm var inte den enda finländare som studerade på orten. Också Elias Muukka och Fridolf Weurlander fanns bland studerandena. Alla tre konstnärer skickade sina landskap till Konstföreningens utställning våren 1879. Westerholms målning var ett månskenslandskap. Målningen fick inte positiv respons och det ledde till att han inte mera målade samma motiv.⁷⁰²

700 Det intressanta i det här sammanhanget är de landskapsmotiv som ansågs vara förlagade. De föreställde björkskogsidyl-ler med bruna kor, samma motiv som Westerholm senare 'introducerade' i Önningeby. Lagerlöf 1959, 6.

701 Lagerlöf 1959, 5–9.

702 Reitala 1967, 39–41.



BILD 54 Victor Westerholm: Holländskt landskap (1879).
Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.

Under sitt första studieår tecknade Westerholm närmast olika skogsinteriörer, terränger och byggnadssidor. Han ägnade sig mera sällan åt oljemålningarna. I forskaren Aimo Reitalas sammanställda katalog över Westerholms målningar, kan ett för Westerholm senare bekant motiv, kor, ses i en målning redan 1879. Den är målad i Nagu och heter *I Sâris hus i Nagu*. Den föreställer en stig som leder till en röd bondgård vid skogskanten. I mitten av målningen står två kor bakom ett staket och till höger ses en gul åker och en grå ladugård. En mansfigur går längs vägen och en kvinna och en pojke kommer emot honom.⁷⁰³ Betande kor var ett rätt så vanligt motiv under 1800-talet, men detta var första gången man ser motivet i Westerholms produktion.

Efter det första läsåret reste Westerholm till gränstrakterna mellan Tyskland och Holland, närmare bestämt till omgivningen kring

703 Reitala 1967, 343.

Nijmegen. Där målade han ungefär en och en halv månad. Westerholm målade flitigt. I hans målningar märks redan en viss mognad. *Holländskt landskap* (1879) hör till de målningar som Westerholm färdigställde i Holland. Det är ett stilsamt landskap. Det finns bara ett träd och en skog längre bort. Älven rinner längs förgrunden och fortsätter diagonalt mot dukens högra hörn. Westerholms målningssätt är försiktigt. Den gröna färgens olika nyanser gör landskapet mera levande.⁷⁰⁴

Westerholm använde kor som motiv på nytt 1880 i *Kor i flodlandskap*. Målningen är intressant eftersom Westerholms dåtida preferenser förenas i den. Floden strömmar från dukens nedre vänstra hörn till den högra sidan. På båda sidorna av floden ses fyra kor, alla i olika ställning. En står i halvprofil och tittar ut från bilden, kon längst bort betar, den tredje kon står i helprofil och betar medan den fjärde ligger på ängen. Ängen, floden, träden och korna upptar en tredjedel av duken, resten föreställer bar himmel.

Även om Westerholm studerade i Düsseldorf upprätthöll han kontakten med sina vänner i Åbo. Då han i början av juni 1880 var tvungen att återvända till Åbo av ekonomiska skäl, var det tillsammans med samma vänner som han beslöt att åka till Åland med. Att resmålet blev just Åland berodde förmodligen på två faktorer: de åländska skärgårdsmotiven och en rekommendation av den åländske konstnären Anders August Jansson. Åland upplevdes som ett nytt och spännande resmål speciellt för landskapsmålare. Även om örikets egen konstnär Karl Emanuel Jansson var känd utanför Åland, var han inte landskapsmålare. Han hade koncentrerat sig på genremåleri. Det åländska landskapet och den åländska naturen var således okända för den finländska konstvärlden.⁷⁰⁵

Westerholm och hans vänner besökte under sin resa bland annat Kastelholms slottsruiner och firade midsommar i Godby. De övernattade i Haraldsby nära Kastelholm, som hör till Sunds kommun, och gjorde flera utflykter runt omkring.⁷⁰⁶ Även om de kungliga slottsruinerna i Kastelholm på 1800-talet ansågs vara en populär sevärdhet, intresserade de inte Westerholm i detta skede.⁷⁰⁷

Westerholms andra besök till Åland gick till Eckerö, där konstnärens målsättning var att måla ett stormigt landskap. Landskapsmåleriet fick ge vika för en genremålning och två porträtt, som han färdigställde under sitt tre veckor långa besök. Genremålning och porträtt blev dock ett undantag. Från och med 1882 koncentrerade sig Westerholm allt mer på det åländska landskapet. Westerholm hade tidigare fått kritik för en viss hårdhet i sina målningar. Under sin andra vistelse på

704 Reitala 1967, 43.

705 Reitala 1967, 49.

706 Reitala 1967, 50.

707 Miljöministeriet utsåg 1992 en arbetsgrupp vars ena uppgift var att välja nationallandskap. Det var ett sätt att fira landets 75-års självständighet. Nationallandskapet skulle uppfylla följande kriterier: det skulle ha ett högt symbolvärde, ge en bild av Finlands mest representativa natur- och kulturdrag samt ha en allmänt erkänd betydelse för Finlands nationella kultur, historia eller naturbild. Arbetsgruppen valde på basen av dessa kriterier 27 olika nationallandskap. Kulturlandskapet i Sund, Åland d.v.s. Kastelholms slottsruiner med omgivning var ett av dem.

Åland försökte han ändra på det. Han lyckades hitta en ny stil med sina åländska höstlandskap.⁷⁰⁸ Den nya omgivningen och motivkretsen inspirerade honom. Hans målningar präglas av starka färger, kraftiga penseldrag och en helt ny slags dynamik, som ses i målningarna *Höstlandskap* (1883), *Hösten i Eckerö* (1882) och *Höststämning* (1884).

Konstnärens nya stil gick inte kritikerna obemärkt. Westerholm skickade *Höststämning* samt en genremålning *Atelierstämning* (1883) till en utställning i Köpenhamn. Han fick beröm både för genremålningen och för *Höststämning* som *Åbo Underrättelser* skrev om:

Af de fyra taflor som Victor Westerholm utställt, måste ”Höststämning” obestridligt anses för det bästa. Taflan skulle ej behövt något namn i katalogen ty höststämningen är återgifwen med stor säkerhet. Utöfwer den wåta, blötamarken drifwer en bondqvinna ett par kor hemåt. Träden tråda fina nakna grenar fram i förgrunden och luften lugn är gråkall, såsom den kan wara det en riktig höstdag.⁷⁰⁹

Enligt *Åbo Tidning* var Westerholms landskap ”friska och tilltalande och förträffligt målade”.⁷¹⁰ Konstnären ”synes i Finland intaga en mycket löftesrik plats.”⁷¹¹ *Höststämning* blev Westerholms genombrott och den positiva responsen gav honom mera självförtroende. Grunden till den nya motivkretsen, det åländska landskapet, hade lagts och kom att ge Westerholm mycket beröm men också kritik.

Efter framgången ville Westerholm experimentera med ett nytt åländskt motiv, en postbrygga. Motivet var relativt nytt i den finländska konsten. Däremot var det regniga vädret som motiv något som Westerholms vänkrets redan hade använt i Düsseldorf. Westerholm intresserade sig också för molnbildning. Det kommer tydligt fram i *Eckerö postbrygga* som färdigställdes 1885. Målningen fick positiv kritik och ansågs vara ”framstående skickligt gjord regudiger stämning öfver det lugna hafvet”.⁷¹² Enligt *Åbo Underrättelser*:

... Eckerö postbrygga och utsigten derifrån utåt hafvet och klip-porna. Luften är genomvåt och man tycker sig nästan känna den friska, salta doften från hafvet. Det är en raskt målade skärgårdsstämning, som gör den unge konstnären all heder.⁷¹³

Även ”en kolossal landskapsmålning af Westerholm”, *Oktoberdag på Åland*, fanns med på utställningen.⁷¹⁴ Dessa målningar och

708 Reitala 1967, 64.

709 *Åbo Underrättelser* nr 190, 17.7.1883, 2.

710 *Åbo Tidning* nr 194, 21.7.1883, 2.

711 Ibid.

712 *Helsingfors Dagblad* nr 205, 1.8.1885, 2.

713 *Åbo Underrättelser* nr 271, 6.10.1885, 1.

714 Ibid.



BILD 55 Victor Westerholm: Från Eckerö postbrygga, studie (1884).
Åbo konstmuseum. Foto: P. O. Welin.

den uppmärksamhet som de fick noterades på Åland. Stora förväntningar riktades mot Westerholm:

Då hr W: sjelf är bosatt i sommar wid Lemströms kanal, är det att antaga att han äfwen under denna sommarsejour förblir flitig i sin atelier och sålunda genom sina dukar härifrån gör Åland känd för vidare kretsar.⁷¹⁵

VICTOR WESTERHOLMS ÅLÄNDSKA MOTIVKRETS

Björkhagar med/eller utan kor blev ett allt oftare förekommande motiv i Westerholms målningar redan före kolonins uppkomst. Från och med år 1882 förekom motivet i allt som allt 53 målningar, mest under

715 Åbo Underrättelser nr 200, 27.7.1885, 3.



BILD 56 Victor Westerholm: Oktoberdag på Åland (1885).
Finlands Nationalgalleri. Foto: Jukka Romu.

perioden 1882–1887.⁷¹⁶ Varför just björkhagar och kor? Björkar hade ett symboliskt värde för Westerholm, åtminstone i början av hans karriär. Då han vistades i Düsseldorf, brukade han promenera till Werner Holmbergs grav, där en björk växte. Westerholm målade *Vid Werner Holmbergs grav* (1882) med en stor björk mitt i målningen.⁷¹⁷ Björkarna var viktiga för Holmberg och Holmberg var i sin tur en viktig förebild för Westerholm. I sitt brev till *Åbo Tidning* den 9 februari 1885 funderade Westerholm på sitt intresse för motivet. Han beskrev den ståtliga björken, den enda på hela gravgården, som stod vid Holmbergs grav:

... ja, jag kan ej uttrycka hvad, men man kommer ovillkorligen att tänka på Holmbergs taflor och huru kära alla björkar voro för honom själf engång, samt huru innerligt han kände och förstod att återgifva dessa sina älsklingar på sina dukar.⁷¹⁸

Westerholm målade björkar och björkhagar ur olika synvinklar: i morgonljuset, i dagsljuset och vid aftonskymningen, under olika årstider, i solljuset och i regnet. Ibland bildade de en ram inom ramen, ibland stod de i mittpunkt och ibland täcktes hela duken av björkar. Westerholm fick i allmänhet positiva recensioner för sina björkmålningar. Under en resa till Paris våren 1888 vände den positiva trenden. På den här resan intresserade han sig för impressionismen. Han hade ett motiv, björkhage, som han ville bearbeta enligt de impulser som han fått under resan. Westerholm var inte säker på om han vågade tillämpa det nya målningsättet. Han bad J. A. G. Acke om råd, och denne uppmuntrade honom. Till slut blev målningen *Björkhage* (1888) färdig och skickades ”till täflan af statens pris som detta år [1888] försigår i landskapsmålning”.⁷¹⁹

Recensionerna varierade en hel del. Enligt *Åbo Tidning* hade konstnären en gång för alla lämnat det dystra och tunga bakom sig. Nu var det livsglädjen i naturen som dominerade målningen.⁷²⁰ Enligt *Uusi Suometar* hade Westerholm inte hållit sin traditionsenligt lyckade, tidigare stil. Man tyckte inte heller att motivet med ormbunkarna i en regnig björkhage var lyckat. Dessutom ansåg man att målningen var naiv och färgerna för starka.⁷²¹ *Nya Pressen* skrev:

... utförandet är brett och saftigt. Men hvad som stöter på nyck eller ett orätt effektsökeri, är att alla björkstammerne genom taflans form af ramen afskäres på midten.⁷²²

716 Som källa har använts Aimo Reitalas katalogisering av Victor Westerholms målningar, se Reitala (1967).

717 Reitala 1967, 75.

718 *Åbo Tidning* nr 44, 15.2.1885, 1.

719 *Helsingfors Dagblad* nr 181, 2.10.1888, 3.

720 *Åbo Tidning* nr 264, 29.9.1888, 3.

721 *Uusi Suometar* nr 280, 29.11.1888, 1.

722 *Nya Pressen* nr 303, 6.11.1888, 2.



BILD 57 Victor Westerholm: Björkhage (1888).
Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.

Man tyckte att Westerholm borde ha lämnat mera luft mellan träden och låtit bli att använda samma, starka gröna färg överallt. Han borde ha använt renare vit färg och tänkt på att målningen bör passa in i interiören i någons hem.⁷²³ Dessa åtgärder skulle ha 'räddat' målningen. *Tidningen Finland* försvarade konstnären:

Herr V. Westerholm har konfunderat allmänheten. Man tycker sig finna ett oväntadt stort baksteg uti hans "Björkhage". Man ser knappt på den, utan drager sig dess hellre hans forna taflor till minnes. Vi tro att allmänheten gör honom delvis orätt. Her Westerholm var i dessa forna taflor icke sig sjelf. Dels målade han efter Düsseldorf skolans färdiga maller, dels voro de taflor han de senaste åren utställde alltför mogna för en nybegynnare och röjde sålunda lärarens, och dertill ännu en framstående lärares, alltför stora inflytande.⁷²⁴

På grund av kritiken försvann björkarna som det huvudsakliga motivet från Westerholms målningar. Björkarna fanns visserligen med i hans målningar, men de spelade inte längre en lika betydande roll i kompositionen.

Enligt Reitala fanns det andra orsaker bakom kritiken. Den äldre generationen betraktade inte Westerholms experiment med impressionismen med blida ögon. Egentligen handlade det ändå om att

⁷²³ Ibid.

⁷²⁴ *Finland* nr 277, 25.II.1888, 2.

Ahlstedt inte gillade att Acke hade tagit över den vänskap med Westerholm som han själv haft. Ahlstedt hade förlorat en vän.⁷²⁵ Hans kritik gällde alltså både målningen men också den förlorade vänskapen. Även om Westerholm fick stöd av sina vänner och kollegor, särskilt av Acke, lyckades kritiken lamslå hans produktion för en tid.

Westerholms tredje motivkrets på Åland, efter den intensivaste ko- och björkhageperioden, omfattade målningar som föreställde utsikter från en hög höjd mot glänsande hav. Målningarna *Den kejsrerliga eskadern i Färjsundet* (1894), *Soluppgång vid Lumparn* (1895), *Landskap från Åland* (1896), *Utsikt från Badhusberget i Mariehamn* (1898), *Knutsboda* (1902) och *Åland* (1909) föreställde just det här. Det är ändå inte frågan om den så kallade Eiffel-tornseffekten, där åskådaren känner att det band som funnits mellan honom och landskapet bryts. Samtidigt bryts kontakten till landskapets materiella verklighet. Alla målningar med dylika motiv uppfyller inte kännetecknen för Eiffel-tornseffekten, trots att de målats från en hög plats. Enligt Ville Lukkarinen kan till exempel Eero Järnefelts landskap i Koli inte enbart uppfattas som landskap, som kan mätas och värderas med blicken. De förmedlar en trovärdig känsla om att resenären/konstnären på riktigt rört sig på ett högt berg och helt konkret varit tvungen att stanna på grund av den branta klinten.⁷²⁶ Samma känsla förmedlas i Westerholms målningar.

I mitten av 1890-talet utvidgades Westerholms motivkrets. Efter utlandsvistelserna hade han tröttnat på landskapen kring Tomtebo och behövde nya impulser. Han riktade sin blick mot Knutsboda bergen, som låg relativt nära Tomtebo. Westerholm hade fått en beställning som skulle föreställa Färjsundet med den kejsrerliga eskadern, av kejsaren Alexander III. Westerholm började arbeta vid stranden men ändrade synvinkel och flyttade sitt staffli upp till en klippa. Målningen blev en intressant blandning av japonism (kakemono-format och tallen i nedre högra hörnet), impressionism (havet) och realism (båtarna). Den slutgiltiga versionen av *Färjsund*-målningen målades i vertikalt format.⁷²⁷

Westerholm ville utveckla motivet. Alla målningar som han målat från en hög plats, *Knutsboda bergen*, *Badhusberget* och *Färjsundet* har ett gemensamt element. Varje målning kan indelas i närzon och fjärrzon. Kännetecknande för denna bildtyp, som Lukkarinen kallar den järnefeltska, är att det fattas en mellanzon i bilden.⁷²⁸ I Westerholms målningar formar horisonten den yttre gränsen för fjärrzonen, medan klippan närmast åskådaren utgör närzonen. De grova klipporna i förgrunden utgör en kontrast mot det glänsande havet och den blå himlen i horisonten.

725 Reitala 1967, 138.

726 Lukkarinen 2004, 92–93.

727 Reitala 1967, 183–184.

728 Lukkarinen 2004, 94.

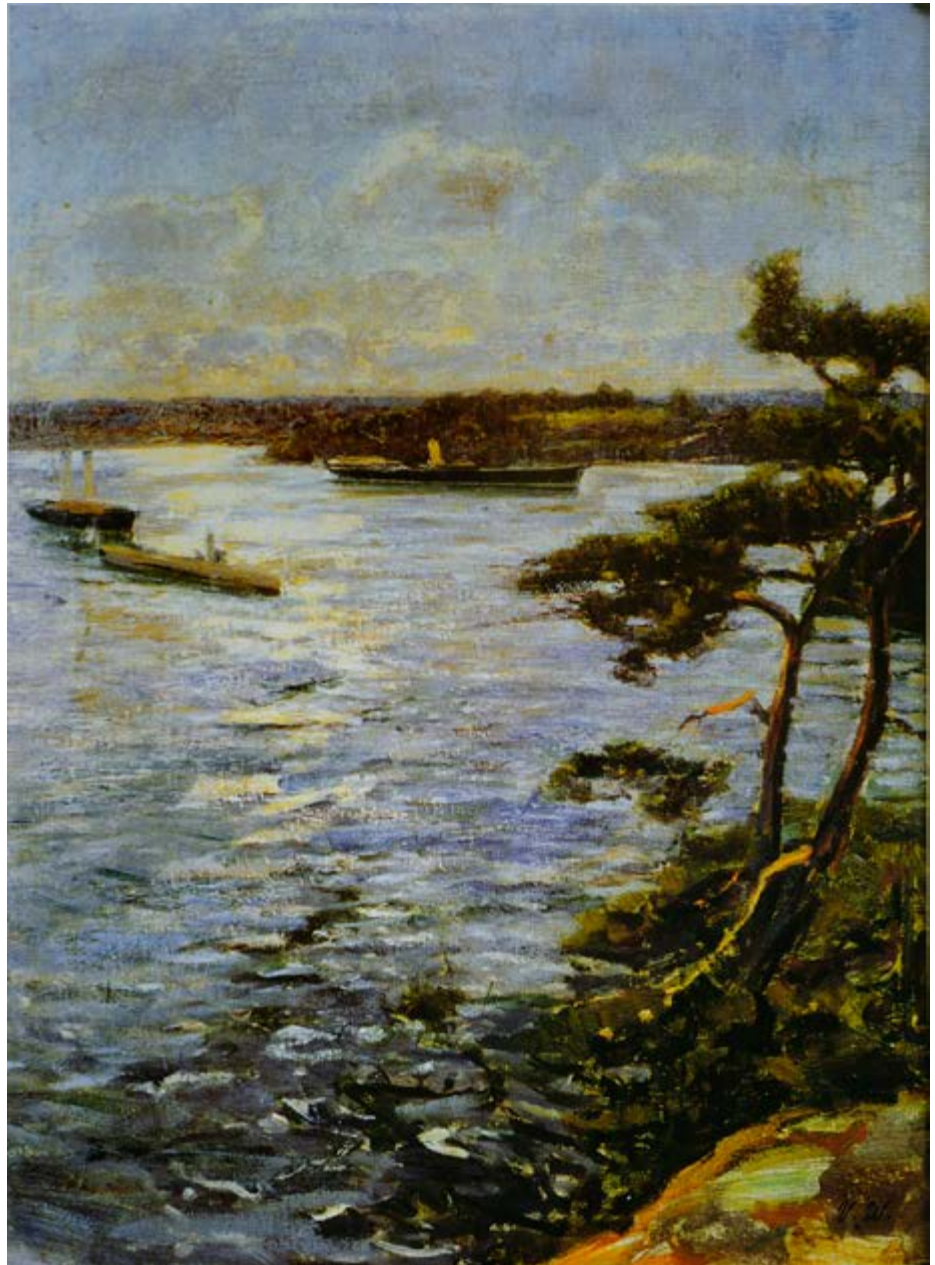


BILD 58 Victor Westerholm: Den kejserliga eskadern i Färjsundet (1894).
Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.



BILD 59 Victor Westerholm: Åland (1909).
Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.

I slutet av 1890-talet bestämde Westerholm att han ville sammanställa alla de element och den teknik som han använt i sina Ålandsmålningar under det gångna årtiondet.⁷²⁹ Han började sitt arbete 1899. Det tog tio år innan den stora (200 × 263 cm) målningen *Åland* (1909) blev färdig.⁷³⁰

Troligen målade Westerholm denna bild som en hyllning till Åland. I *Hufvudstadsbladets* recension konstaterades detsamma:

Denna tafla, som lofvar blifva något af det bästa, om ej det bästa hans skickliga pensel utfört, ligger artisten varmt om hjärtat. Han vill kalla den "Åland" och söker i den nedlägga all den varma känsla han hyser för denna trakt, där han tillbragt 18 somrar af sitt lif.⁷³¹

Målningen kan också betraktas som en avslutning av Tomtebo-perioden i hans konst. Han hade anammat motiv från Tomtebo, dess omgivning och fasta Åland i nästan 30 års tid. Han hade kanske ut-

729 Reitala 1967, 245.

730 Reitala 1967, 396.

731 *Hufvudstadsbladet* nr 197, 24.7.1904, 6.



BILD 60 Victor Westerholm: Kökars kyrka.

Ålands konstmuseum. Foto: Ålands konstmuseum.

nyttjat alla motiv och uppnått en slutpunkt. Men målningen *Åland* blev en konnotation för Åland med dess glänsande hav, karga klippor och det natursköna landskapet.

Efter *Åland* började en mer splittrad period i Westerholms konst, då det gäller motivval. Han åkte till Kökar för första gången i slutet av oktober 1902. Kökars kyrka, som stod ensam men majestetisk mitt i det karga landskapet, tilltalade Westerholm.

Enligt Aimo Reitalas katalogisering av Westerholms målningar målade konstnären åtminstone tretton landskap på Kökar.⁷³² Olika ljusförhållanden fascinerade honom. Då rätt ljus uppstod, kunde Westerholm få inspiration, rusa ut och måla så länge det behövdes. Dessa målningar var modigt pittoreska, vilket var karakteristiskt för Westerholm.⁷³³ En av Kökar-målningarna skiljer sig från de andra på grund av tekniken och färgskalan. *November dag* (1902) föreställer ett för Westerholm typiskt havslandskap, men representerar en alldeles ny, modern och till och med djärv målningsteknik. I förgrunden har konstnären emellanåt använt pallettkniv för att tunna ut färgmassan så mycket som möjligt. Ibland har

732 Reitala 1967, 385–413.

733 Reitala 1967, 223.

han använt mycket färgmassa. Målningen saknar årtal men är troligen målad i början av 1900-talet. Den var med i Finska Konstföreningens lotteri 1908, men Reitala antog att den är målad före det.⁷³⁴

Westerholm slutade dock inte helt med Ålands-motiven, men de blev allt färre. Nu målade han motiv från hemmet eller från det närliggande landskapet. målades i hemmet eller i dess närhet. Några exempel härav var *Systrarna* (1910), som föreställde Westerholms döttrar Anna-Lisa och Greta på Tomtebos glasveranda, *Från Tomtebo* (1911), *Mitt sommarhem Tomtebo* (1911), *Soluppgång på Lumparn* (1912), *Julidag på Åland* (1914) och *Solnedgång* (1919). De är alla lugna stämningsbilder av det för Westerholm så kära landskapet. Men av alla Westerholms målningar var det *Åland* som blev en konnotation för öriket, för dess glänsande hav, karga klippor och natursköna landskap.

ÖNNINGEBY KONSTNÄRSKOLONIS PÅVERKAN

Victor Westerholm var en produktiv konstnär. Reitala har i sin biografi om konstnären katalogiserat 753 konstverk varav 249 (33 procent) är målade på Åland under perioden 1886–1919. En femtedel av Ålands-målningarna har en björkhage och/eller kor som motiv. De flesta målningarna föreställer landskap. De få porträtten och genremålningarna som finns, föreställer familjemedlemmar, bland annat konstnärens barn eller hustrun Hilma.

Enligt Axel Gabriels reflekterar Westerholms målningar både hela den unga finländska konstens utvecklingscykel och hans personliga utveckling.⁷³⁵ Det åländska skärgårdslandskapet och befolkningen ingav Westerholm samma trygghet som han upplevt som barn i Nagu. På Åland kunde han mogna som människa. Där byggde han sitt första hem och där föddes hans första barn. Westerholm hittade många tilltalande motiv i den åländska naturen. Han målade och tolkade dem på ett sätt som tilltalade publiken och kritikerna. Han fick erkännande och förstärkte sin position på konstfältet.

Av kolonitidens⁷³⁶ målningar kan man lyfta fram tre målningar som hade en stor inverkan på Westerholms karriär. Den första är *Björkhage med kor* (1886). Westerholm hade troligtvis börjat arbeta med målningen ett år tidigare under sin vistelse på Åland. Han ville visa att han behärskade fri-luftsmåleriet och samtidigt undvika ateljéstämningen. Westerholm betonade den frodiga växtligheten på förgrunden. Kompositionen är lugn. Björkarna på båda sidorna av målningen utgör en ram i målningen. Ändå verkar korna något plastiska.⁷³⁷ Konstnären har fäst mycket uppmärksamhet vid ljuset, speciellt det mjuka ljus som skymtar i bakgrunden. Ljusstudien och den frodiga växtligheten och ormbunkarna i förgrunden utgör en kontrast som kompletteras med de realistiskt målade björkstammarna i förgrunden. Både

734 Reitala 1967, 224.

735 Gabriels 1918, 20–21.

736 Med kolonitiden avses här 1886–1914. Denna avgränsning utesluter således till exempel *Eckerö postbrygga*.

737 Reitala 1967, 97.



BILD 61 Victor Westerholm: Björkhage med kor (1886).
Åbo konstmuseum. Foto: Kari Lehtinen.

motivkretsen och den detaljerade ljusstudien följde med i Westerholms senare konstverk.

Den andra anslående målningen är *Björkhage* (1888), som redan behandlats tidigare i det andra kapitlet. Det är en impressionistisk målning, där Westerholm använt för honom ovanligt granna färger och kalla nyanser av grönt. Det diskreta ljuset mellan de unga björkarna ger en sofistikerad och lätt stämning. Det finns också nya element i kompositionen. Björkarna bildar vertikala linjer och horisonten är mitt i målningen, men här har Westerholm brutit av harmonin med det s-format som vagnspåren i mitten av målningen bildar. De starka färgerna, ljusbehandlingen och den kraftiga naturupplevelsen gjorde ett intryck som kunde ses också i Westerholms senare produktion, bland annat i *Novemberdag* (1902).

Den tredje, skissliknande målningen *Vinterbild från Tomtebo* (1886) hade långtgående inverkan på Westerholms framtida produktion. Den bekräftar att Ålandsvistelsen vintern 1886–87 inte enbart var viktig för Danielson utan också för Westerholm och Acke. Alla tre studerade snön och vinterlandskap minutiöst i olika väder- och ljusförhållanden. De blev vinterskildringens pionärer. *Vinterbild från Tomtebo* är ett exempel på en ledig och lätt penselteknik och en enkel färgskala. Westerholm målade inte ofta stora fartyg. Egentligen liknar målningen mera Edvard Westmans målning *Zarewna* (1894) som redan behandlats. Den här vinterbilden blev början till de många vinterskildringar som Westerholm sedermera målade på Utö, i Kymmene älv och i Vallinkoski. Det karakteristiska för dessa målningar var att de präglades av en stillsam, harmonisk stämning och utstuderade ljusförhållanden. Vintern 1886–87 på Åland betydde en ny era i Westerholms produktion som fallit i glömska. Westerholms vinterskildringar har även dem hamnat, utan grund, i skymundan för Pekka Halonens och Akseli Gallen-Kallelas vintermålningar.

Den fjärde bildtypen, som Westerholm började med på Åland och som han fortsatte med efter kolonitiden, var landskap målade högt uppifrån med den så kallade Eiffeltorns-effekten, som redan tidigare behandlats. Denna effekt, som kunde ses i *Utsikt från Badhusberget* (1898) och *Knutsboda bergen* (1909), erbjöd åskådaren ett brett utvidgat landskap. Westerholm tillämpade samma målningssätt även senare, till exempel i *Utsikt från Mustavuori* (1916) och *Februari solen* (1918).

Kolonitiden var mycket betydelsefull för Westerholm. Düsseldorf-skolans lärar föll i bakgrunden, då han kom till Åland. På Åland anammade han nya idéer av andra kolonister och via deras sociala nätverk till exempel i Stockholm, Skagen, Paris och Bretagne. Han prövade på oli-



BILD 62 Victor Westerholm: Vinterbild från Tomtebo (1886).
Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.



BILD 63 Victor Westerholm: Regnbågen (1918). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.

ka stilinriktningar: realism, naturalism, impressionism och även på kolorismen, vilket ses i *Regnbågen* (1918). Westerholm blickar ut från Tomtebos brygga mot regnbågen som ses över den blågröna Lumparn. Med denna koloristiska målning som till sin penselteknik eller färger inte liknade någon annan av Westerholms tidigare målningar, hade cirkeln med olika konstnärliga experiment slutits. Westerholm hade njutit av sommaren på Tomtebo och målade flera landskap som kunde ses som ett kontinuum till 1890-talets målningar. Samtidigt kunde man tolka målningen som att Westerholm hade fått en viss mättnadspunkt i sin konst och ville prova på en till stilinriktning. Målningen blev färdig ett år före konstnärens död.

Westerholms målningar fungerade även som konnotationer för Åland. Egentligen handlar det om en bilateral inverkan. Westerholm behövde Åland för att utveckla sin konst och Åland behövde Westerholm. Han gjorde öriket och dess vackra natur känt med sina målningar.

HANNA RÖNNBERG

Hanna Rönnsbergs motivkrets kan inte indelas i lika entydiga kategorier och perioder som Westerholms konst. Rönnsberg inledde sina konststudier i Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors 1875. Därefter fortsatte hon sina studier vid Kungliga Akademien för de fria konsterna i Stockholm. Där betonade man teckningens betydelse. Den unga konstnären tog uppgiften på allvar. Det kan märkas i teckningar från 1884–1885 som föreställer havsbandet vid Drottningholm och Visby.⁷³⁸ Även om Rönnsberg ägnade mycket av sin tid åt teckningsstudier, fick hennes oljemålningar bättre respons av kritikerna. Hon ställde ut tre teckningar från Visby på Finska Konstföreningens utställning 1884. Kritiken i *Helsingfors Dagblad* var dock inte särskilt uppmuntrande:

... samt några vyer från Visby af en ung elev, fröken Hanna Rönnsberg. Dessa senare röja ännu nybörjaren och kunna på långt när ej täfla med de rätt vackra och lofvande landskapsstycken i olja⁷³⁹, vi varit i tillfälle att se af fröken Rönnsbergs hand.⁷⁴⁰

Efter studierna i Stockholm bjöd Fredrik Ahlstedt Rönnsberg till Önningeby konstnärskoloni.⁷⁴¹ Det var hennes första resa efter de avslutade studierna. Tiden i Önningeby utformade hennes konst och motivkrets och blev därmed mycket betydelsefull både för hennes bildkonst och även för hennes författarskap.

Då hon anlände första gången till Åland 1886 hade hon inte ännu utvecklat någon egen stil eller fastnat för vissa, speciella motiv.

738 Wiljanen 2012, 12–17.

739 Det är oklart vilka oljemålningar *Helsingfors Dagblad* hänvisar till.

740 *Helsingfors Dagblad* nr 313, 16.11.1884, 2.

741 Rönnsberg 1938, 16.

Hon saknade egen produktionshistorik och var öppen för nya intryck och stilinriktningar. Rönnberg ville börja med att kartlägga sin nya omgivning, vandra runt omkring och betrakta olika landskap och bekanta sig med ålänningarna.⁷⁴² Hon inledde sitt arbete försiktigt och valde ett 'säkert motiv', ett bymotiv med hus, kvarnar och några lekande barn på landsvägen, för sin första Ålandstavla.⁷⁴³ Målningen köptes senare samma år av Finska Konstföreningen för 120 mark.⁷⁴⁴

Eftersom hennes första Ålandsmålning såldes, började Rönnberg lita mera på sina kunskaper. Motivkretsen började nu forma sig. Den kan indelas i två kategorier. Den första utgörs av genremålningar. De föreställde ofta ett barn, eller barn och en vuxen, i sina vardagssysslor. De var motiv som dessutom ansågs vara lämpliga för en kvinnlig konstnär. Dessa 'små' motiv kändes betydelsefulla för Rönnberg kanske delvis på grund av hennes egna anspråkslösa bakgrund. Med de små motiven ville hon betona att även ett anspråkslöst liv kan vara värdigt. En annan orsak var att Rönnberg under sina resor till Paris hade bekantat sig med Jules Bastien-Lepage konst. I likhet med de andra kolonisterna och de nordiska konstnärerna höll hon med om hans lära att hylla landsbygdsbefolkningen, dess yrken och lantlivets hårda villkor i sina målningar.⁷⁴⁵ Bastien-Lepage målning *Les Foins* (1877) och dess komposition fungerade ofta som förebild för naturalismen.

Vissa för Bastien-Lepage karakteristiska element, såsom målningens lilla format, den höga horisonten och det vidsträckta landskapet som sträcker sig utanför bildytan, kan ses i Rönnbergs målning *Den sista solglimten, motiv från Önningeby* (1890). Målningen, som är privat ägo, är en av Rönnbergs bästa genremålningar från kolonitiden. En pojke sitter bredvid en höstack på ett oändligt vidsträckt åländskt landskap. Pojken är barfota och blickar mot horisonten mot en av Önningebys tolv väderkvarnar. Kvällssolen kastar sina sista strålar på åkern, på höstacken och på pojkens öron. Bilden ger en känsla av den sommarvärme och torka som Rönnberg hänvisar till i sina memoarer: "Vi hade arbetat duktiga tag, på var sitt håll, men nu kom högsommarvärmen och Önningeby blev mer är lovligt torrt."⁷⁴⁶ Rönnberg har lyckats i sin beskrivning av torkan. Åkern i förgrunden verkar förtorkad och sträv men en frid och ett lugn vilar över landskapet. Målningen fick bra mottagande. Enligt *Hufvudstadsbladet*:

⁷⁴² Rönnberg 1938, 25.

⁷⁴³ Rönnberg 1938, 27.

⁷⁴⁴ *Hufvudstadsbladet* nr 281, 3.12.1886, 2.

⁷⁴⁵ Weisberg 2010, 49.

⁷⁴⁶ Rönnberg 1938, 61.

⁷⁴⁷ *Hufvudstadsbladet* nr 316, 20.11.1890, 2.

I den sista solglimten ... finna wi luften fylld af det behagligaste aftonsolljus och vi stämmas så godt af denna enkla, men sannfärdiga bild.⁷⁴⁷



BILD 64 Hanna Rönnerberg: Den sista solglimten, motiv från Önningeby (1890). Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.

Rönnerberg kan ha fått idén till målningen redan från tidigare. Dess motiv och speciellt ljusskildringen liknar mycket på Edvard Westmans *Sädesfält. Landskap från Frankrike* (1888).

Samma element finns även i Rönnerbergs andra målningar från samma år, till exempel i *Blåklint*, dock med den skillnad att *Blåklint* beskriver förmiddagsstunden. Ljussförhållandena är således annorlunda, solen skiner högt ifrån. Men den höga horisonten och det vidsträckta landskapet finns även här. *Blåklint* är större till format än *Den sista solglimten*. Längst borta vid horisonten skymtar en väderkvarn, ett typiskt landmärke för Önningeby. *Blåklint* och *Den sista solglimten* är troligtvis de enda genremålningar som är målade i Önningeby och där personerna sitter på en äng eller på en åker i solsken.

Rönnerberg kan karakteriseras som en perfektionist. Hon var mån om att ljussförhållandena var bra, innan hon började med sitt arbete. Ett exempel på detta är målningen *Den blinda mormor*. Rönnerberg var tvungen att gå fem kilometer varje morgon kl 5 för att komma i tid för den rätta belysningen. Annars skulle solen skina in i stugan och förändra hela stämningen.⁷⁴⁸

Målningen utgör ett intressant exempel på naturalismen i Rönnerbergs produktion. Den unga flickan läser en bok för sin mormor. De sitter vid fönstret och det naturliga ljuset reflekteras i mormors ansikte, på hennes högra arm och på högra sidan av flickans huvud. Färgerna är naturnära och något dämpade. Det enda som syns



BILD 65 Hanna Rönberg: Blåklint (1890).
Privat ägo. Foto: Ålands konstmuseum.

BILD 66 Hanna Rönberg: Den blinda mormor (1890).
Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.



av interiören är ett stort rött vitrinskåp bakom mormodern. Konstnären har velat betona ringen på mormors högra långfinger genom att använda mycket färgmassa. Den gamla kvinnan utgör en kontrast till den unga flickan. Mormor accepterar fridfullt att hon lever på ålderns höst medan den unga flickan har hela livet framför sig. Samma kontrast fanns i Jules Bastien-Lepages målning *Le père Jacques* (1881). Rönnbergs målning saknar visserligen den melankoli som finns i Bastien-Lepages målning. I den ser vedsamlaren tröstlös och lidande ut.⁷⁴⁹ Rönnbergs naturalistiska motiv saknade just det för den franska naturalismen typiska lidandet, nedstämdheten och fattigdomen.⁷⁵⁰ En stillsam harmoni och lugn är kännetecknande för de 1890-talets genremålningar, *Den sista solglimten*, *Blåklint* och *Den blinda mormor*, som presenterats här. Det handlar om naturalistiska målningar där de breda penseldragen och det mer detaljerade målningsättet använts. I *Sommardag på Åland* som målades två år senare (1892) är målningsättet mera impressionistiskt skissliktande. Rönnberg har här flyttat närmare havet bort från ängen. Färgerna är kraftigare än de ovan nämnda målningarna. De detaljerade penseldragen fattas helt. Även kan inte ens urskilja barnens ansiktsdrag.

Målningen föreställer ett mycket typiskt åländskt skärgårdslandskap, som förekommer ofta i Rönnbergs produktion, där en flicka sitter på klippan och en yngre pojke står en bit ifrån henne, mitt i

BILD 67 Hanna Rönnberg: *Sommardag på Åland* (1892).

Ålands konstmuseum. Foto: Ålands konstmuseum.



749 Weisberg 2010, 49.

750 Ibid.



BILD 68 Hanna Rönberg: *Vår* (1896).
Privat ägo. Foto: Reima Määttänen /
Tavastehus konstmuseum.

målningen. Pojken tittar rakt ut ur målningen, flickan är målad i profil. Barnen är klädda i allmogekläder. Mellan skäret och den höga horisonten syns det blåa havet. Förmiddagens varma solstrålar kommer in från väster. Bildens styrka ligger i havets olika blåa nyanser. De blir stegvis grannare mot horisonten. Flickans ljusblåa kjol, några enstaka blå blommor och de gråa stenarna som skiftar i blått stärker den lugna somriga atmosfären.

Barn var ett ofta förekommande motiv i Rönbergs produktion. Stilinriktningen i barnmålningarna kunde dock variera enligt den stilinriktning som konstnären var intresserad av, någonting som ses i *Vår* (1896). Rönberg blev intresserad av symbolismen under sitt besök i Berlin 1895. Hon delade andra konstnärers strävan efter att skapa ett mysterium som betraktaren kunde ta del i genom de av konstnären givna föraningarna.⁷⁵¹ Hon skrev en artikel om utställningen, vilket kanske ytterligare uppmuntrade henne till att själv pröva på symbolismen.⁷⁵² Motivets förenkling och dekorativa element syns i vår som skiljer sig från Rönbergs andra barnmotiv.⁷⁵³ Barnen är tonåringar, äldre än i hennes andra målningar, tekniken annorlunda och formatet större

751 Wiljanen 2012, 79.

752 Hanna Rönbergs brev till Victor Westerholm, 6.5.1895. ÅAB.

753 Wiljanen 2012, 82.



BILD 69 Hanna Rönberg: *Baksluttning* (1889).

Ålands konstmuseum. Foto: Ålands konstmuseum.

(113 × 78,5 cm). Bilden föreställer två nakna barn eller snarare ungdomar i skogen. En pojke sitter på en gren och ler mot en flicka som vilar på marken. Pojken utgör en plastisk figur på den detaljerade grenen. Målningen fick mycket uppmärksamhet i tidningarna. Aftonposten beskrev motivet och dess utförande:

Taflan afbildar ett landskap i ljus vårgrönska, där tvänne barn, en flicka på 14 år och en gosse på 9 år instälts i paradiskostymering ... Taflan är fint och läckert utförd.⁷⁵⁴

Rönbergs andra motivkrets, landskap, målade hon till skillnad från Westerholm inte högt uppe på bergen, utan ofta på marknivån. Ibland kunde hon sitta och måla bland växtligheten såsom då hon målade

⁷⁵⁴ *Aftonposten* nr 206, 5.9.1896, 3.

Backslutning (1889). Horisonten är högt ovanför det vidsträckta, oändliga landskapet. Här har Rönnerberg inte koncentrerat sig på ljusförhållanden utan på växtligheten. Penseldragen är breda och luftiga, särskilt vad gäller stenen i förgrunden och himlen. Konstnären har använt skrapteknik för att göra ängen mera levande.

Porträtt hörde inte till Rönnerbergs sedvanliga åländska motivkrets. Hon målade visserligen ett porträtt av sin svåger Jacques Kumming och tre akvareller av allmogemänniskor. Det fanns ytterligare ett undantag, *Ålandsfiskare* (1897). Vinterlandskap hörde inte heller till Rönnerbergs åländska motivkrets, även om de ingick i andra kolonisters bland annat Danielsons, Westerholms, Ackes och Westmans motivkrets. Hittills har man påträffat två vinterlandskap av Rönnerberg, varav det ena kan vara målat på Åland. Däremot kan *Vinterlandskap* från 1907 inte med säkerhet vara ett åländskt landskap.

HANNA RÖNNBERGS ÅLÄNDSKA MOTIVKRETS

För att bättre kunna mäta den inverkan som tiden i Önningeby eventuellt hade på Rönnerbergs konst, har jag sammanställt en studie om Rönnerbergs konst. Den omfattar 125 konstverk från perioden 1884–1934. Informationen om Rönnerbergs konstverk är samlad ur utställningskataloger, auktionshusens kataloger, tidningsannonser i *Hufvudstadsbladet*, *Åbo Underrättelser*, *Ålandstidningen*, *Nya Åland* och lokaltidningen *Brändöborna* samt genom museiposten.⁷⁵⁵ Dessutom har jag besökt många privata hem för att kartlägga och granska målningarna. De beskrivs enligt teknik, storlek, produktionsår, om de är signerade och om de är målade på Åland, i Skagen, i Paris, i Kuokkala, på Rågö, på Utö eller i Ingå skärgård, i Stockholm, på Brändö eller då man inte kan identifiera motivet. Därefter har jag indelat och räknat ut följande fakta: en hur stor del av Rönnerbergs motivkrets är landskap, genremålningar och porträtt, en hur stor procentenhet är målade på Åland och annanstans. Studien tar även upp fördelningen mellan oljemålningar, akvareller och annan teknik.

Då man betraktar hela Hanna Rönnerbergs produktion, är två tredjedelar oljemålningar (60 procent) och en femtedel akvareller (21 procent). 3 procent är målade med blandteknik och lika många är teckningar. I produktionen ingår en pastell. Studien visar att 29 procent av Rönnerbergs konstverk är målade på Åland, 7 procent målade på Utö, 4 procent i Paris och i Stockholm och 3 procent på Rågö i Estland. Resten av konstverken kan antingen inte förbindas med en viss ort eller också representerar deras andel mindre än 3 procent.

755 Museiposten är en elektronisk webbtjänst som alla intresserade kan prenumerera på. Inkomna meddelanden distribueras till listans alla prenumeranter, som för tillfället är cirka 3 000. Det finns bland annat meddelanden om förfrågningar, exempelvis lån av konstverk till utställningar, och om aktuell forskning, lediga befattningar och utnämningar. Se: www.museolitto.fi/se.php?k=9286#.UW1c4WCXtDo 13.4.2013.



BILD 70 Hanna Rönnerberg: Ålandsfiskare (1897).
Privat ägo. Foto: Anna-Maria Wiljanen.

Hanna Rönnerbergs Ålandsmålningar fördelas enligt motiv: 61 procent av hela produktionen består av landskap, 33 procent av genre-målningar och 6 procent av porträtt. Produktionen består närmast av oljemålningar (81 procent) och akvareller (19 procent) som Rönnerberg målade gärna. Hon kunde måla samma motiv både som akvarell och i olja. Under kolonins utflykt till Signilskär, som är Ålands västligaste utpost på vägen till Sverige, målade hon både en akvarell av landskapet nära hamnen och en oljemålning som föreställer en flicka som sitter i gräset. Bakom flickan syns hamnen. Hon målade ytterligare en oljemålning av en flicka sittande i gräset i förgrunden. Det är oklart i vilken ordning de tre konstverken målades.

Av kolonitidens målningar kan man lyfta fram fyra betydelsefulla målningar: *Flickan i gröngräset*, *Blåklint*, *Den blinda mormor* och *Ålandfiskare* (1897). Även om Rönnerberg målade lyckade landskap, till exempel *Strand* (1919), utgjorde genremålningar ändå grunden för

hennes konst. I hennes brev hittas en antydning om varför hon så valde att måla genremålningar. Hon medgav att hon inte ännu kunde måla så naturenligt eller enkelt som hon skulle ha velat som framgick i hennes brev:

Blinda mormor var grå, men jag ville endast ha fram det intryck jag erfor när jag såg henne för första gången, inte als "arrangera" det till en vacker tavla ... jag vet mer än väl att jag inte fick det så helst o enkelt det var, ty jag kan ännu inte behärra det ...⁷⁵⁶

Men hon tyckte mycket om lokalbefolkningen som levde anspråkslöst och njöt av vardagens små ting. Här var Rönnerberg som bäst och det var den här typens målningar som gav henne mest beröm. I *Ålandsfiskare* (1897) kulmineras alla de element som var kännetecknande för Rönnerbergs målningar under kolonitiden: det blå havet som badar i den glittrande solen, det karga skärgårdslandskapet och en representant för lokalbefolkningen. Kompositionen är harmonisk, färgerna och ljuset noggrant utstuderade. Rönnerberg hittade sin stil på Åland och fick de bästa utmärkelserna för sin konst för målningar som målades där. *Åbo Underrättelsers* recension om *Ålandsfiskare* i samband med Åbo konstförenings årsutställning passar bra som en sammanfattning av Rönnerbergs åländska genremålningar:

Gärna stannar man äfven vi Hanna Rönnerbergs '*Ålandsfiskare*'. Dragen äro hämtade direkte från naturen, kraftigt och realistiskt fästa på duken. En bild, som man tycker sig hafva mött mången gång bland de härdade, trygga och anspråkslösa fiskarena ute vid hafsbandet.⁷⁵⁷

EDVARD WESTMAN

Westmans målningar är svåra att spåra. De finns enbart på tre finländska konstmuseer, Åbo konstmuseum, Ålands konstmuseum och Önningsbymuseet. Resten av hans målningar finns i privata samlingar och museer utomlands. Det är således omöjligt att dra en enhetlig tidsaxel för konstnärens produktion eller jämföra hur hans tidigare konst och stil förändrades, efter att han kom till kolonin. På basen av de drygt 70 målningar⁷⁵⁸ som granskats, kommer det dock fram att Önningsbytiden inte utgjorde ett förbigående experiment i Westmans karriär. Vissa element blev permanenta och hade en inverkan på hans konst även efter att konstnärskolonin upphört.

Även om Edvard Westman var en landskapsmålare, finns det en genremålning som är daterad ett år före hans ankomst till kolonin. *Barn på strand, motiv från Åland* (1886) är synnerligen ovanligt för Westman, den föreställer barn. Därför är den värd en mer ingående analys.

756 Hanna Rönnerbergs brev till Eva Topelius 9.12.1889, HUB.

757 *Åbo Underrättelser* nr 95, 8.4.1898, 2.

758 Av dessa sjuttio målningar är troligtvis 18 målade på Åland (om man utgår från målningens namn, signatur eller motiv).



BILD 71 Edvard Westman: Barn på strand, motiv från Åland (1886).
Privat ägo. Foto: Hagelstam & Co.

Mitt i målningen står två barn, troligtvis flickor. Den mindre av dem håller den andra under armen. Det äldre barnet har en duk på huvudet, det yngre har en slags hatt. Båda är klädda enligt allmogestil. De står på en stig nära stranden och blickar mot en segelbåt. Till höger om flickorna står två höga träd och på högra sidan av stigen finns det en buske med vita blommor, troligtvis bäcklösa. Bakom det första trädet går ett gårdgårdsstaket ända ut i havet. Bakom trädet och staketet skymtar något rött. Bildytan är vertikal vilket betonas av de höga träden, bäcklösans och segelbåtens mast. Stigen och havsstranden samt det stora trädets vänstra gren formar tre diagonala linjer på nedre delen av duken, medan staketet och havet formar två horisontella linjer.

Penseltekniken är ledig men bäcklösans nedre grenar, trädets vänstra gren och staketet är mer detaljerat målade. I bäcklösans blommor, i trädets yttersta grenblad samt i de lugna vågorna har konstnären använt en större mängd färgmassa för att så betona dem.

Både motivet och målningens signatur väcker frågor. Westman har som vanligt signerat i nedre vänstra hörnet med Edv Westman. Årtalet är -86, d.v.s. ett år före han kom till kolonin. *Helsingfors Dagblad* noterade inte hans ankomst till kolonin förrän den 21 juni 1887:

Ett nytt målarparaply är åter uppspänt i den åländska artistkolonin. En ung landskapsmålare, herr Edvard Westman från Sverige akademiekamrat med herr Westerholm i Düsseldorf, har anlänt till Åland och bosatt sig i Önningeby.⁷⁵⁹

759 *Helsingfors Dagblad* nr 165, 21.6.1887, 3.

BILD 72 Edvard Westman: Önningeby (1890).
Önningebymuseet.
Foto: Önningebymuseets samling.

BILD 73 Edvard Westman: Strandlandskap.
Ålands Ömsesidiga Försäkringsbolag.
Foto: Kjell Ekström.



I det nedre högra hörnet står det förmodligen Brändö. Här kan avses Brändö på Åland eller Brändö i Helsingfors. Men namnet är oklart och det kunde också vara Värmö, som ligger i Skåne. Målningen avviker i vilket fall som från de följande målningarna vad gäller motiv, penselteknik och komposition.

I sina landskapsmålningar skildrade Westman ofta björkar, precis som Westerholm. Westman målade björkar i solsken, i regn, på våren, på sommaren, på hösten och på vintern. En del av dessa målningar hade ett stort format som till exempel *Önningeby* (1890) som mäter 214 × 120 cm.

Westman har här, undantagsvis, inkluderat en kvinnofigur. Målningen föreställer ett blött höstlandskap. Bildytan domineras av björkar. De som står till höger om kvinnofiguren är avskalade medan de som växer längre bort, till höger om kvinnan, syns helt. Målningen har vissa likheter med Westerholms *Björkhage* som färdigställdes två år tidigare. Förutom motivet har båda målningarna avskalade björkstammar, båda ger en bild av den regnblöta naturen och har en stig som leder bort. Havet skymtar i bakgrunden, precis som i *Strandlandskap* som troligtvis föreställer ett landskap från Tomtebos strand. Luften står stilla och det bakomskymtande havet är spegelblankt. Den gula tonen förstärker höststämningen.

KONSTNÄRSKOLONINS INVERKAN PÅ WESTMANS KONST

Björkarna hörde inte till Westmans motivkrets före Önningeby-tiden. Han målade björkar i olika årstider och i olika ljusförhållanden även efter Önningebys egentliga glanstid. *Vårvinter i Önningeby* (1899) hör till en serie målningar där Westman skildrade liknande landskap under olika årstider. De andra målningar som hör till serien är *Sommarnatt på Åland* (1896), *Senhöst och Åland* (1896), *Önningeby* (1890), *Önningeby, augusti 1895*. Alla är målade i kakemono-format och har samma motiv: björkar och vattenpölar. Den förra kan troligen föreställa det landskap som öppnar sig i ändan av den väg som ses i *Önningeby*.

Westman målade inte enbart nära Tomtebo. Ibland kunde en konstnär ställa upp sitt staffli nära en annan konstnär, vilket lätt resulterade i målningar som hade både liknande teknik och motiv. Till exempel liknar Westmans *Sommardag* mycket Rönnerbergs *Blåklint* även om den senare målades ett år tidigare. Båda är naturalistiska ljusstudier och avbildar samma ställe. Husen och ängen som ses i Westmans målning skymtar längre bort i ändan av den stig som finns i Rönnerbergs målning. Båda konstnärerna har använt skrapteknik.



BILD 74 Edvard Westman: Vårvinter i Önningeby (1899).
Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.



BILD 75 Edvard Westman: Sommardag (1891).
Privat ägo.
Foto: Matias Uusikylä.



BILD 76 Hanna Rönnerberg: Blåklint (1890).
Privat ägo.
Foto: Ålands konstmuseum.

Förutom *Vårvinter i Önningeby* har inte många andra vinterlandskap av Westman hittats. *Önningeby, mars 1892* är en skildring av Önningeby i vinterdräkt och samtidigt en studie av snön och dess olika färgnyanser. Westman har målat horisonten relativt högt, cirka två tredjedelar nerifrån, precis som Danielson i sin *Vinterfiskare* fem år tidigare. De två röda husen i högra hörnet fungerar som färgklickar. Westman har betonat månen, som här fungerar som blickfång, genom att använda mycket färg. Han använde samma teknik också i *Önningebyviken* (1890), om än inte i samma utsträckning. Även en annan kolonist, Elin Danielson, har använt denna effekt i sina målningar *Sommarlandskap/Önningeby, skärm* (1890) och *Bryggan* (1901).

Westmans åländska motivkrets omfattar landskap med björkar och hav, ofta nära Lemströms kanal. Till skillnad från Westerholm inkluderade Westman inte kor i sina landskap. Rönnberg, Ace, Danielson och även Westerholm målade också porträtt under kolonitiden. Det gjorde inte Westman.

Den åländska motivkretsen levde vidare i Westmans målningar långt efter kolonitidens slut. Björkarna och ljuskällan, månen, syntes i de bilder som han målade bland annat i Harjattula.

BILD 77 Edvard Westman: Önningeby, mars (1892).

Anderssude. Foto: Håkan Skogsjö.



Av kolonitidens målningar kunde man i Westmans fall lyfta fyra målningar: *Sommardag, Önningeby, Zarewna* och *Önningeby, mars 1892*. Som redan nämnts fanns det kanske de klaraste likheterna mellan Westmans och Westerholms motivkrets, båda målade gärna björkhagar. Medan de flesta av Westerholms björkhagar är målade på sommaren, har Westman målat under alla årstider. Med målningen *Önningeby, mars 1892* visade han att han behärskade även vinterskildringarna. *Zarewna* med den ståtliga kejsrerliga eskadern blev början på en ny motivkrets, fartyg. *Sommardag* med sin friskt fläktande äng och fina ljusskildring representerade aningen mer detaljerad landskapsmålning.

Westman vann utmärkelser för de landskap som han hade målat på Åland. Efter kolonitiden började hans konstnärsbana dala. Han målade bland annat i Harjattula men hittade inte tillbaka till det uttrycks sätt som han utvecklat under kolonitiden.

Konstnärskolonin och dess medlemmar blev Westmans viktigaste nätverk. Westman höll kontrakten med Westerholm men deras vägar korsade varandra mycket sällan. Emellanåt kunde Westman bli frustrerad över situationen:

Gamle Hedersvän! Tänk att jag aldrig kan träffa dig då du är här?
... Stannar du nu på Åland? Och hvad håller du på och målar?
Och är det andra bekanta där?⁷⁶⁰

ELIN DANIELSON

Majoriteten av Elin Danielsons målningar i Önningeby bestod av genremålningar. Hon gillade miljön och lugnet. Danielson uppskattade också lantlivet och landsbygdsbefolkningen även om hennes mest betydelsefulla målningar var vinterlandskap. Samma vinter som *Vinterfiskare* (1887) blev färdig, målade hon *Vinterlandskap från Åland* (1887) där oxarna drar ett lass virke. Två människor syns längre bak på isen, vilket för tankarna till Ackes *Snöljus*. Han hade inte ens börjat måla den ännu men sättet och färgerna som Danielson har använt leder till spekulationer, kan Acke ha fått idén till sin målning från Danielsons målning? Hon berömde Åland i sitt brev till Hilma Westerholm där hon jämförde sin hemort Norrmark med Åland:

Jag föredrar nog lifvet med en frisk natur omkring mig, sådant man kan finna det på Åland eller i allmänhet på rama bondlandet: här vill jag ej finna nån stil i folket.⁷⁶¹

760 Edvard Westmans brev till Victor Westerholm 28.8.1912, ÅAB.

761 Elin Danielsons brev till Hilma Westerholm 2.7.1888, PA.



BILD 78 Elin Danielson: Vinterlandskap från Åland (1887).
Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.

Medan de andra konstnärerna föredrog att vistas i Önningeby på sommaren, njöt Danielson mest av den idylliska hösten.⁷⁶² Hennes mest betydelsefulla målning under kolonitiden var dock ett vinterlandskap *Vinterfiskare* (1887) som redan diskuterats. Samma vinter målade hon *Vinterlandskap från Åland* (1887) där oxarna drar ett lass virke.

En man lastar kälken med virket. Bakom oxarna skymtar havet och två segelfartyg. På isen längre bort ses två figurer som för tankarna till Ackes målning *Snöljus*. Acke gjorde de första skisserna på vintern 1887. Sättet att måla isen och figurerna är mycket lika. Vad den ursprungliga idén om människofigurerna på isen och målningsättet Danielsons eller Ackes? Till vänster står några björkar. I bakgrunden skymtar det klippiga landskapet, vilket betyder att Danielson målade på andra sidan av Lemströms kanal, mittemot Tomtebo. Färgskalan är kall och ger intryck av en kall vinterdag. Även här har Danielson noggrant studerat ljusförhållandena. I förgrunden på några ställen sticker vegetationen fram ur snön, kälkspåren syns tydligt.

762 Kontinen 1995, 79.



BILD 79 Elin Danielson:
Sommarlandskap /
Önningeby, skärm (1890).
Ålandsbanken.
Foto: Anna-Maria Wiljanen.



Den för allmänheten mest okända målningen torde vara *Sommarlandskap/ Önningeby, skärmen* (omkring 1890). Denna stora (156 × 206) monumentalmålning föreställer ett typiskt åländskt landskap, en kvinna i allmogekläder lutar sig mot en gårdsgård och tittar drömmande ut mot havet. Framför henne öppnar sig en vildvuxen sommaräng med blommor. Vid stranden ser man en liten segelbåt och i bakgrunden skymtar solen som håller på att gå ner bakom de karga klipporna. Danielson



BILD 80 Elin Danielson: Flicka och katter i sommarlandskap (1892).
UPM-Kymmenes Kulturstiftelse. Foto: Rauno Träskelin.

har använt skrapteknik i förgrunden för att göra ängen och blommorna mera levande. Längst till vänster ses några björkar, typiskt för Önningeby-konsten. Målningen kan eventuellt tolkas som åländsk nationalromantik, men man vet inte vad Danielson ville uppnå med den. Denna slutsats understöds av det faktum att det på andra sidan av duken finns en annan teckning som föreställer en flicka och blommor.

Skraptekniken och den luftiga ängen finns också i *Flicka och katter i sommarlandskap* (1892). Även samma gårdsgård finns i bakgrunden. Målningen är en av de sista som Danielson målade i Önningeby. Kolonins dragningskraft hade börjat minska. Åland kändes för litet, något som framgår av Danielsons brev till Hilma Westerholm:

Nog vore det synd att vistas i ett så litet samhälle och vara bunden vid ett så begränsadt område som det lilla Åland.⁷⁶³

Orten som en gång varit en nödvändighet, hade blivit ett begränsat område. Danielson var nära vän med Ackes så det kan hända att hon inte ville måla där utan dem. Danielson återvände senare till Önningeby med sin make Raffaello Gambogi.

⁷⁶³ Elin Danielsons brev till Hilma Westerholm, 11.8.1894. PA.



BILD 81 Elin Danielson: Moderlig omsorg (1891).
Privat ägo. Foto: okänd. Bildbehandling: Ainur Nasredtin, Finlands Nationalgalleri.

BILD 82 Elin Danielson: Moderskärlek (1890). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.





BILD 83 Elin Danielson: Syende kvinna (1890).
Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.

Danielsons andra motivkrets i Önningeby utgörs av genre-målningar. Ibland kunde det vara samma komposition eller plats i målningarna, men med andra modeller. Kompositionen i *Moderlig omsorg* (1891) och *Syende kvinna* (1890) är samma men modellerna är olika. Den förra föreställer Eva Topelius.

Det verkar handla om samma fönster och karmar i alla tre målningar. De är naturalistiskt utförda. Gardinerna är samma i *Moderlig omsorg* och *Syende kvinna*. Bordet i förgrunden i *Syende kvinna* är målat ur en annan vinkel i *Moderskärlek* (1890). Ljuförhållandena är olika. I *Moderlig omsorg* skymtar morgonsolen bakom gardinerna medan vi i *Syende kvinna* förmodligen ser eftermiddagsljuset. *Moderskärlek* är målad på vintern. Man ser ett snöigt landskap från fönstret. Dessutom har kvinnan och pojken tjockare kläder på sig. De två andra konstverk målades på sommaren. Det granna gröngräset utanför fönstret, kläderna och blombuketten som ses på bordet i *Syende kvinna* tyder på det. Alla tre målningar är ljusstudier, där skuggorna och ljuförhållandena varierar. De skildrar kvinnor i olika åldrar mitt i sina vardagssysslor. Blommorna är målade i detalj. Annars är penseltekniken ledig och penseldragen breda.



BILD 84 Elin Danielson: Bryggan (1901).
Ålands Ömsesidiga Försäkringsbolag. Foto: Kjell Ekström.

BILD 85 Elin Danielson: Vårhage (1891).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.



Danielson målade inte bara inomhus; många av hennes modeller är avbildade utomhus. Modellerna och det stillsamma åländska landskapet bildar en harmonisk helhet, som till exempel i det tidigare sedda *Sommarlandskap/Önningeby, skärm* (1890). Ett annat exempel är från 1901 då Danielson-Gambogi kom till Önningeby tillsammans med sin make Raffaello. De hade en svår äktenskapskris bakom sig och försökte rätta till sitt förhållande. *Bryggan* (1901) skildrar en man och en kvinna på en brygga. Mannen håller tag i båten och kvinnan ser på. Solen håller på att gå upp och reflekteras på havsytan, havet är spegelblankt. Bryggan och paret omringas av blåa färgnyanser som skapar en nästan sagolik stämning i bilden. Här har Danielson målat precisare än förut. Åren i Italien verkar ha påverkat hennes teknik. Bilden är målad vid Westerholms brygga men motivet är oklart.

Danielson målade även några renodlade landskap under sin tid i kolonin. Till exempel *Vårhage* (1891) föreställer ett typiskt åländskt landskap. I förgrunden ses en gårdsgård. Snön har smultit men djuren har ännu inte kommit på bete. Målningen inramas av björkar, den första ses i bakgrunden till höger. En rad björkar går från höger till vänster i målningen och ramar in hagen. Gårdsgårdens skugga ses i målningens nedre del.

ÖNNINGEBY KONSTNÄRSKOLONINS INVERKAN PÅ DANIELSONS KONST

Vid sin ankomst till Åland var Elin Danielson betydligt säkrare på sin konst och sin stil än de andra kolonisterna. Hon hade målat i Bretagne 1884–85 och hade redan bekantat sig med Jules Bastien-Lepage stil om allmogeskildringen. Nu kunde hon fortsätta måla samma motiv på Åland. Under sin tid i Önningeby experimenterade hon med bland annat den blåa skymningen och olika sätt att styra åskådarens blick på duken.

Även om Önningeby-tiden kanske inte spelade så avgörande roll för Danielson som för andra kolonister, är det ändå skäl att lyfta fram några betydelsefulla målningar. Den viktigaste är *Vinterfiskaren* med sin höga horisont och ljusbehandling. Som tidigare diskuterats kan den betraktas som enastående och revolutionerande vinterskildring. Målningen var inte enbart betydelsefull för Danielsons konstnärliga utveckling utan den blev en förebild för de andra kolonisterna. I den andra målningen *Sommarlandskap* har Danielson fångat de element som var kännetecknande för kolonins genremålningar: det glänsande havet, det skira ljuset, den frodiga ängen med de åländska sommarblommor och en allmoge flicka, alltså samma element som finns i Rönnerbergs *Blåklint*. Den tredje viktiga målningen är ett porträtt av *Hilma Westerholm* (1888).



BILD 86 Elin Danielson: Hilma Westerholm (1888).
Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.

Även om porträttet till en stor del målades och slutfördes i Paris, måste den ändå räknas som en Öningeby-målning. Danielson fick idén till motivet i kolonin. Den kan tolkas som den samtida, moderna kvinnans representation. Westerholm är framåtlutad, tittar rakt på betraktaren utan traditionellt kvinnligt koketteri och behag. Hon har en okonventionell position och det verkar som om hon skulle vara lika nyfiken på betraktaren som denne är på henne. Porträttet vittnar om ombytta roller: kvinnan som förr betraktades som det svaga objektet, har nu blivit det starka subjektet vars bestämdhet den mångfacetterade ljuskildringen betonar. Porträttet belönades med en bronsmedalj i världsutställningen i Paris 1889.⁷⁶⁴ Även om Danielsons tid i kolonin var relativt kort, upplevde hon speciellt i början av kolonin att Öningeby var ”den högsta nödvändighet” för henne.⁷⁶⁵

764 Konttinen 1995, 83.

765 Konttinen 1995, 73.



BILD 87 J. A. G. Acke: Tågpassagerare (troligen 1886).

Privat ägo. Foto: Hagelstam & Co.

J. A. G. ACKE

”Jag målar för att njuta av min kraft”⁷⁶⁶ utgjorde kärnan i Ackes konst såväl före Önningeby, under kolonitiden och efter den. Han hade experimenterat med olika stilinriktningar. *Tågpassagerare* (troligen 1886) visar Ackes intresse för olika ljusförhållanden. Tåget ses tuffa in mot den gula kvällsskymningen. Skuggan av en ljusstolpe avtecknas tydligt, liksom också skuggan på axeln av den man, som lutar sig ut ur tågönstret. Då man granskar närmare Ackes motivval är det frestande att tolka motivet som ett uttryck för Ackes vilja för miljöombyte.

Acke hade intresserat sig för friluftsmåleri redan före sin ankomst till Åland och då han anlände ökade hans arbetsiver märkbart. Han fascinerades av det åländska landskapet och dess naturskönhet. Det fanns gott om pittoreska motiv och naturens färgpalett var behaglig.⁷⁶⁷ Om Acke tidigare hade varit tveksam, ersattes hans tvekan nu med arbetsglädje. Det smittade säkerligen av sig på de andra. Trots sin arbetsiver hade Acke svårt att slutföra sina målningar under det första koloniåret. Han hade en mängd nya idéer och påbörjade många målningar. Han gjorde ljusstudier och experimenterade med olika färger men hittade inte genast de färger som han letade efter. Westerholm kunde inte heller hjälpa honom, eftersom också hans egen färgskala i början av kolonitiden

⁷⁶⁶ Lagerlöf 1959, 1.

⁷⁶⁷ Lagerlöf 1959, 17.



BILD 88 J. A. G. Acke: Bogskärs fyr (1887).
Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

fortfarande bestod av mörka toner. Ackes mörka toner syns i *Bogskärs fyr* (1887).

Det är lätt att föreställa sig Acke som ivrig, temperamentsfull och med lätta penseldrag målar det stormande havet och vågorna som slår mot fyren.

Vintern 1886–87 i Önningeby blev mycket betydelsefull för Acke. Han blev intresserad av att skildra vinter och snö, ett relativt nytt motiv speciellt i svensk konst. Att måla vinterlandskap ansågs vara tämligen omöjligt, vilket framgår av Richard Berghs brev till Georg Pauli.

Här finnes bara två reflexer – en nerifrån, vit (från snön), en uppifrån grå (från himmelen) – och det blir lätt enformigt.⁷⁶⁸

Men Acke blev tagen av snöns måleriska värden. Han målade flera skisser som han senare använde som förarbeten för den monumentala *Snöljus*. Under vintern färdigställde han åtminstone tre målningar, *Råken* (1887), *Vinterjägare* (1887) som ställdes ut på Svenska Konstnärsförbundets utställning hösten 1887. Han målade också *Vinterbild, Önningeby* (1887).⁷⁶⁹

768 Brevet är daterat 19/8 1888. Se Lagerlöf 1959, 19 och 132.

769 Lagerlöf 1959, 149.



BILD 89 J. A. G. Acke: Flitiga händer (1887).

Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.

Även om Acke redan 1887 påbörjade arbetet med *Snöljus* begränsade hans motivkrets inte enbart till vintermålningar. Några genremålningar förekom också. Han hade genast vid sin ankomst till övre Knapans blivit god vän både med Knapans farfar och farmor, eller *Knap-farfar* och *Knap-farmor* som de kallades,⁷⁷⁰ och ville gärna skildra dem i sina vardagssysslor.

Med teckningen visade han sin mångsidighet och förklarade sin förtjusning för allmogeskildring. Knapans farfar och farmor fick sitta som modeller flera gånger. Acke blev speciellt förtjust i farmor som enligt Hanna Rönnberg

... var en prima typ och när hon berättade en historia och själv skrattade åt den, så att hennes enda tand lyste och ögonen knepos ihop till ett par springan, var det som om hon stigit fram ur någon av de gamla holländska mästarnas tavlor och Ackes hjärta vann hon direkt.⁷⁷¹

Denna beskrivning passar bra in på den naturalistiska bild som Acke målade av farmor som modell. Hon har en fisk på en skärbräda

⁷⁷⁰ Rönnberg 1938, 33.

⁷⁷¹ Rönnberg 1938, 34.



BILD 90 J. A. G. Acke: *Knapans farmor* (1888).
Privat ägo. Foto: Önningsbymuseets samling.

och på marken bredvid henne står en stor korg full med fisk. Hon ler mot åskådaren och verkar njuta av stunden. Färgskalan går i gråa och gröna nyanser, penseltekniken är lätt och ledig.

Vid sidan av *Snöljus* är *Morgondimman* (1888) kanske den mest intressanta målningen.⁷⁷² Målningen ställdes ut på Svenska Konstnärsförbundets utställning på Blanchs konstsalong och fick både beröm⁷⁷³ och skarp kritik. Förutom dessa målningar bör man lyfta fram *Knapans farmor* (1888) som ett exempel på hur det varma vänskapsförhållandet mellan konstnären och modellen förevigas på duken. Acke har skildrat farmodern med värme, precis som en familjemedlem. Ackes vistelse på Åland var relativt kort men desto mera intensiv. Hans konstnärliga insats på kolonin präglades av misslyckandet med *Snöljus* men samtidigt gav misslyckandet mera utrymme för Ackes mer renodlade genremålningar som till exempel *Knapans farmor* representerar.

⁷⁷² *Morgondimman* behandlas närmare senare i detta kapitel.

⁷⁷³ Lagerlöf 1959, 30.



BILD 91 Eva Topelius: *Interiör från nedre Knapans* (1892).
Privat ägo. Foto: Önningsbymuseets samling.

EVA TOPELIUS-ACKE

Eva Topelius hade kanske inte tänkt sig en karriär som konstnär innan hon kom till Åland. Hon hade haft tio års paus i sina studier. Det var först på Åland där hon började måla på allvar. Hennes planer på en konstnärlig karriär varade dock inte länge; efter att hon började umgås med Acke stod det snart klart att hon inte kunde föra fram sitt eget måleri i någon större skala. Topelius deltog i utställningar men valde att ge utrymme åt Acke och hans konst.

Det finns bara lite information om de målningar som Topelius målade under sin tid i Önningsby. Man kan inte heller tala om Önningsbys inverkan på hennes konst. Hennes motivkrets bestod närmast av de 'små' motiven, blommor och interiörer och i viss mån landskap.

I *Interiör från nedre Knapans* (1892) hade Topelius skildrat interiören i detalj. Kaffebordet badar i solljuset från fönstret. Bor-

det är dukat med fint porslin, på den glänsande vita bordduken står en stor samovar och en sockerskål. Samovarens handtag och kaffekannen fungerar som blickfång. En oljelampa hänger ovanför kaffebordet, lampskärmen är av vitt tyg och är målad i detalj. På skrivbordet bakom står en liknande oljelampa med grönt tyg som skärm. Till höger om kaffebordet står en soffa eller en fåtölj och en röd kudde. På kudden finns en blågul huvudbonad som förmodligen är densamma som Eva hade på huvudet i Ackes målning *Eja för första gången* (1887). På väggen bakom hänger en skiss och en inramad målning. På väggen till vänster skymtar en skiss till Ackes *Snöljus*; akvarellen är daterad 1892, samma år som Aceke färdigställde sin monumentalmålning.

FREDRIK OCH NINA AHLSTEDT

Det finns inte en enda målning av Fredrik eller Nina Ahlstedt som med säkerhet kan hänvisas till deras vistelse på Åland sommaren 1886. Det finns några målningar som är attribuerade till Fredrik Ahlstedt men de är signerade före kolonisommaren, till exempel, *Sommarafton på Åland* (1883) eller efter den *Sommar* (1887). Den enda målningen som kunde vara målad på Åland är *Grönt landskap* (1886).

Den är en typisk *sous-bois*-målning,⁷⁷⁴ målad med avsikt att ge en helhetsupplevelse av naturen, att skapa en känsla att man befinner sig mitt i den. *Sous-bois*-motiven var en av orsakerna till att vissa konstnärskolonier i Europa blev så populära.⁷⁷⁵ Oberoende av om samtiden tyckte att Ahlstedts motiv och teknik var gammaldags, visade han med denna målning att han definitivt var medveten om de europeiska trender som rådde i konstvärlden. Ahlstedt stannade bara en sommar på Åland och eftersom det inte finns information om deras målningar kan man inte heller lyfta fram några.

De i detta kapitel nämnda, kolonisternas mest betydelsefulla målningar skickades till utställningarna. De valdes ofta enligt den motivkrets som nyckelpersonen föredrog. Således kunde Westerholm skicka målningar med björkar och kor eller landskap med Eiffeltorns-effekten. Westman skickade björkhagar utan kor eller ett landskap, Danielson skickade vinterlandskap eller genre-målningar, liksom Rönberg och Aceke. Däremot sände man inte de porträtt som konstnärerna hade målat av varandra. Ett undantag var Danielsons porträtt av Hilma Westerholm som skickades till världsutställningen 1889.

774 Fritt översatt på svenska skogsinteriör eller vegetation.

775 Lübbren 2001, 81.

Önningeby-motivkretsen var inte helt i linje med den topelianska uppfattningen om det åländska landskapet. Det målades nog hav, klippor och fyrar men fiskebåtar och fiskare (förutom Rönnbergs *Ålandsfiskare*) förekom inte i kolonisternas motiv även om det fanns gott om fiskare på Åland. Denna skiljer Önningeby-motivkretsen från Skagens där fiskare var ett ofta sett motiv. Däremot var motivkretsen i linje med den lista av motiv som Germanisches Nationalmuseum presenterade på basen av sin forskning: konstnärsliv, liv på landsbygden och vid havet, olika tider av dygnet och olika årstider och träd och skog framkom i flera målningar.



BILD 92 Fredrik Ahlstedt: Grönt landskap (1886).
Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.

4.2

LÅNGTAN EFTER DET AUTENTISKA

Nyckelpersonernas motivkrets hade en direkt anknytning till turismen som spred sig till alla samhällsklasser på 1800-talet. Före det var det enbart de övre samhällsklassernas privilegium att kunna resa bara för nöjes skull, inte för att arbeta, emigrera eller besöka släktingar.⁷⁷⁶ Man ville ha miljöombyte, uppleva något utöver det vanliga. Upplevelsen fick dock inte vara alltför främmande. Turisterna ville inte upptäcka helt nya regioner. Snarare ville de besöka sådana orter och städer som redan var kända turistmål.⁷⁷⁷ Detta gällde dock inte konstnärerna. Visserligen sökte de efter något autentiskt, men de ville absolut inte bo på en ort med många turister. De sökte snarare frid än folkmassor.

Människorna var rädda och rastlösa mitt i den omändring som modernitetens frammarsch i samhället skapade. Man upplevde denna utveckling och allt nytt som fragmentariskt. Det ledde i sin tur till osäkerhet och oro över framtiden. Man vände sig till gångna tidsepoker och andra kulturer för att hitta tröst. Man ansåg att det autentiska, äkta och verkliga kunde hittas i en enklare livsstil, i en slags förgången tid.⁷⁷⁸

Turistattraktionerna och den moderna världens differentiering har en likadan struktur: båda är borttagna från sin naturliga, historiska och kulturella kontext. Enligt Dean MacCannell är det själva attraktionerna som utför differentieringen. Han påpekar att moderniseringen skiljer åt platser och människor från den ursprungliga kontexten. Ett exempel är den egyptiska obeliskens som står vid Place de la Concorde i Paris. Den är förflyttad från sin ursprungliga miljö, men på sin nuvarande plats kan den förena människor som gått miste om den traditionella anslutningen till den kulturen före modernismens frammarsch. Människor kan med hjälp av obeliskens rekonstruera eller hitta sin sociala identitet eller sitt kulturarv.⁷⁷⁹

Låt oss granska huruvida MacCannells teori⁷⁸⁰ kan implementeras på Önningeby konstnärskoloni; då måste man utgå från att alla kolonister var turister (även om de inte själva betraktade sig som sådana). Det fanns inte en enda åländsk konstnär i kolonin. Alla kolonins medlemmar hade alltså flyttat från sina hemorter. Någon av dem hade kanske redan en central etablerad roll på det lokala konstfältet på sin hemort, och han/hon lämnade ett tomrum efter sig. Då konstnärerna anlände till Önningeby, skapade de en ny identitet, både konstnärligt och socialt.

776 Urry 2002, 5.

777 Lübbren 2001, 145.

778 MacCannell 1999, 3.

779 MacCannell 1999, 13.

780 Egentligen Erving Goffmans teori som presenteras i *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).

Frågan om det autentiska betraktas i denna kontext ur konstnärsturisternas och ur de vanliga turisternas synvinkel. Medan de flesta turisterna ville förena den kulturella, den miljömässiga och etniska turismen, intresserade sig konstnärsturisterna på Åland enbart för den miljömässiga turismen. De idkade kulturell turism då de reste utomlands, till exempel till Paris. Där besökte de museer, kyrkor och andra sevärdheter och monument.⁷⁸¹ Konstnärerna var inte sedvanliga turister. Medan turisterna ville köpa souvenirer, vykort och små föremål som reseminnen, fungerade de bilder som konstnärerna hade målat under resorna som deras reseminnen. Båda önskade dock samma sak: att få leva vardagslivet på den plats som de besökte eller åtminstone se hur människorna lever där.⁷⁸² MacCannell hänvisar till Erving Goffmans teori om *Presentation of Self in Everyday Life*. ”Staged authenticity” som han fördelar i ”back region” ett utrymme för lokalbefolkningen, där de kan vila upp sig, och ”front region” där till exempel värdparet träffar sina gäster eller kunder som bor i deras hem eller på deras gård.⁷⁸³ Kolonisterna bosatte sig i Önningeby och förverkligade således sin önskan om att komma till back region. Samtidigt blev de själva objekt för turisternas blickar. Nu vill turisterna se den back region som konstnärerna hade skapat.

Den romantiska uppfattningen om naturen förknippas med landskapsmålningarna som producerades i kolonin. För att kunna definiera den romantiska uppfattningen bör man först fastställa vilken slags turism det är frågan om. J. A. Walter talar om *positional goods* eller *material goods*.⁷⁸⁴ Låt oss ta ett exempel på dessa. Ålands hav värdesätts högt tack vare sin mäktighet och skönhet. Dess position och karaktär förblir desamma oberoende hur många tusentals människor som beundrar det. Det utgör *material goods*. Havet kan också betraktas som en plats där man kan njuta av ensamhet vid en strand eller i en båt. Havets makt visar hur liten människan egentligen är, och att havet kan övervinna människan. Detta utgör *positional goods*, dock med en restriktion: ju fler människor som vill njuta av ensamheten i naturen vid havet, desto färre tillfällen har de till det.⁷⁸⁵

De båda kan implementeras på konstnärskolonin i Önningeby. Kolonisterna träffade varandra och den lokala befolkningen dagligen och kunde njuta av samvaron åtminstone på kvällen eller arbeta sida vid sida. Detta kunde dock inte märkas i deras målningar som skildrade en enskild upplevelse eller ett möte med naturen.⁷⁸⁶ Kolonisterna kunde sitta sida vid sida vid Lemströms kanal som flockades av flera stora segelfartyg. Detta syns dock inte i de målningar som producerades. Konstnärerna gav en bild av en öde kanal. Då turisterna senare anlände

781 Lundström 2007, 25.

782 MacCannell 1999, 96.

783 MacCannell 1999, 92.

784 Lübbren 2001, 150.

785 Ibid.

786 Lübbren 2001, 150–151.

till stället, märkte de att målningarna var romantiserade. Hurudana motiv ville turisterna egentligen se? Någonting som förde tankarna bort från den pågående urbaniseringen.

4.2.1

Motiv på turismens villkor

Turisterna sökte efter det autentiska från en förgången tid och kultur, och konstnärerna svarade på denna efterfrågan. Konstnärerna var också turister som sökte efter det autentiska på Åland. Någonting som tilltalade Rönnberg då hon beskrev Åland som ett orört, enkelt och primitivt örike, vars natur och människor inte ännu hade förstörts av den moderna turismen.⁷⁸⁷

Således skulle Ackes målning *Tågpassagerare*, som skildrade järnvägen, det nya transportsystemet, knappast ha betraktats som en intressant målning. Det kanske också förklarar varför Acke signerade den som en skiss. I stället ville turisterna kanske hellre se Danielsons *Vinterlandskap*, som skildrade transportsättet från en förgången tid. Två oxar som drar ett lass virke på en kälke. På samma sätt ville man hellre se gamla segelfartyg eller segelbåtar än ångbåtar på Slemmern. Konstnärerna kunde medvetet eller omedvetet välja motiv enligt turisternas efterfrågan.⁷⁸⁸ Det fanns dock ett viktigt kriterium för målningarna: de skulle föreställa riktiga ställen dit man kunde åka om man ville.⁷⁸⁹ Om man implementerar detta kriterium på de ovan diskuterade målningarna, märker man att det inte passar in på Ackes målning (man vet inte vart tåget är på väg) men nog på Danielsons landskap, som låg mittemot Tomtebo.

Kolonisterna skapade en myt om det åländska landskapet med sina målningar. Enligt Rob Shields förknippas olika ställen med konnotationer som kan vara förhoppningar, stereotyper, associationer eller förväntningar om stället. Då de förädlas förvandlas de till en plats-bild.⁷⁹⁰ Ålands konnotation var en association till den förgångna tiden och samtidigt en förhoppning om att den tiden inte helt skulle försvinna.

Trots att statistik saknas om kolonisternas målningar av den åländska naturen (beställda eller sålda verk), märker man, att till exempel den nya tekniken, dammodet och de nya innovationerna lyser med sin frånvaro. Ju 'mindre' och mer 'äkta' motiv, desto bättre. Det är förvånansvärt att man inte valt mer romantiska teman, till exempel Kastelholms slott, som ses skymta i bakgrunden i en av Westerholms målningar.

787 Rönnberg 1938, 25.

788 Lübbren 2001, 157.

789 Lübbren 2001, 151.

790 På engelska 'place-image'. Se Lübbren 2001, 116.

Motivvalet var ingalunda obetydligt. Det spelade en stor roll för orten och kolonisterna. Händelseförloppet kunde ha gått enligt följande: konstnären/turisten kom till orten på grund av plats-bild-fenomenet. Han blev förtjust i orten och förevigade ett av landskapen. Därefter transporterades målningen till en utställning i Åbo, där många åbobor såg den. De ville besöka och med egna ögon se den plats, där konstverket målats. De kom till Åland och tog kanske vänner med sig. Dessa vänner ville kanske också se målningen, kanske även köpa en likadan. Motivvalets 'onda cirkel' var sluten. Den avlägsna byn som en gång lockat konstnärerna med sin enkelhet och avlägsenhet, hade på ett sätt blivit förstörd. En viss slutpunkt var nådd och konstnären/turisten ville söka sig till ett annat ställe. Motivvalet förorsakade även ett moraliskt problem för konstnärerna, eftersom de i vissa fall var tvungna att måla något bara för att tillfredsställa kundens vilja.

4.3

FRÅN ÅLAND TILL FASTLANDETS HÅRDA KONKURRENS – MOTTAGANDET AV ÖNNINGEBY-KONSTEN

På basen av studien ovan står det klart att landskapsmåleriet, speciellt de åländska landskapen, var den mest populära genren i kolonin. Både lokalbefolkningen och konstvärlden på fastlandet gillade det. Konstnärskolonin förknippades oftast med landskapsmåleriet också i utställningsrecensionerna.

Bara ett halvt år efter konstnärskolonins uppkomst köpte Konstföreningen flera av kolonisternas målningar till följande års utlottning av konstverk. Det uppfattades som ett slags officiellt godkännande för kolonin. De utvalda målningarna var Fredrik Ahlstedts *Wärbild från Åland*, Nina Ahlstedts *Wid källan*, Westerholms *Skogsinteriör från Åland*, Rönnbergs akvarell *I bybacken Önningeby*, Alexander Federleys *Skizzer från Åland* samt *Sunds kyrka och prästgård* av Alma Engblom. Att alla målningar, bortsett från Engbloms, var landskap, verkade inte minska på deras värde, tvärtom:

Naturligtvis är det angenämt att erfara att bilder från den åländska verkligheten sålunda blifwa presenterade i wida kretsar. Wi se deri gerna något af idén: ”går ut i werlden och lärer allt folk.”⁷⁹¹

Notisen om de inköpta målningarna kom bara en månad efter att en av kolonisterna, Elin Danielson, hade beviljats ett av de eftertraktade Hovingska stipendierna. Kolonin var definitivt i medvind och



BILD 93 J. A. G. Acke: Morgondimma (1888). Privat ägo. Foto: Okänd.
Bildbehandling: Ainur Nasreddin / Finlands Nationalgalleri.

fick mycket positiv uppmärksamhet i pressen till den grad, att man i *Mariehamnsposten* talade om *Wära artister*.⁷⁹² Efter den gynnsamma början fortsatte kolonisterna att delta i olika utställningar både hemma och utomlands. Kolonins inofficiella talesman Uno Godenhjelm förmedlade via *Mariehamns Posten* information till läsarna om målningar, om deras antal, motiv, teknik och till vilka utställningar de hade skickats. År 1887 inlämnades flera målningar till utställningarna i och med att kolonin fick nya medlemmar. Då konstnärsgillet vårexposition öppnades 5 april 1887 i gillet egen lokal på Norra Esplanadgatan 7, ställde två kolonister, Fredrik Ahlstedt och Hanna Rönnberg, ut sina målningar. Ahlstedt hade två målningar. Den ena var ett landskap. Rönnberg ställde rätt så överraskande ut två blomstermålningar, som fick beröm för sin ”energiska färgblandning”.⁷⁹³

Den 10 augusti hösten 1887 öppnades en konstutställning i Wiborg. Där var kolonisterna representerade. Den här gången lämnades inte bara landskap in. Också en ovanligare genremålning av Acke, *Morgondimma*, ställdes ut. Den föreställde tre män i slätterarbete tidigt på morgonen. Längst bort i målningens vänstra hörn syns en figur till, troligtvis en kvinna. Mannen som står närmast i förgrunden är detaljerad. Den andre mannen bakom har likadan pose och likadan kläder som den första. Av den tredje och fjärde personen kan man enbart urskilja konturerna. Ljuset, morgonsolen, kommer snett bakifrån från väster och reflekteras på den förste mannens arm och öra. Luften verkar vara fuktig och imman är påtaglig. Växtligheten och målningens färgskala ter sig mer sydeuropeisk än åländsk. Acke har använt extra färgmassa i de röda vallmoblommorna som för att betona färgerna.

I pressen framfördes åsikter om att motivet inte var enkelt. Tidningen *Finland* skrev rakt ut att konstnären tagit sig ”en svår uppgift i målandet af en tafla det är återgifvandet af slotterarbetet i den tidigaste morgonstunden, då dimman ej lättadt”.⁷⁹⁴ Den svenska pressen var å sin sida inte förtjust i målningen, när den ställdes ut i Stockholm hösten 1888. Acke hade modigt använt en betydligt färggrannare palett än tidigare, skriver tidningen, men kritiserar honom hårt för färgerna:

Samma blåvioletta ton som går igenom Kreugers taflor, har en annan målare, J. A. G. Andersson, använt i sin rätt stora duk ’Morgondimma’. Utan att ha lyckats framkalla någon verkande stämning har målaren, så att säga, fråssat på den der ’Dimman’ hvars motstycke vi för vår del aldrig sedt i naturen.⁷⁹⁵

792 *Åbo Underrättelser* nr 314, 18.11.1886, 3.

793 *Helsingfors Dagblad* nr 92, 5.4.1887, 3.

794 *Finland* nr 176, 3.8.1887, 3.

795 *Dagens Nyheter* 17.10.1888.



BILD 94 Elin Danielson: Moderlig omsorg (1891).

Privat ägo. Foto: okänd.

Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.

Ackes vän, Georg Nordensvan, skrev en positivare kritik och påpekade att Acke med denna målning tagit ett steg framåt. Han överraskade sin publik med stämningen, färgerna, uppfattningen och penselföringen i *Morgondimma*. Det ansåg Nordensvan vara något helt nytt. Han förespråkade erkännande för Ackes försök.⁷⁹⁶

Tidningen *Finlands* recension om de finska konstnärernas utställning i november 1891 är kanske den mest beskrivande artikeln om kolonin, om kolonisternas målningar och den kritik de fick. Artikeln börjar med att man lite förvånat påpekar att den åländska konstnärskolonin i Önningeby nära Lemströms kanal fortfarande håller ihop. Därefter räknar man upp de kolonister som ställt ut på utställningen: Victor Westerholm, Elin Danielson, Hanna Rönnberg, Dora Wahlroos och Acke Andersson. Alla landskapsmålningar fick tämligen bra kritik. Rönnbergs *Sommarmotiv från Önningeby* ansågs höra till konstnärens bästa arbeten och Wahlroos *Sommardag* fick beröm för ”god och frisk färg”⁷⁹⁷, J. A. G. Ackes vinterbild *Granskog* hade många förtjänster precis som Elin Danielsons *Motiv från Önningeby*, som beskrevs som ett enkelt landskap med ”en lätt och solig stämning med god helhet”.⁷⁹⁸ Däremot skrev man om Danielsons genrebild *Moderlig omsorg* att den

796 Lagerlöf 1960, 191.

797 *Nya Pressen* nr 309, 13.11.1891, 2.

798 Ibid.

har väckt mycket ogillande för sitt ämne, hvilket man funnit otrefligt. Målarinnan har naturligtvis främst sett på det måleriska i den enkla gruppen och interiören, och måhända genom det alldagliga i denna situation i en bondby, där hon flere år vistats, blifvit van vid att icke finna den anstötlig.⁷⁹⁹

Om konstnären hade målat ett favoritmotiv, fick målningen ofta gynnsamma recensioner. Rönnerbergs *På arbetsinrättningen* var ett exempel på detta. Enligt *Hufvudstadsbladet* hörde målningen:

... till denna konst, som nu ligger på sitt yttersta, vi mena realismen quand même. Liksom i det mesta som gått utur denna konstnärinnas atelier finnes äfven i denna tafla något, som höjer värdet öfver medelmåttan.⁸⁰⁰

Recensionerna var i allmänhet gynnsamma. Nyckelpersonernas motivkrets formade en ny bild av Önningeby och av Åland för de kommande turistgenerationerna. Två exempel var Westerholms och Westmans målningar åt kejsarinnan. De väckte uppmärksamhet i pressen, speciellt på Åland, där man skrev om Westerholms kejsarinnetavla:

Taflan, som är målad med stor naturtrohet, med kraft i teckningen och saft i färgen, föreställer ett äkta åländskt kustlandskap i soluppgång.⁸⁰¹

Den plats-myt och plats-bild som målningarna skapade blev så starka att Knutsboda bergen, björkhagar med kor, väderkvarnar, öppna havslandskap, enkla genremålningar med 'små motiv' fortfarande förknippas med Åland. Önningeby-konsten bestod inte enbart av de 'autentiska' bilderna av Åland. Den hade samma karakteristiska drag som den konst som skapades i Skagen: det unika ljuset, naturens rena, granna och starka färger och den harmoni och frid som vilade över det åländska landskapet och människorna.

799 *Finland* nr 277, 28.II.1892, 2.

800 *Hufvudstadsbladet* nr 113, 16.V.1893, 1.

801 *Åland* nr 69, 28.VIII.1895.

5

AVSLUTNING

ÖNNINGEBY KONSTNÄRSKOLONI var den enda finländska konstnärskoloni i slutet av 1880-talet som fyllde de krav som ställdes på en konstnärskoloni. Medan de flesta finländska konstnärer åkte till Karelen för att hitta och föreviga det genuina finländska landskapet och befolkningen, samlades flera likasinnade finländska och svenska konstnärer till det åländska öriket för att måla den orörda skärgårdsnaturen och det ostörda skärgårdsfolket. Erving Goffmans teori om performans om de mänskliga interaktionernas analogi kan implementeras här. Kolonisternas målningar, eller som Lübbren uttrycker ”their privileged insight into villagers lives”⁸⁰² kan betraktas som en kollektiv performans, vars avsikt var att tilltala publiken, stadsborna. Målningarnas effekt betonades ytterligare med hjälp av tidningsartiklar, kåserier eller historier. Det framgår inte av konstnärernas korrespondens huruvida det var avsiktligt eller inte.

Syftet med avhandlingen är dels att redogöra för Önningeby konstnärskolonins historia, dess uppkomst och upphörande, dels att kartlägga hurudan inverkan konstnärernas sociala nätverk hade på kolonin. Metoden är historiskt deskriptiv. Primärmaterialet består huvudsakligen av korrespondensen mellan kolonins nyckelpersoner. Metoden har kompletterats med sociogram. Med hjälp av dem kan man definiera kolonins nyckelpersoner och eventuella andra grupperingar. Genom sociogrammen kan komplexiteten i konstnärskolonins ledarskap och aktörskap fastställas. För att kunna kartlägga de karakteristiska dragen i Önningeby-konsten, har målningarnas motiv granskats. Victor Westerholms och Hanna Rönnbergs produktion har använts som en case studie där deras motivval har placerats in i ett större sammanhang, hela deras produktion,⁸⁰³ för att undersöka eventuella orsaker och idéer bakom motivvalet. På basen av denna studie kan fastställas att Westerholm målade 33 procent av sin produktion på Åland under perioden 1886–1919. En femtedel därav hade en björkhage och/eller kor som motiv. 29 procent av Hanna Rönnbergs produktion bestod av konstverk som var målade på Åland.

Friluftsmåleriet och de unga konstnärernas oppositionsrörelse beredde en gynnsam grund för de europeiska konstnärskolonier. I och med att konstnärerna reste mycket, blev deras sociala nätverk mycket omfattande. De sociala nätverken fick allt större betydelse eftersom nya trender såväl inom konsten som inom konstlivet spreds via

802 Lübbren 2001, 40.

803 Som varit tillgänglig. Katalogiseringen av Victor Westerholms produktion har hämtats ur Aimo Reitalas *Victor Westerholm* (1967) och katalogiseringen av Hanna Rönnbergs produktion är hämtat ur Anna-Maria Wiljanens privatarkiv.

dem. De direkta eller indirekta sociala nätverken bidrog till Önningeby konstnärskolonins uppkomst. Till exempel Victor Westerholm bjöd Fredrik Ahlstedt som i sin tur bjöd konstnärerna Hanna Rönnerberg, Elin Danielson och Ada Thilén att åka till Åland. Rönnerbergs sociala nätverk omfattade i sin tur Zachris Topelius som blev så intresserad av kolonin att han uppmuntrade sin dotter Eva att åka till Åland. Andra konstnärer till exempel Acke, kom till Åland av en slump även om han kunnat få kännedom om kolonin via sitt nätverk. De flesta konstnärer fick inbjudan eller information om kolonin via sitt nätverk.

Kolonisterna var i samma ålder och de flesta hade inte ännu hittat sin konstnärliga stil eller sin plats i konstvärlden. De viktigaste faktorerna i kolonin var friheten att måla hur man ville, de pittoreska motiven och kamratandan. Den interaktivitet som rådde mellan konstnärerna gynnade deras karriärer i stor utsträckning under en längre tid, även efter att kolonin upphört. De diskuterade om konsten, om konstförvaltningen i hemlandet och förmedlade, precis som under kolonitiden, information om lediga tjänster och betydelsefulla beställningsarbeten. För de flesta konstnärer blev vistelsen i Önningeby avgörande för deras karriär.

Konstnärskolonins glanstid var under perioden 1886–92. Den kunde även ha varit längre om inte kolonins sociala eldsjäl Ackes målning *Snöljus* (1892) skulle ha refuserats på Salongen i Paris. Acke och hans fru, de övriga kolonisterna, de lokala som varit modeller för Acke och vännerna på fastlandet (i Finland) hade så stora förväntningar på målningen, att besvikelsen över misslyckandet helt enkelt blev för stor. Före meddelandet om refuseringen, hade det redan uppstått en viss spänning mellan Acke, hans fru och de övriga kolonisterna. Efter refuseringen tilltog spänningen. Det verkar som om Eva Topelius-Acke skulle ha tagit refuseringen hårdare än sin make och velat ge skulden av misslyckandet till någon annan. Paret Acke lämnade Åland för gott. I och med att den evigt glade Acke var borta, gick någonting förlorat. Kolonins motor gick nu på tomgång. Även om Westerholm ansågs vara en fadersfigur för kolonisterna, tycks Ackes närvaro ha varit ännu viktigare för kolonins sammanhållning. Ackes frånvaro blev avgörande för kolonins framtid. Westerholm, Westman och Rönnerberg försökte hålla verksamheten i gång. Till och med kolonins talesman, postmästare Godenhjelm dementerade alla rykten om kolonins upplösning. Men pressartiklarna blev färre och försvann småningom helt och hållet. Westerholm, Westman och Rönnerberg besökte fortfarande byn sporadiskt, men koloniandan fanns inte mer. Det första världskriget avslutade koloniepoken definitivt.

De sociala nätverkens implementering i denna kontext är en företeelse som inte tidigare använts i vetenskaplig forskning. Här har jag valt att använda Jacob L. Morenos nätverksteori som utgångspunkt. Den bjuder på användbara grunddefinitioner och lösningsmodeller. Teorin implementeras visuellt med hjälp av sociogrammen, gjorda med open source -programmet *Gephi Graph Visualization and Manipulation Software*. Vilka av konstnärerna som var kolonins nyckelpersoner och vilka av dem som hörde till kolonins subgruppering kan visualiseras och definieras med hjälp av sociogrammen. Definitionen är viktig för rekonstrueringen av kolonins struktur och dess historia. Sociogrammen visar att den allmänna uppfattningen om att konstnärskolonierna var icke-hierarkiska inte stämmer. Det uppstod medvetet eller omedvetet en skillnad mellan nyckelpersonerna och de andra subgrupperingarna som kom fram i korrespondensen. Man berättade det viktigaste till de närmaste, nyckelpersonerna.

Sociogrammen och nyckelpersonernas korrespondens har gett verktyg för definitionen av det komplexa ledarskapet. Det tidigare fastställda ledarskapet visade sig vara för enkelt bestämt. Vid närmare granskning har det kommit fram att det inte fanns någon entydig ledare utan fyra olika ledare. Victor Westerholm var kolonins initiativtagare men fungerade även som en slags mecenat för kolonisterna.⁸⁰⁴ Han förmedlade deras målningar, lånade pengar till dem och övervakade deras intressen i den mån det var möjligt vid målningantagningen till utställningarna. Westerholm uppfyllde alltså de krav som Rupert Brown i sin publikation *Group Processes. Dynamics within and between Groups* ställer på en ledare. Han påverkade andra konstnärer men de kunde inte påverka honom.⁸⁰⁵

Hanna Rönnbergs roll baserade sig på hennes person. Hon var utåtriktad och hade lätt att umgås med andra människor och reste mycket. Hon hade ett stort socialt nätverk. Hon var den trognaste kolonimedlemmen och återvände så gott som varje sommar till Åland. Hennes roll som kolonins inofficiella historieskrivare förstärkte hennes position ytterligare. Hon skrev om sin tid i Önningeby och i Skagen kolonierna i sina böcker *Konstnärsliv i slutet av 1880-talet* (1931) och *Konstnärsliv. Konstnärskolonien på Åland 1886–1914* (1938) och i olika tidningsartiklar. Hon var den som påminde kolonisterna om Åland i god tid före sommaren och formade en uppfattning om hur följande sommars sammansättning skulle bli. Hennes roll var stark och om hon inte regelbundet skrev till sina kamrater, blev de genast oroliga.

Om Rönnberg tog hand om den sakligare sammanhållningen av kolonin, var J. A. G. Acke kolonins festmarskalk. Han spred

804 Brown 1988, 67.

805 Brown 1988, 67–72.

glädje runt sig, överraskade sina vänner med fester och andra evenemang. Hans hänförelse smittade av på de andra. Han var impulsiv och nästan barnsligt intresserad av allt nytt men hade svårt att slutföra sina arbeten. Enligt Erland Lagerlöf var Acke ”kanske den mest självständige, den minst akademiske i den konstnärsgeneration han tillhörde.”⁸⁰⁶

Elin Danielson kunde kallas för den konstnärliga ledaren. Hon hade studerat och bekantat sig med friluftsmåleriet i Frankrike och implementerat det i sin konst. Medan Westerholm upplevde att han inte gick vidare i sin konst, Acke som ville pröva på alla stilinriktningar och motiv utan att kunna slutföra något och den självkritiska Rönnberg funderade om hennes konst någonsin kunde uppmärksammas, verkade Danielson målmedveten och säker i sin konst. Hon koncentrerade sig på att utveckla den. Alla kolonister ville experimentera med friluftsmåleriet och gjorde ljusstudier, men Danielson förde experimentet vidare. Målningen *Vinterfiskare* (1887) som hon målade på vintern 1886–76 blev en förebild både för kolonisterna och för hela det finländska konstfältet tack vare sin revolutionära målningsteknik och skildringen av snö och vårsol. Den påverkade konstnärernas motivval, även Westerholm och Acke prövade måla ute i den nyckfulla åländska vintern. Grunden för Ackes *Snöljus* hade lagts. Det var inte längre den åländska sommaren som tilltalade konstnärerna utan också vintern. Acke skrev till Eva Topelius:

Den mulna vintern. Som täcker genom sitt ljusa ljusdunkel, det är hvitt men dock färgmattat ljus, som verkar skymnigt utan att vara det som låter färger synas sjelflysande, som gör allt kraftigt helt och mjukt. Den vintern är det jag valt måla.⁸⁰⁷

Söderlind nämner tre kvinnostereotypior: prostituerade, madonna eller musa. Antingen var kvinnan en moderlig urkraft eller ett farligt naturväsen.⁸⁰⁸ Dessa kan och bör utvecklas vidare. Vid närläsningen av konstnärernas korrespondens har olika kvinnoroller kommit fram. Bland de kvinnliga nyckelpersonerna har jag kommit fram till fyra olika kvinnoroller: 1) musa och matriark, 2) den dynamiska och målmedvetna konstnärinnan, 3) det kan finnas bara en konstnär i familjen och 4) den nästan jämlika konstnärinnan. Det handlar också om fördelningen i det offentliga och privata rummet i denna kontext. Den dynamiska och målmedvetna konstnärinnan, Elin Danielson och Hanna Rönnberg, reste hur de ville medan konstnärens musa, familjens ’andra konstnär’ eller den nästan jämlika konstnärinnan förväntades utöva sitt yrke nära hemmet. Klassificeringen av de olika kvinnorollerna är viktig med tanke på frågan om kvinnoemancipationen, även om

806 Lagerlöf 1959, 1.

807 J. A. G. Ackes brev till Eva Topelius 15.3.1889, KB.

808 Söderlind 2006, 12.

korrespondensen som evidens är aningen problematisk. Ojämligheten kom fram i kvinnornas parförhållanden, inte i kolonins vardagliga liv. Nyckelpersonerna formade fyra par (bortsett från Danielson): Westerholms, Ahlstedts, Ackes, Rönnberg-Westman och Danielson (senare Danielson-Gambogi). Tre av dessa fyra par hade medvetet eller omedvetet bestämt att kvinnan skulle ge utrymme åt sin konstnärsmän – på bekostnad av sin egen karriär.

Egentligen var bara det att kvinnorna kom till kolonin ett tecken på emancipation. En mer genomgående analys av emancipationen skulle kräva en fullständig kartläggning av kvinnornas sociala nätverk, inte bara mellan kolonisterna. Detta skulle gälla även dem som hörde till subgrupperingen: Anna Wengberg, Dora Wahlroos och Helmi Sjöstrand. Om man använde de sociala nätverken som en metod, kunde mera information om emancipationens spridning och dess former fås. Brist på grundforskning av dessa konstnärer har omöjliggjort en dylik analys. Däremot har korrespondensen mellan kolonins kvinnor och män avlägsnat den illusionen att livet i kolonin bara skulle ha varit harmoniskt utan konflikter.

Kolonisterna var målade turister som längtade efter det samma som de sedvanliga turisterna – det autentiska. Den enkla livsstilen och den naturskönhet som de hittade på Åland påverkade dem huvudsakligen på två sätt: konstnärligt och socialt. På Åland kunde kolonisterna hitta nya tilltalande motiv för sin konst, experimentera med nya tekniker och målningssätt och på så sätt omskapa sig själva som konstnärer. På samma sätt omskapade de sig som personer. De hade lämnat sina hem, sina vänner, konstakademier och kunde nu i lugn och ro koncentrera sig på sin konst. Omtänkande, skaparglädje och frihet i en naturskön och fridfull miljö var inte enbart produktivt ur konstens synvinkel. Det ledde också till romanser och till och med äktenskap.

Med hjälp av kartläggningen av motivkretsen och målningssätt har karakteristiska drag för den konst som skapades i Önningeby kartlagts. Den visar att vissa nyckelpersoner var mycket produktiva under kolonitiden. Till exempel Victor Westerholm målade 33 procent av hela sin produktion på Åland.⁸⁰⁹ De flesta av dessa 248 målningar 53 stycken föreställer en björkhage med eller utan kor. Westerholms andra åländska motivkrets bestod av landskap som är målade på en hög plats och den tredje motivkretsen av skildringar av Kökar och dess kyrka. Även andra nyckelpersoner bildade sin egen motivkrets och målade därefter: Rönnberg naturalistiska genremålningar och landskap, Westman landskap med björkar och hav, Danielson vinterlandskap, porträtt och genremålningar, Acke genremålningar och monumentalmålningen *Snöljus* och Topelius-Acke interiörer och blommor. De kvinnliga konstnärerna

809 Analysen baserar sig på den katalogisering av Westerholms konstverk som Aimo Reitala presenterar i *Victor Westerholm* (1967).

kunde måla fritt. Kolonins manliga konstnärer ställde inte krav på kvinnornas måleri eller deras motivval. De manliga konstnärerna upplevde inte kvinnornas emancipation som ett hot. Tvärtom uppmuntrade de kvinnor att sträva framåt. Detta väcker frågor speciellt då det gäller Rönnbergs och Topelius motivval. Rönnberg målade ofta barn medan Topelius koncentrerade sig på att måla interiörer eller blomstermålningar. Vissa motivkretsar skapade den plats-myt och plats-bild som blev så starka och övertygande att Knutsboda bergen, björkhagar med kor, väderkvarnar, öppna havslandskap, enkla genremålningar med 'små motiv' fortfarande anses vara konnotationer för Åland. Motivval bjuder på nya öppningar för fortsatt forskning. Det vore intressant att fördjupa kännedomen om skillnader mellan den åländska och fastländska naturen, växtlighet och djur och på det sättet få en djupare insyn till de orsaker som gjorde den åländska naturen så tilltagande.

Landskapen och Önningeby-konsten i allmänhet motsvarade turisternas efterfrågan på det autentiska. Dessa bilder – havslandskap med sina lugnande blåa färgnyanser, ängar som badar i sommarsol, ett allmogepar som arbetar flitigt eller ett mäktigt landskap från Knutsboda bergen – representerade en tid, som snart skulle vara en förgången tid. Målningarna förmedlade en känsla av trygghet åt folk som upplevde att det moderniserade samhället var fragmentariskt och oroväckande. Bilderna hade också en annan effekt. Den åländska, orörda naturen som en gång lockat konstnärerna förevigades på dukar som recenserades i tidningarna. Tidningsartiklarna lockade flera turister till öriket, vilket i sin tur minskade konstnärernas intresse. Konstnärerna började leta efter nya, orörda och intressanta ställen, kanske till och med för att bilda en ny konstnärskoloni. Men så blev det inte. Önningeby konstnärskoloni förblev den enda av sitt slag i Finland.

Önningeby-konsten fick i allmänhet ett positivt mottagande på fastlandet. Dock fanns det även målningar som avvek för mycket från mängden på grund av sitt motivval, till exempel Danielsons *Moderlig omsorg* (1891), eller på grund av färgerna, till exempel Ackes *Morgondimma* (1888), eller till sin teknik, till exempel Westerholms *Björkhage* (1888). Vissa målningar, till exempel *Björkhage*, var helt enkelt för moderna och representerade en teknik som inte ännu hade spridit sig till den finländska konsten. Därför framfördes det kritik mot dem. Också motivvalet väckte ofta starka känslor. Trots att bilden var naturalistiskt målad, fick inte motivvalet vara för 'naturalistiskt'. Danielsons *Moderlig omsorg*, där mamman letar efter löss i barnets hår, ansågs vara ett anstötligt och otrevligt motiv, eftersom den kom allt för nära inpå bondlivets vardag.

Kolonin fungerade till en del som ett laboratorium, där unga konstnärer fritt kunde experimentera med konstens olika stilinriktningar. Man lyckades också skapa (antagligen oavsiktligt) en Önningeby-konst, vars motivkrets kunde indelas i tre olika grupper: landskap med kor och/eller björkar, landskap med havsmotiv och genremålningar. Platserna för motiven är delvis igenkännliga och vissa miljöer finns fortfarande kvar.

I föreliggande avhandling har konstnärernas korrespondens utnyttjats mångsidigt och kompletterats med tidens diskurs. Här har *Historiska tidningsbiblioteket* som tidigare nämnts varit till ovärderlig hjälp. Den stilkritiska analysen av nyckelpersonernas målningar har på ett annat sätt varit utmanande. Även om det finns biografier om vissa konstnärer, saknas en katalogisering av deras konstverk. Detta har försvårat forskningen, men å andra sidan har det lett till att nya och överraskande konstverk upptäckts.

De sociala nätverkens implementering på materialet har visat sig vara mycket användbar. De utvecklades oftast under studietiden, ledde till att konstnärerna sökte sig till kolonin, där de kunde knyta viktiga vänskapsrelationer och gav trygghet under utlandsvistelserna. Nätverkens inverkan gick också på karriärmöjligheterna. Implementeringen kan även utnyttjas för mer djupgående analyser av konstnärskoloni-fenomenet och för att analysera hur grupperingar inom en koloni formades och varför de höll ihop. Valet av denna metod bjuder på nya möjligheter för fortsatt forskning inte bara i Önningeby konstnärskoloni med medlemmar, utan även i hela konstnärskolonifenomenet, både i nordisk och i europeisk kontext. Det vore till exempel intressant att studera hur omfattande nätverk de europeiska konstnärskoloniernas nyckelpersoner hade och hurudan inverkan de hade på den europeiska konsten. Med hjälp av nätverkens implementering i forskningen kunde man också kartlägga konstnärernas mobilitet, konstens och de olika stilinriktningars spridning mellan konstnärskolonierna samt deras inverkan på den europeiska konsten.

Önningeby konstnärskolonins inverkan på det finländska konstfältet kan inte förbises. Där smälte konstnärernas mångfacetterade sociala nätverk och även konstens gamla trender samman och nya skapades. Där förändrades kvinnans roll från den traditionella till den mer moderna och där utvecklades det diversifierade ledarskapet. Men framför allt: där bjöd naturen, landskapet och lokalbefolkningen en oändlig mängd av nya motiv som frammanade Önningeby-konsten. Den hade i sin tur en avgörande roll i de flesta kolonisternas karriär. Så som Hanna Rönnberg sade: "Åland är och förblir det bästa målarstället i vårt land, ingenting går upp mot det."

BILDFÖRTECKNING

BILD 1	Karta över de viktigaste europeiska konstnärskoloniernas placering, ca 1900. Lübbren, 2001, XIV. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.	46	BILD 17	P. S. Krøyer: Hip, hip, hurra! (1888). Göteborgs konstmuseum. Foto: Göteborgs konstmuseum.	110
BILD 2	Konstnärskolonis sammansättning (antalet kvinnor, män, utlänningar, nationella representanter) i Barbizon, Pont-Aven, Grèz, Skagen och Önningeby.	48	BILD 18	Hugo Birger: Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen i Paris fernissadagen (1886). Göteborgs konstmuseum. Foto: Göteborgs konstmuseum.	111
BILD 3	Pont-Aven. Hôtel Julia. Peintures, Hommages d'auteurs à Mademoiselle Julia. Foto: Privatarxiv. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.	51	BILD 19	Mariehamns badhotell. Foto: Ålands museum.	112
BILD 4	Paul Gauguin: La vision après le sermon (1888). Scottish National Gallery. Foto: Scottish National Gallery.	51	BILD 20	Konstnärernas kostymbal. Med i bilden från vänster: Edvard Westman, Elin Alfild Nordlund, Hanna Rönnberg, Emil Wikström, Elin Danielson, Dora Wahlroos, en okänd, Rosa Danielson, Victor Westerholm och Hilma Westerholm. Foto: Önningebymuseets samling.	112
BILD 5	P. S. Krøyer: Vid frukosten (1883). Tillhör Skagens Museum. Foto: Skagens Museum.	54	BILD 21	Edvard Westman: Zarewna (1894). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	114
BILD 6	Sociogram om de sociala nätverken i konstnärskolonis initialske. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).	67	BILD 22	J. A. G. Acke: "Alku" med sprunget akterskot utanför "Stor Jungfrun". Alle man på däck! Lågskär den 26 augusti 1886. Privat ägo. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.	114
BILD 7	Hanna Rönnberg: Den sista solglimten, motiv från Önningeby (1890). Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.	77	BILD 23	"Fröken Hanna Rönnberg betraktande bränningarna på Lågskär den 27 augusti 1886. Privat ägo. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.	114
BILD 8	Elin Danielson: Vinterfiskare (1887). Privat ägo. Foto: Privatarxiv.	81	BILD 24	Victor Westerholm: Signilskär (1887). Andersudde. Foto: Håkan Skogsjö.	116
BILD 9	Victor Westerholm: Björkhage (1888). Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.	87	BILD 25	Hanna Rönnberg: Signilskär (1887). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	117
BILD 10	Tillskrivet P. S. Krøyer: Vid frukosten hos Brøndums, fotografi, Lokalsamlingen Skagen. Foto: Lokalsamlingen Skagen.	90	BILD 26	Hanna Rönnberg: Flickan i gröngräset (1887). Ålands Ömsesidiga Försäkringsbolag. Foto: Kjell Ekström.	118
BILD 11	Hanna Rönnberg: Vid fönstret (1888). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	91	BILD 27	Konstnärerna utflyktsmål på västra Åland (en detaljbild). @ LMV. Bakgrundskarta 1:320 000.	120
BILD 12	J. A. G. Acke: Snöljus (1892). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	97	BILD 28	Ålands karta (kommunerna). Baserar sig på Bakgrundskartan 1:2 milj. @ LMV.	120
BILD 13	Hanna Rönnberg, Georg Nordensvan och Edvard Westman i Önningeby på sommaren 1892. Privat ägo. Foto: Privatarxiv.	101	BILD 29	Hanna Rönnberg: Lekande barn vid strandvattnet (1914). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	122
BILD 14	Hanna Rönnberg: Vår (1896). Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.	107	BILD 30	Konstnärskolonins sammansättning.	127
BILD 15	Anna Wengberg: Önningeby (1910). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	108	BILD 31	Kolonins nyckelpersoner i kolonins initialske. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).	128
BILD 16	Dora Wahlroos: Åland (1922). Andersudde. Foto: Håkan Skogsjö.	109			

BILD 32	Relationerna mellan kolonins nyckelpersoner och subgrupperingarna. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).	129	BILD 47	Fredrik Ahlstedt: Porträtt av Nina Ahlstedt. Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	170
BILD 33	Önningeby och dess landsväg i slutet av 1800-talet. Till höger ses Jonesas gård och längre bort Västra Hinders, Ers, Mattas och Östra Hinders. Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	131	BILD 48	Victor Westerholm: Min hustru. Tidningsurklipp av Victor Westerholms teckning om sin hustru Hilma, tillägnad dottern Greta, Paris 5.3.1888. Foto: Museiverkets bildarkiv, den historiska bildsamlingen.	170
BILD 34	Mattas gården i Önningeby. Fotografiet är daterat 1896. Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	132	BILD 49	Dora Wahlroos: Självporträtt (1889). Åbo Museicentral. Foto: Martti Puhakka.	172
BILD 35	Romanserna i Önningeby. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).	138	BILD 50	Dora Wahlroos: Friluftsmålare E. A. Nordlund (1896). Privat ägo. Foto: Vesa Aaltonen.	174
BILD 36	Önningeby kolonister på kaffepaus (1886). Från vänster sittande på marken Hanna Rönnerberg, Hilma Westerholm, Elin Danielson och Nina Ahlstedt. Från vänster, sittande på stolen Fredrik Ahlstedt och bakom honom Victor Westerholm. Längst till vänster Alexander (Alex) Federley och Acke Anderson (J. A. G. Acke). Museiverket. Foto: Aksel Paul.	144	BILD 51	Anna Wengberg: Vid staffliet (föreställer troligen Helmi Sjöstrand). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	174
BILD 37	Elin Danielson: Hilma Westerholm (1888). Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.	153	BILD 52	Karl Emanuel Jansson: Åländska sjömän spelande kort i kajuta (1871). Finlands Nationalgalleri. Foto: Jouko Könönen.	186
BILD 38	Edgar Degas: Victoria Dubourg (1868–69). Toledo Museum of Art. Foto: Toledo Museum of Art.	153	BILD 53	Sociogram som visar utgångsläge före Önningeby-konsten byggdes upp. Sociogrammet är gjort med hjälp av Gephi Graph Visualization and Manipulation Software (www.gephi.org).	187
BILD 39	Dora Wahlroos: Porträtt av Hilma Westerholm. Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	155	BILD 54	Victor Westerholm: Holländskt landskap (1879). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	189
BILD 40	Michael och Anna Ancher: Dagens arbete bedömmes (1883). Tillhör Skagens Museum. Foto: Skagens Museum.	156	BILD 55	Victor Westerholm: Från Eckerö postbrygga, studie (1884). Åbo konstmuseum. Foto: P. O. Welin.	192
BILD 41	Elin Danielson: Självporträtt (1900). Finlands Nationalgalleri. Foto: Kari Soinio.	159	BILD 56	Victor Westerholm: Oktoberdag på Åland (1885). Finlands Nationalgalleri. Foto: Jukka Romu.	193
BILD 42	Elin Danielson: Hanna Rönnerberg (1890). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	160	BILD 57	Victor Westerholm: Björkhage (1888). Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.	195
BILD 43	Anna Wengberg: Eva Topelius (1895). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	162	BILD 58	Victor Westerholm: Den kejsrerliga eskadern i Färjsundet (1894). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	197
BILD 44	Fredrik Ahlstedt: Hanna Rönnerberg (1879). Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.	166	BILD 59	Victor Westerholm: Åland (1909). Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.	198
BILD 45	J. A. G. Acke: Porträtt av Elin Danielson (1887). Ålands konstmuseum. Foto: Robert Jansson.	167	BILD 60	Victor Westerholm: Kökars kyrka. Ålands konstmuseum. Foto: Ålands konstmuseum.	199
BILD 46	J. A. G. Acke: Eja för första gången (1887). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	169	BILD 61	Victor Westerholm: Björkhage med kor (1886). Åbo konstmuseum. Foto: Kari Lehtinen.	201
			BILD 62	Victor Westerholm: Vinterbild från Tomtebo (1886). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	203
			BILD 63	Victor Westerholm: Regnbågen (1918). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	203
			BILD 64	Hanna Rönnerberg: Den sista solglimten, motiv från Önningeby (1890). Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.	206

BILD 65	Hanna Rönning: Blåklint (1890). Privat ägo. Foto: Ålands konstmuseum.	207	BILD 85	Elin Danielson: Vårhage (1891). Önningeby-museet. Foto: Önningebymuseets samling.	226
BILD 66	Hanna Rönning: Den blinda mormor (1890). Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.	207	BILD 86	Elin Danielson: Hilma Westerholm (1888). Åbo konstmuseum. Foto: Vesa Aaltonen.	228
BILD 67	Hanna Rönning: Sommardag på Åland (1892). Ålands konstmuseum. Foto: Ålands konstmuseum.	208	BILD 87	J. A. G. Acke: Tågpassagerare (troligen 1886). Privat ägo. Foto: Hagelstam & Co.	229
BILD 68	Hanna Rönning: Vår (1896). Privat ägo. Foto: Reima Määttänen / Tavastehus konstmuseum.	209	BILD 88	J. A. G. Acke: Bogskärs fyr (1887). Önningeby-museet. Foto: Önningebymuseets samling.	230
BILD 69	Hanna Rönning: Backslutning (1889). Ålands konstmuseum. Foto: Ålands konstmuseum.	210	BILD 89	J. A. G. Acke: Flitiga händer (1887). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	231
BILD 70	Hanna Rönning: Ålandsfiskare (1897). Privat ägo. Foto: Anna-Maria Wiljanen.	212	BILD 90	J. A. G. Acke: Knapans farmor (1888). Privat ägo. Foto: Önningebymuseets samling.	232
BILD 71	Edvard Westman: Barn på strand, motiv från Åland (1886). Privat ägo. Foto: Hagelstam & Co.	214	BILD 91	Eva Topelius: Interiör från nedre Knapans (1892). Privat ägo. Foto: Önningebymuseets samling.	233
BILD 72	Edvard Westman: Önningeby (1890). Önningebymuseet. Foto: Önningebymuseets samling.	215	BILD 92	Fredrik Ahlstedt: Grönt landskap (1886). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	235
BILD 73	Edvard Westman: Strandlandskap. Ålands Ömsesidiga Försäkringsbolag. Foto: Kjell Ekström.	215	BILD 93	J. A. G. Acke: Morgondimma (1888). Privat ägo. Foto: Okänd. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.	240
BILD 74	Edvard Westman: Vårvinter i Önningeby (1899). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	217	BILD 94	Elin Danielson: Moderlig omsorg (1891). Privat ägo. Foto: okänd. Bildbehandling: Ainur Nasredtin / Finlands Nationalgalleri.	242
BILD 75	Edvard Westman: Sommardag (1891). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	218			
BILD 76	Hanna Rönning: Blåklint (1890). Privat ägo. Foto: Ålands konstmuseum.	218			
BILD 77	Edvard Westman: Önningeby, mars (1892). Andersudde. Foto: Håkan Skogsjö.	219			
BILD 78	Elin Danielson: Vinterlandskap från Åland (1887). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	221			
BILD 79	Elin Danielson: Sommarlandskap / Önningeby, skärm (1890). Ålandsbanken. Foto: Anna-Maria Wiljanen.	222			
BILD 80	Elin Danielson: Flicka och katter i sommarlandskap (1892). UPM-Kymmenes Kulturstiftelse. Foto: Rauno Träskelin.	223			
BILD 81	Elin Danielson: Moderlig omsorg (1891). Privat ägo. Foto: okänd. Bildbehandling: Ainur Nasredtin, Finlands Nationalgalleri.	224			
BILD 82	Elin Danielson: Moderskärlek (1890). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	224			
BILD 83	Elin Danielson: Syende kvinna (1890). Privat ägo. Foto: Matias Uusikylä.	225			
BILD 84	Elin Danielson: Bryggan (1901). Ålands Ömsesidiga Försäkringsbolag. Foto: Kjell Ekström.	226			

KÄLLOR OCH LITTERATUR

ARKIV

Anna-Maria Wiljanens privatarkiv. Helsingfors.

Skriftlig information från Lemlands församling 21.1.2013.

Eva-Lena Bengtssons meddelande till Anna-Maria Wiljanen 8.2.2005.

Finlands nationalbibliotek. Helsingfors. (FNB). / Helsingfors Universitets Bibliotek. Helsingfors. (HUB).

J. A. G. Ackes och Eva Topelius-Ackes brevsamling.

Emil Halonens brev till Emil Wikström 25.8.1898.

Victor Westerholms brevsamling.

Det Kongelige Bibliotek, Köpenhamn.

Helga Anchers Fonds Arkiv.

© Breve. Dep. på det Kongelige Bibliotek.

NKS 4572.

Kungliga Biblioteket. Handskriftsavdelningen. Stockholm. (KB).

J. A. G. Ackes och Eva Topelius-Ackes brevsamling. (Ep A 2a:1)

Elin Danielsons brevsamling. (Ep. D 8).

Privatarkiv. Ruovesi. (PA).

Victor Westerholm till Hilma Alander.

Elin Danielson till Hilma Westerholm.

Hanna Rönnerberg till Hilma Westerholm.

Edvard Westman till Victor Westerholm.

Åbo Akademi bibliotek, handskriftsavdelningen. Åbo. (ÅAB).

Victor Westerholms brevsamling. (Victor Westerholms samling VII).

Maria Wiiks brev till Alma Engblom.

Ålands landskapsarkiv. Mariehamn.

Önningeby hembygdsförening r.f. (II. Hanna Rönnerberg, II:2-4, II:5, II:7).

Önningebymuseets arkiv. Önningeby.

Arrendekontrakt mellan Edvard Söderlund och Victor Westerholm, 6.10.1884.

OPUBLICERADE KÄLLOR

Erickson, Bonnie H., 1997. Social Networks and History: A Review Essay, *Historical Methods: Journal of Quantitative and Interdisciplinary History*, 30:3, 149-157, DOI: 10.1080/01615449709601182.

Helsingfors universitet (HU), läroämnet konsthistoria.

Autonen, Heli, 2011. *Herran ylistystä sanoin ja sivelmin – Nina Ahlstedt (1853–1907)*. Pro gradu -tutkielma. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.

von Bonsdorff, Anna-Maria, 2012. *Colour Ascetism and Synthetist Colour – Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, Art history.

Vainio-Kurtakko, Maria, 2010. *Idyll eller verklighet? Albert Edelfelt och Gunnar Berndtson i det moderna genombrottets ambivalens*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja. Finska Fornminnesföreningens tidskrift 117. Vammalan Kirjapaino Oy. Sastamala.

Wiljanen, Anna-Maria, 2006. Pro gradu -opinnäyte. *Hanna Rönnerbergin matkat taiteen maailmaan*. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.

Stockholms Högskola, Konsthistoriska seminariet.

Lagerlöf, Erland, 1959. *J. A. G. Acke 1859–1924. En studie över hans liv och verk*. Licenciatavhandling framlagd för Konsthistoriska seminariet vid Stockholms Högskola höstterminen 1859.

Uppsala universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen.

Heggstad, Eva, 1991. *Fången och fri. 1880-talets svenska*

kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet. Doktorsavhandling framlagd vid Uppsala universitet ht 1991. Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen. Uppsala universitet.

Ingelman, Ingrid, 1982. *Kvinnliga konstnärer i Sverige. En undersökning av elever vid konstakademin, inskrivna 1864–1924, deras rekrytering, utbildning och verksamhet.* Akademisk avhandling. Konstvetenskapliga institutionen. ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS, Ars Suetica 6. Uppsala universitet.

Wängdahl, Lars, 2000. *”En natur för män att grubbla i” – Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri.* Acta Universitatis Gothoburgensis. Parajett Ab, Landskrona.

Åbo Akademi, Konstvetenskap vid Humanistiska fakulteten.

Lundström, Marie-Sofie, 2008. *Travelling in a Palimpsest. Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture.* Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, Humaniora 343, Helsinki.

Åkerfelt, Mia, 2011. *För fremlingarnes trefnad. Byggmästaren Hilda Hongell och iscensättningen av badorten Mariehamn på 1890-talet.* Utgiven på författarens eget förlag. Waasa Graphics, Vasa.

Westman Berg, Karin, 1980. *Varför behövs kvinnoforskning?* Tidskrift för genusvetenskap TGV. Nr 1 / 1980. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tgv/article/view/1208/1041>.

TIDNINGAR

Morgonbladet nr 157, 11.7.1882.

Åbo Underrättelser nr 190, 17.7.1883.

Åbo Tidning nr 194, 21.7.1883.

Dagsavisen 24.8.1883.

Helsingfors Dagblad nr 313, 16.11.1884.

Åbo Tidning nr 44, 15.2.1885.

Åbo Underrättelser nr 200, 27.7.1885.

Helsingfors Dagblad nr 205, 1.8.1885.

Åbo Underrättelser nr 271, 6.10.1885.

Åbo Underrättelser nr 157, 12.6.1886.

Mariehamnsposten nr 30, 15.6.1886 / Åbo Underrättelser nr 192, 19.7.1886.

Helsingfors Dagblad nr 189, 16.7.1886.

Åbo Underrättelser nr 206, 2.8.1886.

Nya Pressen nr 207, 3.8.1886.

Finland nr 176, 3.8.1886.

Nya Pressen nr 211, 7.8.1886.

Östra Finland nr 204, 4.9.1886.

Åbo Underrättelser nr 157, 12.8.1886.

Finland nr 258, 6.11.1886.

Nya Pressen nr 304, 8.11.1886.

Åbo Underrättelser nr 314, 18.11.1886.

Hufvudstadsbladet nr 281, 3.12.1886.

Mariehamnsposten nr 53, 11.12.1886 / Åbo Underrättelser nr 343, 17.12.1886.

Åbo Tidning nr 342, 16.12.1886.

Åbo Underrättelser nr 343, 17.12.1886.

Nya Pressen nr 344, 18.12.1886.

Mariehamnsposten nr 55, 25.12.1886 / Åbo Underrättelser nr 355, 31.12.1886.

Finland nr 6, 9.1.1887.

Åbo Tidning nr 8, 10.1.1887.

Mariehamnsposten nr 8, 5.2.1887 / Åbo Underrättelser nr 40, 11.2.1887.

Helsingfors Dagblad nr 92, 5.4.1887.

Mariehamnsposten nr 22, 22.4.1887 / Åbo Underrättelser nr 110, 25.4.1887.

Finland nr 94, 26.4.1887.

Finlands Allmänna Tidning nr 101, 4.5.1887.

Hufvudstadsbladet nr 108, 12.5.1887.

Mariehamnsposten nr 26, 20.5.1887 / Åbo Underrättelser nr 137, 23.5.1887.

Åbo Underrättelser nr 164, 20.6.1887.

Helsingfors Dagblad nr 165, 21.6.1887.

Finland nr 169, 26.7.1887.

Åbo Underrättelser nr 205, 1.8.1887.

Finland nr 176, 3.8.1887.

Finland nr 222, 25.9.1887.

Turun Lehti 13.9.1887.

Mariehamnsposten nr 57, 14.12.1887 / Åbo Underrättelser nr 344, 18.12.1887.

Tammerfors Aftonblad nr 98A, 9.12.1887.

Åbo Tidning nr 180, 7.7.1888.

Morgonbladet nr 157, 11.7.1888.

Åbo Tidning nr 261, 26.9.1888.

Mariehamnsposten nr 38, 3.10.1888 / Åbo Underrättelser nr

271, 5.10.1888.
 Åbo Tidning nr 264, 29.9.1888.
 Helsingfors Dagblad nr 181, 2.10.1888.
 Dagens Nyheter 17.10.1888.
 Nya Pressen nr 303, 6.11.1888.
 Finland nr 277, 25.11.1888.
 Uusi Suometar nr 280, 29.11.1888.
 Åbo Tidning nr 212, 8.8.1889.
 Aura nr 294, 17.12.1889.
 Päivälehti nr 160, 15.7.1890.
 Hufvudstadsbladet nr 197, 24.7.1890.
 Nya Pressen nr 268B, 3.10.1890.
 Hufvudstadsbladet nr 316, 20.11.1890.
 Åbo Tidning nr 341, 15.12.1890.
 Nya Pressen nr 342A, 16.12.1890.
 Hufvudstadsbladet nr 335, 11.12.1890.
 Nya Pressen nr 255, 20.9.1891.
 Åbo Tidning nr 286, 21.10.1891.
 Nya Pressen nr 309, 13.11.1891.
 Åland nr 3, 9.1.1892.
 Finland nr 24, 30.1.1892.
 Åland nr 19, 5.2.1892.
 Nya Pressen nr 51, 22.2.1892.
 Åland nr 58, 20.7.1892.
 Åland nr 66, 17.8.1892.
 Finland nr 277, 28.11.1892.
 Åland nr 2, 7.1.1893.
 Hufvudstadsbladet nr 113, 16.5.1893.
 Åbo Underrättelser nr 154, 10.6.1893.
 Hufvudstadsbladet nr 184, 13.7.1893.
 Åland nr 56, 15.7.1893.
 Helsingfors Aftonblad nr 159, 23.12.1893.
 Hufvudstadsbladet nr 128, 6.6.1894.
 Åland nr 57, 18.7.1894.
 Åland nr 76, 22.9.1894.
 Hufvudstadsbladet nr 226, 28.9.1894.
 Åland nr 60, 27.7.1895.
 Åland nr 69, 28.8.1895.
 Hufvudstadsbladet nr 2525, 17.8.1895.
 Åland nr 69, 28.8.1895.
 Nutid nr 10, 1.10.1895.
 Aftonposten nr 181, 1.11.1895.
 Åland nr 70, 2.9.1896.
 Åland nr 74, 16.9.1896.

Aftonposten nr 206, 5.9.1896.
 Hufvudstadsbladet nr 286, 20.10.1896.
 Åland nr 71, 4.9.1897.
 Åbo Underrättelser nr 95, 8.4.1898.
 Finlands Allmänna Tidning nr 203, 3.9.1903.
 Hufvudstadsbladet nr 197, 24.7.1904.
 Stenmans konstrevy nr 3–4, 1919.
 Ålandstidningen 22.5.2010.

INTERNETKÄLLOR

http://www.ainola.fi/swe_taitelijayhteiso.php
<http://app.ub.uu.se/epub/bildsok/bibrecord.cfm?bibid=2134>
<http://archive.org/details/obermannpardesn00senagoog>
<http://www.artprice.com>
http://artists.fi/tietoa_toiminnasta/historiaa
<http://www.bibliotheque-rennesmetropole.fr/actualites-collections/tresors/la-galerie-des-tresors/la-gallerie-armoricaine/>
[http://classes.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/People\\$0040947/4;jsessionid=16D00971D2D165320C7E4FA6511D9189?t:state:flow=946bd522-a003-4639-88e3-8a72ab0c47d6](http://classes.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/People$0040947/4;jsessionid=16D00971D2D165320C7E4FA6511D9189?t:state:flow=946bd522-a003-4639-88e3-8a72ab0c47d6)
<http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/secure/query.html?oldLanguage=se&language=sv>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54440799m/f10.imager=maxime%20du%20%camp%201855%20.langEN>
<http://gw5.geneanet.org/index?.php3?b=strang&lang=sv;p=uno+leonard;n=godenhjelm>
<http://www.geni.com/people/Hilma-Gustava-Westerholm/6000000002579212015>
<http://www.geni.com/people/Uno-Godenhjelm/6000000000126458750>
<http://www.gephi.org>
<http://www.hamnen.se/hamnar/naturhamnar/listingdetails.php?lid=978&name=Östra+lagö>
<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/7856>
<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4218>
<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4160>
<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/3104>
<http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/haku/ennen-vuotta-1900-syntyneet.html?artist=498&year=1900>
<http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/haku/ennen-vuotta-1900-syntyneet.html?artist=315&year=1900>

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pil%5BxmlId%5D=069746&tx_damzoom_pil%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9
<http://museoliitto.fi/se.php?k=9286#.UWlc4WCXtD0>
<http://runeberg.org/nfat/0697.html>
<http://runeberg.org/spg/0207.html>
<http://whc.unesco.org/en/list>
<http://www.visitaland.com/onningebymuseum/se>
<http://yle.fi/fst/program/allatidersting/index.php?id=616>

TRYCKTA KÄLLOR

- Acke, J. A. G, 1919. *Osannolika historier*. Albert Bonniers förlag. Stockholm.
- Bengtsson, Eva-Lena – Werkmäster, Barbro, 2004. *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige*. Bokförlaget Signum. Lund.
- Bennis, Warren – Nanus, Burt, 1985. *Ledare och deras strategier*. Översättning: Lars Göran Larsson. Svenska Dagbladet. Bohusläningens Boktryckeri Ab. Uddevalla.
- Bøgh Jensen, Mette, 2005. *At male sit privatliv. Skagensmalernes selviscenesættelse*. Skagens museum. Skagen.
- Borzello, Frances, 2000. *A World of Our Own. Women as Artists*. Thames & Hudson Ltd. London.
- Bourguignon, Katherine – Lecomte, Vanessa, 2007. *Artists in Giverny, 1885 to 1915. Impressionist Giverny. A Colony of artists, 1885–1915*. Edited by Katherine M. Bourguignon. Published in conjunction with the exhibition Impressionist Giverny: A Colony of Artists 1885–1915. Musée d'Art Americain Giverny Terra Foundation for American Art. The University of Chicago Press.
- Brown, Rupert, 1988. *Group Processes. Dynamics within and between Groups*. Basil Blackwell Ltd. Oxford.
- Canary, Daniel J. – Emmer-Sommer, Tara M. – Faulkner, Sandra, 1997. *Sex and gender differences in personal relationships*. The Guildford Press. New York. London.
- Canetti, Elias, 1998. *Joukko ja valta*. Loki-Kirjat. Helsinki.
- Cariou, André, 2001. *Die Künstlerkolonie von Concarneau*. Germanisches Nationalmuseum, 2001. *Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Cariou, André, 2001b. *Matkalla Bretagnessa. Maa meren takana. Pohjoismaiset taiteilijat Normandiassa, Bretagnessa, Picardiassa ja Englannissa 1860–1900*. Caen, Presses universitaires de Caen.
- Cariou, André, 1998. *Pohjolan maalareita Bretagnessa*. Taiteilijoiden Bretagne 1800-luvun lopussa. The Brittany of Artists in the late 19th century. La Bretagne des artistes à la fin du XIX^e siècle. Gallen-Kallelan Museo. The Gallen-Kallela Museum. Musée Gallen-Kallela 5.6–6.9.1998. Gallen-Kallelan museo, Espoo.
- Chadwick, Whitney, 1996. *Women, Art and Society*. Thames and Hudson Ltd. London.
- Chadwick, Whitney – de Courtivron, Isabelle, 1993. *Skapande par*. Översättning Hans-Jacob Nilsson. Thames&Hudson, London. Alfabetabokförlag Ab.
- Dahlerup, Pil, 1983. *Det moderne gennembruds kvinder*. Gyldendal. Norhaven Bogtrykkeri. Viborg.
- Eitner, Lorentz, 2002. *19th Century painting: David to Cézanne*. Boulder, Co: Westview Press.
- Ekström, Kjell, 2012. *Hanna Rönnberg. Konstnär och författare*. Önningebymuseet. SkogsjöMedia, Håkan Skogsjö, Mariehamn, Åland.
- Ekström, Kjell, 2007. *Konstnärer i Önningeby. Konstnärskolonin kring Victor Westerholm på Åland 1886–1914*. Amos Andersons konstmuseums publikationer, nya serien nr 64. Kirjapaino Libris Oy. Helsingfors.
- Fabritius, Elisabeth, 1999. *Michael Ancher og det moderne gennembrud 1880–1890. En hel Art ny Billeder og bedre Billeder fik Overhaand*. Helga Anchers Fond. Christian Ejlers' Forlag. København.
- Fabritius, Elisabeth, 2006. *The artists' colony at Skagen. Danish Artists' Colonies*. Naryana Press. Denmark.
- Finch, Janet, 1983. *Married to the Job: Wives Incorporation in Men's Work. Feminist Theory*. Routledge Library Editions. George Allen & Unwin.
- Gabriels, Axel, 1918. *Victor Westerholm*. Stenmans konstsalongs publikationer. I. Holger Schildts förlag. Helsingfors.
- Gahagan, Judy, 1975. *Vuorovaikutus, ryhmä ja joukko*. Englanninkielinen alkuteos. *Interpersonal and Group Behaviour*. Suomentanut Manu Jääskeläinen.

- Weilin+Göös. Espoo.
- Goffman, Erving, 1959. *The presentation of self in everyday life*. Doubleday Anchor Books. New York.
- Gynning, Margareta, 1999. *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-pauli i 1880-talets konstliv*. Albert Bonniers förlag, New Interlitho. Milano.
- Gynning, Margareta, 2006. *Konstnärspår kring sekelskiftet 1900*. Nationalmusei utställningskatalog nr 647. Stockholm.
- Halonen, Antti, 1982. *Täiteen juhlaa ja arkea. Tuusulan taiteilijasiirtolan värikkäitä vaiheita Kivestä Sibeliukseen*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Hamann, Matthias, 2001. *Im Bannkreis des Waldes. Künstlerkolonien um Fontainebleu*. Germanisches Nationalmuseum, 2001. *Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Hammargren, Henning, 1960. *J. A. G. Acke. En minnesskrift utgiven av Henning Hammargren*. Gebers. Haeggströms Boktryckeri Ab. Stockholm.
- Hapuli, Ritva, 2003. *Ulkomailla Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Hasselberg, Ylva – Müller, Leos – Stenlås, Niklas, 2002. *Åter till historiens nätverk. Social nätverk och fält*. Håkan Gunneriusson (red.) Opuscula Historica Upsaliensia 28. Uppsala University, Tryck & Medier. Uppsala.
- Heininen, Virve, 2007. *Elin Danielson-Gambogi. I Italienskt ljus*. Didrichsens konst- och kulturmuseum. Art-Print Oy. Helsingfors.
- Hellspong, Lennart, 2001. *Metoder för bruktextanalys*. Studentlitteratur AB. Lund.
- Hornby, A S, 1982. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford University Press. Oxford.
- Howard, Peter, 1991. *Landscapes. The Artists' Vision*. Routledge. London and New York.
- Häggman, Kai, 1994. *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Historiallisia tutkimuksia 179. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- Ilvas, Juha, 2006. *Kultaa ja kunniaa – kun mestarit olivat nuoria. Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*. Toim. Rakel Kallio. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Jacobs, Michael, 1985. *The Good and Simple Life – Artist Colonies in Europe and America*. Phaidon Press Limited. Oxford.
- Johansen, Ina, 2002. *Tunes In A Landscape. Fleskum: A Norwegian Artists' Colony*. Exhibition Catalogue. Published by The Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs & Budapest Museum of Fine Arts.
- Kalela, Jorma, 2002. *Historiantutkimus ja historia*. Gaudeamus Kirja. Helsinki.
- Kallioinen, Vilho – Härmä, Juhani – Suomela-Härmä, Elina, 1989. *Linguistique et français langue étrangère. Johdatusta yliopisto-opintoihin. Introduktion til universitetsstudierna. 4e édition revue et augmentée*. Oy Finn-Lectura Ab. Loimaa.
- Konttinen, Riitta, 1991b. *Konstnärspår*. Holger Schildts förlag. Keuru.
- Konttinen, Riitta, 2010. *Naiset taiteen rajoilla. Naistaiteilijat Suomessa 1800-luvulla*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Konttinen, Riitta, 2004. *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Konttinen, Riitta, 2001. *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Konttinen, Riitta, 1988. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1800-luvulta*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Konttinen, Riitta, 1991a. *Totuus enemmän kuin kauneus – Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*. Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helene Schjerfbeck ja Elin Danielson. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Konttinen, Riitta – Savojärvi, Ulla, 1995. *Elin Danielson-Gambogi*. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 3/1995. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Korsström, Tuva, 2003. *Osaako nainen ajatella?: esseitä ja haastatteluja / Tuva Korsström; suomennos Anu Tukala. Like*. Helsinki.
- Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, 2001*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des Germanischen Nationalmuseums. W. Tümmels Buchdruckerei und Verlag. Nürnberg.
- Küster, Berndt, 2006. *Künstlerkolonie Willingshausen*. Ein

- hessisches Malerdorf um 1900. Edition Fischerhude Kunstbuch. Verlag Atelier im Bauernhaus, Fischerhude.
- Latour, Bruno, 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press Inc. New York.
- Latour, Bruno, 1993. *We have never been modern*. Harvard University Press. Harvard.
- Lawrence, Karen R., 1994. *Penelope voyages: women and travel in the British literary tradition*. Cornell University Press. Ithaca. New York.
- Lukkarinen, Ville, 2004. *Paikan henki puhuttelee maisemamaalari*. Lukkarinen, Ville – Waenerberg, Annika, 2004. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: kansallismaisemat ja 1800- ja 1900-luvun vaihteiden maalaustaitteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Taidekoti Kirpilän julkaisuja; 3.
- Le Stum, Philippe, 2001. *Die Bretagne der Künstler vor den Kolonien, erste Reisen, erste Bilder (1760–1860)*. Germanisches Nationalmuseum, 2001. *Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Le Stum, Philippe, 1998. *Pukujen eksotiikkaa. Costumed Exotica. Un Exotisme vestimentaire*. Taiteilijoiden Bretagne 1800-luvun lopussa. The Brittany of Artists in the late 19th century. La Bretagne des artistes à la fin du XIX^e siècle. Gallen-Kallelan Museo. The Gallen-Kallela Museum. Musée Gallen-Kallela 5.6–6.9.1998. Gallen-Kallelan museo, Espoo.
- Lundgren, Egron, 1873. *En målars anteckningar. 3, Ledigas stunder i fremmande land*. Stockholm.
- Lübben, Nina, 2001. *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910*. Manchester University Press. Manchester.
- MacCannell, Dean, 1999. *The Tourist. A new theory of the leisure class*. With a New Foreword by Lucy R. Lippard and a New Epilogue by the Author. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California.
- Mauss, Marcel, 1972. *Gåvan. Med förord av Bo G. Eriksson*. Argos Förlag Ab. Wikströms Tryckeri. Uppsala.
- Moreno, J. L., 1953. *Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*. Beacon House Inc. Beacon, N.Y.
- Nielsen, Hans, 2001. *Das Gästebuch von Brøndums Hotel*. Germanisches Nationalmuseum, 2001. *Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Nordensvan, Georg, 1903. *Bildkonsten*. Hugo Gebers förlag. Stockholm.
- Nordensvan, Georg, 1900. *De bildande konsternas historia under 19de århundradet*. Hugo Gebers förlag. Stockholm.
- Nyberg, Paul (utgivna av), 1960. *Konstnärsbrev: Z. Topelius brevväxling med författare, konstnärer, skådespelare och musiker. Bd. 2*. Söderström. Helsingfors.
- Orbach, Susie – Eichenbaum, Luise, 1989. *Naisten kesken. Rakkaus, kateus ja kilpailu naisten keskinäisissä ystävyysuhteissa*. (Englanninkielinen alkuteos *Bittersweet*). Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Orton, Fred – Pollock, Griselda, 1996. *Les Données Bretonnantes: La Prairie de Représentation. Avant-Gardes and partisans reviewed*. Manchester University Press. Manchester.
- Pauli, Georg, 1927. *Opponenterna av Georg Pauli*. Albert Bonniers Förlag. Alb. Bonniers boktryckeri. Stockholm.
- Person, Bengt-Arne, 1993. *Varbergsskolan Richard Bergh, Nils Kreuger, Karl Nordström*. Bokförlaget Signum. Lund MCMXCIII.
- Pese, Claus, 2001. *Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen*. Germanisches Nationalmuseum, 2001. *Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Pese, Claus, 1999. *”Under the sign of the plain and the sky”: artists’ colonies in Europe*. Publisher: Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Pihlflyckt, Katarina (utgiven av), 2013. *En resa i Finland / Zacharias Topelius*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, ISSN 0039-6842; 775. Zacharias Topelius skrifter; 13. Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.
- Pollock, Griselda, 1995. *Det moderna och kvinnlighetens rum. Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Red. Anna Lena Lindberg. Norstedts Förlag AB/ePan. Stockholm.

- Pollock, Griselda, 1999. "Missing Women: Rethinking Early Thoughts on Images of Women". Squiers, Carol (ed.): *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography*. The New York Press, New York.
- Puguet, Cathérine, 2001. *Die Künstlerkolonie von Pont-Aven und Le Pouldu im 19. und 20. Jahrhundert. Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Reitala, Aimo, 1967. *Victor Westerholm*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Rey-Debove, Josette – Rey, Alain, 1995. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Dictionnaires Le Robert. Paris.
- Rönning, Hanna, 1938. *Konstnärskolonien på Åland 1886–1914. (Konstnärsliv II)*. Söderström & C:o Förlagsaktiebolag. Åbo Tidnings och Tryckeri Aktiebolag. Åbo.
- Rönning, Hanna, 1931. *Konstnärsliv i slutet av 1880-talet*. Söderström & Co Förlagsaktiebolag. Åbo Tidnings och Tryckeri Aktiebolag. Åbo.
- Shields, Rob, 1992. *Places on the Margin. Alternative geographies of modernity*. Routledge. London and New York.
- Sjöberg, Maria, 2001. *Från kvinnohistoris till genushistoria. Metodövningar*. Magnus Perlestam (red.) Studentlitteratur. Lund.
- Sjöblom, Walter, 1911. *Mariehamns stads historia 21.II.1861–21.II.1911*. Första delen. På stadens eget förlag. Ålands Tidnings-Tryckeri Ab. Mariehamn.
- Stenlås, Niklas, 2002. *Varför nätverk spelar roll: om nätverksbegreppets otillåtenhet och epistemologiska särart. Sociala nätverk och fölt*. Håkan Gunneriusson (red.) Opuscula Historica Upsaliensia 28. Uppsala University, Tryck&Medier. Uppsala.
- Svanholm, Lise, 2005. *Breve fra Anna Ancher – udvalgt og kommenteret af Lise Svanholm*. Gyldendal. Denmark.
- Svanholm, Lise, 2001. *Northern Light- The Skagen Painters. Translated by Walton Glyn Jones*. Gyldendal. Narayana Press, Gylling. Denmark.
- Svensk Ordbok, 1986*. Utarbetad vid Språkdata. Göteborgs universitet. Språkdata och Esselte Studium AB. Förlagsaktiebolaget Otava. Helsingfors.
- Svensket konstnärlexikon 1952–1967; Tiotusen konstnärers liv och verk I–V*. Red. Gösta Lilja, Bror Olsson, S. Arthur Svensson. Allhems förlag, Malmö 1952–67.
- Söderlind, Solfrid, 2006. *Konstnärspår kring sekelskiftet 1900*. Inledning. Nationalmusei utställningskatalog nr 647. Buchdruckerei Lustenau.
- Täiteen pikkujättläinen*, 1991. Toimituskunta ja kirjoittajat: Rakel Kallio, Veikko Kallio, Eija Kämäräinen, Heikki Lahtinen, Tiinaliisa Mattila, Marja Sakari. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Tiitta, Allan, 1994. *Harmaakiven maa. Zacharias Topelius ja Suomen maantiede*. Suomen tiedeseura. Julkaisija Suomen tiedeseura. 147. Helsinki.
- Tuohela, Kirsi, 2008. *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1161, Tiede. Vammalan Kirjapaino Oy. Vammala.
- Urry, John, 2002. *The Tourist Gaze*. Second Edition. Sage Publications. The Cromwell Press Ltd, Trowbridge, Wiltshire.
- Voss, Knud, 1994. *Skagensmålarna*. Översättning Jan Teghammer. Stok-Art. Bonnier Fakta Bokförlag Ab. Stockholm. Aalborg stiftsbogtrykkeri A/S.
- Waenerberg, Annika, 1996. *Parviaisen matkassa. Med penseln i bagaget. Oscar Parviainen 1880–1938*. Joensuu taidemuseon julkaisu 2/1996. Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä.
- Weisberg, Gabriel P., 2010. *Vardagens hjältar. Naturalismen i bildkonsten, fotografiet och filmen 1875–1918*. Van Gogh-museet, Amsterdam. Konstmuseet Ateneum, Statens konstmuseum, Helsingfors. Mercatorfonds, Bryssel.
- Weisberg, Gabriel P. – Becker, Jane R., 1999. *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*. Rutgers University Press. New York & New Jersey.
- Werkmäster, Barbro, 1988. "Frigjord eller bunden? De kvinnliga konstnärerna och 1880-talets emancipationssträvanden." *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1880-talet*. Liljevalchs katalog nr 393. Stockholm.
- Westerholm, Greta, 1940. *I sommarhatt till Åland*. Med originalteckningar av Victor Westerholm. Förlaget Bro. Åbo.
- Westerholm, Greta, 1943. *Tösen med långa flåtor*. Sannsaga av Greta Westerholm. Förlaget Bro. Åbo.

- Westermarck, Helena, 1941. *Mina levnadsminnen*.
Söderström. Åbo Tidnings och Tryckeri Aktiebolag. Åbo.
- Whybrow, Marion, 2001. *Künstlerkolonien in Cornwall*.
*Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und
des Himmels*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
15. November 2001 bis 17. Februar 2002. Verlag des
Germanischen Nationalmuseums.
- Wiljanen, Anna-Maria, 2012. *Hanna Rönning 1860–1946*.
Publikationer av Tavastehus konstmuseum 1/2012.
Painoyhtymä Oy, Borgå.
- Wolff, Janet, 1990. *Feminine Sentences. Essays on Women and
Culture*. Polity Press. Cambridge.

BILAGA 1

VICTOR WESTERHOLMS BIOGRAFI¹

- 1860** Viktor (Victor) Axel Andersson föddes den 4 januari i Åbo. Hans far Viktor Westerholm och mor Maria Fredrika (f. Andersson). Victors far avled samma år, den 26 augusti på grund av en minexplosion.
- 1866** Blev elev i fru Krancks småbarnsskola. Fru Krancks syster Amanda Kjellberg märkte den lille pojkes talang och gav till honom färgkritor och undervisade honom.
- 1869** Inledde sina studier i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo under ledning av R.W. Ekman, Torsten Waenerberg och Fredrik Ahlstedt.
- 1875** Fick privatlektioner av Torsten Waenerberg bland annat i oljemålning. Westerholms målningar (två kopior av Waenerbergs målningar) fanns med i en utställning för första gången.
- 1876** Deltog i Finska Konstföreningens årsutställning med två kopior. Skrevs in i Åbo Tekniska realskolans andra klass för att bredda sin grundutbildning.
- 1878** Var med och grundade en kamratförening *Fratres Amicitiae*. Inledde sina studier i konstakademin i Düsseldorf.
- 1879–80** Fortsatte sina studier i Düsseldorf där han studerade för Andreas Müller, Hugo Crola och E. Dücker.²
- 1880–81** Arbetade som vikarierande lärare i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo.³
- 1881–1886** Flera studiebesök till Düsseldorf.
- 1885** Gifte sig med Hilma Alander.
- 1886** Initiativtagare till Önningeby konstnärskoloni. Parets första barn Greta föddes.
- 1887** Arbetade som vikarierande lärare i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo.
- 1888–1890** Flera studiebesök till Académie Julian i Paris. Arbetade som chefslärare i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo 1888–98.⁴
- 1890** Parets andra barn Anna-Lisa föddes.
- 1891** Blev intendent för Konstföreningen i Åbo.
- 1892** Parets tredje barn Torsten föddes.
- 1900** Parets fjärde barn Maja-Stina föddes.
- 1902** Parets femte barn Ragnar föddes.
- 1904** Arbetade återigen som chefslärare i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo. Hade tjänsten ända till 1917.
- 1918** Erhöll professorstiteln.
- 1919** Avlider i sviterna av en lunginflammation den 19 november. Han blev 59 år gammal.

1 Reitala 1967, 13–289.

2 Finska konstnärsmatrikeln, <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/haku/ennen-vuotta-1900-syntyneet.html?artist=498&year=1900> 30.1.2014.

3 Ibid.

4 Finska konstnärsmatrikeln, <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/haku/ennen-vuotta-1900-syntyneet.html?artist> 30.1.2014.

MÅLNINGAR FRÅN KOLONITIDEN⁵

- I sommarhagen. Motiv från Tomtebo*
Höststämning (1884)
Från Eckerö postbrygga, studie (1884)
Höststämning II (1884)
Höstlandskap från Åland (1885)
Oktoberdag på Åland (1885)
Väderkvarn i höstlandskap (1886)
Landskap från Åland (1886)
Kor i björkhage (1886)
Landskapsstudie från Åland (1886)
Sommardag i Eckerö (1887)
Strandlandskap (1887)
Björkhage med kor (1886)
Hanna Rönnberg målar i Eckerö (1887)
Björkhage (1888)
Kor (1888)
Ackes ateljé (1889)
Gråväder (1889)
Fiskare (1890)
Strandbodas, Åland (1890)
Utskärssommar, Åland (1890)
Båthus. Målningen märkt "Åt Tytty af Vicke 90"
 (1890)
Midsommarmorgon (1891)
Den kejsarliga eskadern i Färjsundet (1894)
Tomtebo ateljé (1894)
Landskap från Åland, Färjsund (1894)
Skärgårdslandskap, Lumparn (1890-talet)
Utsikt från Åland (1896)
Tomtebo 17 dec. (1896)
Kor i björkhage (1900)
Kyrkovärden i Kökar (1902)
Kökars kyrka (1902)
Åländskt landskap, Knutsboda (1902)
- Sommarmorgon* (1905)
Vintervik, Åland (1908)
Åländsk midsommarstång (1908)
Åland (1909)
Sommarmorgon (1909)
Midsommarbrasa (1909)
Havsstrand om vintern, Åland (1910)
Systrarna (1910)
Från Tomtebo (1911)
Tomtebo (1911)
Strandklippor på Åland (1913)
Julidag på Åland (1914)
Vinterdag på Åland, Näs (1917)
Maja-Stina (1918)
Strandlandskap från Åland (1918)
Regnbågen (1918)
Strandlandskap (1919)
Pepparskär (1919)
Sottunga (1919)
Kökar (1919)
Kväll på Åland (1919)
Strandlandskap från Åland
Strandlandskap med sjöbodas, Lemböte i Lemland (–)
Kyrksundet, Eckerö
Kor på bete, Åland
Värdö kyrka
Slottsundet
Sommardag i skärgården
Utsikt från Åland
Björkhage
Ålandsmotiv
Vy från Åland
Fiskarstuga (–)

⁵ Listan är inte fullständig utan ger några exempel på målningar från kolonitiden. Uppgifter om målningarna är hämtade från Aimo Reitalas *Victor Westerholm* (1967) och från <http://www.artprice.com> 30.1.2014.

BILAGA 2

HILMA WESTERHOLMS BIOGRAFI¹

- 1863** Hilma Alander föddes den 25 november 1863.² Hennes far var Karl Gustaf Alander och mor Helena. Hon fick fem syskon.
- 1871** Fadern avled. Studier i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo.³
- 1881** Träffade Victor Westerholm på en danskola i Åbo.
- 1885** Gifte sig med Victor Westerholm den 12 juni i Åbo.⁴
- 1886** Första barnet Greta föddes.
- 1890** Andra barnet Anna-Lisa föddes.
- 1892** Första sonen Torsten föddes.
- 1902** Fjärde barnet Ragnar föddes.
- 1900** Femte barnet Maja-Stina föddes.
- 1919** Victor Westerholm avled.
- 1952** Avled den 11 april. Hon blev 88 år gammal.

1 <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4160/> 20.1.2014.

2 Den exakta informationen är hämtad från <http://www.geni.com/people/Hilma-Gustava-Westerholm/600000002579212015> 29.11.2012 eftersom den inte hittades annorstädes.

3 Den exakta tidpunkten saknas.

4 Reitala 1967, 93.

BILAGA 3

HANNA RÖNNBERGS BIOGRAFI¹

- 1860** Hanna Rönnberg föddes den 16 april 1860 i Tavastehus. Det finns inga uppgifter om fadern.
- 1862** Flyttade med sin mamma Emilia Sophia från Messuby till Helsingfors, där modern födde sin andra dotter Aina Emilia den 10 oktober 1863. Familjen utökades ytterligare med en tredje dotter Fanny Maria som föddes den 3 november 1865 och med två söner, varav Karl Johan Ludvig föddes den 10 april 1868 och Arthur William som föddes 29 augusti 1873. I kyrkoböckerna finns det inga uppgifter om fäderna.²
- 1875** Började sina studier vid Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors.
- 1879** Flyttades på våren till ritskolans antikklass.
- 1881** Avslutade sina studier i ritskolan. Inledde samma år sina studier vid Kungliga akademien för de fria konsterna i Stockholm. Ville bli teckningslärare och studerade därför i 4 år.
- 1885** Fick avgångsbetyg från Kungliga Akademin för de fria konsterna.
- 1886** Reste till Önningeby konstnärskoloni.
- 1887** Reste till Paris. Studier vid Académie Colarossi och Académie Julian under åren 1887–1889.
- 1888** Målade i Långstrand. Reste till Köpenhamn och vidare till Skagen tillsammans med Edvard Westman. Rönnberg vistades i Skagen, som den enda finländaren, nästan i ett halvt år. Förlovade sig i hemlighet med Edvard Westman.
- 1889** Reste från Skagen till Paris tillsammans med Edvard Westman, Michael och Anna Ancher på nyårsdagen. Målade under sommaren i Önningeby. Återvände till Helsingfors i augusti. Firade julen i Önningeby.
- 1890** Reste i januari tillsammans med Edvard Westman till Paris. Tillbringade sommaren i Önningeby. Förlovningen med Edvard Westman eklaterades den 11 december 1890.
- 1891** Återigen i Paris i mars. Fick Finska Konstföreningens II Dukatpris för sin målning *Ett landskap från Åland*.
- 1893** Mention honorable i Paris Salongen för *På Arbetsinrättningen*. Fick Finska Konstföreningens I Dukatpris för samma målning.
- 1893–97** Målade på somrarna i Önningeby.
- 1899** Publicerade sin första novellsamling *Från Ålands skär sägner och historier*.
- 1900** Hjälpte till med att bygga upp Finlands paviljong på världsutställningen i Paris.

¹ Wiljanen 2012, 145–157.

² Helsingfors ev.-luth.församlingars centralregister, Ark 2-480, Ssv 4-946, KB 182/31.

- 1901** Publicerade novellsamlingen *Nasta Sa-venko med flera berättelser*.
- 1904** Fick Statens litteraturpris för sin novellsamling *Brovaktens historier*. Tanken om en utställning med kvinnliga konstnärer föddes.
- 1905** De kvinnliga konstnärernas utställning förverkligades.
- 1907** Publicerade novellsamlingen *Bredbolstad med flere folklifvskildringar*. Valdes in i Finska Konstnärsförbundets styrelse för åren 1907–1910.
- 1908** Köpte en stor strandtomt på Brändö, där hon byggde två hus.
- 1910** Proxemplar för tidskriften *Hemma och Ute* publicerades.
- 1911** Utgivningen av *Hemma och Ute* började i januari.
- 1914** Vistades på sommaren i Önningeby. Konstnärskolonin upplöstes.
- 1916** *Hemma och Ute* lades ner men gavs på nytt ut med namnet *Ute och Hemma*. Utgivningen upphörde i slutet av året.
- 1918** Målade sin första altartavla i Metodistkyrkan i Grankulla.
- 1920** Samutställning med Anna von Bonsdorff och Ada Thilén på Salon Strindberg.
- 1923–1925** Målade på sommaren i Önningeby.
- 1924** Arrangerade vid sidan om den nordiska kvinnokongressen tillsammans med Helmi Biese en utställning med kvinnliga konstnärer i Stenmans salong.
- 1927** Målade den tudelade altartavlan i Sörensäl kyrka.
- 1931** Publicerade en bok om konstnärslivet, *Konstnärsliv i slutet av 1880-talet*.

- 1934** Samutställning med Helena Westermarck på Salon Strindberg.
- 1938** Publicerade boken *Konstnärskolonin på Åland 1886–1914* om livet i Önningeby konstnärskoloni.
- 1941** Fick Svenska författareföreningens stipendium.
- 1946** Avled den 9 oktober i sitt hem på Brändö. Hon blev 86 år gammal.

MÅLNINGAR FRÅN KOLONITIDEN^{3 4}

- Flicka i gröngräset (Signilskär)* (1887)
- Fiskarflicka eller Flicka på Signilskär* (1887)
- Signilskär* (1887)
- Strandlandskap från Åland* (1889)
- Backslutning* (1889)
- Blinda mormor* (1889)
- Den sista solglimten, Skördemotiv från Önningeby* (1890)
- Blåklint* (1890)
- Äng* (omkring 1892)
- Sommardag på Åland* (1892)
- Vy från Åland* (1892)
- Önningeby* (1892)
- Vår* (1896)
- Ålandsfiskare (Fiskare)* (1897)
- Ungdom* (slutet av 1890-talet)
- Möckelö* (omkring 1898)
- Kvällsol, motiv från Lemström* (1900)
- Sandstrand* (1900)
- Bartsgårda 28/71914* (1914)
- Strand* (1919)
- Önningeby* (1919)
- Aftonstämmning (Bygata i Önningeby)* (1923)
- Åland* (–)

³ Listan är inte fullständig utan ger några exempel på målningar från kolonitiden.

⁴ Uppgifter om målningar är samlade från Anna-Maria Wiljanens *Hanna Rönnberg 1860–1946* (2012) och från Kjell Ekströms *Hanna Rönnberg Konstnär och författare* (2012).

BILAGA 4

EDVARD WESTMANS BIOGRAFI¹

- 1865** Gustaf Edvard Westman föddes den 16 maj 1865 i Gävle. Hans far var Johan Ludvig Westman och mor Elisabeth Holmström.²
- 1882** Inledde sina studier vid Konstakademien i Stockholm.
- 1887** Anlände till Önningeby konstnärskolonin.
- 1888** Målade under sommaren i Köpenhamn och hela hösten i Skagens konstnärskolonin. Förlovade sig i hemlighet med Hanna Rönnerberg.
- 1889–1899** Målade på somrarna i Önningeby.
- 1891** Invaldes i Svenska konstnärernas förening och deltog i föreningens utställningar i Stockholm 1894–95, 1899, 1900 och 1904–05 och 1907.
- 1893–94** Var lärare i Finska Konstföreningens rit-skola i Åbo.
- 1896** Var lärare i Finska Konstföreningens rit-skola i Åbo.
- 1917** Omkom den 23 september i en tragisk olycka på Rådmansö. Han blev 52 år gammal.

MÅLNINGAR FRÅN KOLONITIDEN³

- Barn på strand, motiv från Åland* (1886)
- Önningeby* (1890)
- Önningebyviken* (1890)
- Senhöst* (1890)
- Önningeby, mars 1892*
- Sommardag på Åland* (1891)
- Zarewna* (1894)
- Önningeby, augusti 1895*
- Sommarnatt på Åland* (1896)
- Vårvinter i Önningeby* (1899)
- Lemström* (1899)
- Rågskörd i Önningeby*
- Från Åland*
- Ålands skärgård*

¹ Svenskt konstnärslexikon 1952, 652.

² <http://runeberg.org/spg/23/0207.html>

³ Listan är inte fullständig utan ger några exempel på målningar från kolonitiden. Uppgifter om målningarna är hämtade från <http://www.artprice.com> och *Önningebykolonin 100 år* (1986).

BILAGA 5

JOHAN AXEL GUSTAF ANDERSSONS BIOGRAFI¹

- 1859** Johan Axel Gustaf Andersson² föddes den 7 april 1859 i Stockholm. Han far var professorn och botanisten Nils Johan Andersson och mor Anna Elisabeth Amanda (f. Tigerhielm). Modern var konstnärinna som målade porträtt, landskap och blommor men hon fick inte erkännande för sin konst utanför hemmet.
- 1872** Acke skrevs in vid konstakademien. Han var bara 13 år gammal och fick på grund av sin unga ålder delta i akademins lägsta undervisning, Principskolan, enbart på sin fritid.
- 1876** Förflyttades till Antikskolan.
- 1878** Utexaminerades med betyget utmärkt berömlig. Uppflyttades till modellskolan. Studerade vid sidan av Antikskolan i Edvard Perséus fria målarskola. Deltog i skolans sommarutflykter till Grips-holm från 1878 till 1881.
- 1880** Ackes far avled. Åkte på en studieresa till Belgien och Holland.
- 1881** Deltog i konstakademins pristävling i historiemåleri men fick ingen framgång.
- 1882** Åkte till Paris tillsammans med Georg Nordensvan.
- 1884** Deltog i konstakademins pristävling i historiemåleri men fick ingen framgång. Ställde sig mycket kritisk till konstakademins undervisning. Blev medlem i opponentrörelsen och undertecknade de artiklar *Om den konstnärliga uppfostran i Stockholm* som Ernst Josephson publicerade i *Dagens Nyheter* den 29 november och den 10 december 1884.³
- 1885** Ställde ut två målningar i opponenter-nas utställning i Blanchs konstsalong.
- 1886** Anlände till Önningeby konstnärskoloni där han stannade hela vintern 1886–87 ända fram till april 1887.
- 1887** Började sin stora monumentalmålning *Snöljus*.
- 1891** Acke och Eva Topelius vigdes de 21 oktober 1891 i Topelius hem Björkudden i Sibbo nära Helsingfors.
- 1892** Ackes stora monumentalmålning *Snöljus* blev färdig och skickades till Paris. Den 29 mars meddelades per telegram att målningen hade blivit refuserad.
- 1894** Acke målade i en konstnärskoloni på Östra Lagnö.
- 1898** Ackes svärfar och Eva Topelius-Ackes far Zachris Topelius avled den 12 mars 1898. Björkudden såldes och Ackes lämnade Finland för alltid.
- 1900** Ackes köpte en villa i Vaxholm som de döpte till villa Akleja.
- 1903** Paret Acke adopterade en italiensk pojke Fausto Alessio.

1 Lagerlöf 1959, 1–128.

2 Efter 1904 byttes efternamnet officiellt till Acke.

3 <http://runeberg.org/nfat/0697.html> 6.4.2013

- 1905** Aceke deltog i Konstnärsförbundet tju-goårsjubileumsutställning med sju målningar bland dem *Snöljus* (1892), *Skogstemplett* (1900) och *Start* (1905).
- 1912** Aceke gjorde ett genombrott. I samband med de olympiska spelen i Stockholm ordnades en utställning där Aceke hade sexton målningar. Som ett tecken på framgång, köpte Nationalmuseum hans marinmålning *Huvudskär* (1910). Samma år begav sig Aceke på en tre månader lång resa till Rio de Janeiro.
- 1914** Byggde en sommarvilla ute på Torö i Stockholms skärgård. Aceke reste till Dalarna där han stannade under vintern 1914–15.
- 1915–1920** Aceke målade endast få målningar på grund av den melankoli och nedstämdhet som kriget förorsakade.
- 1919** Aceke firade sin 60-årsdag med sin familj och de närmaste vännerna. Gav ut en bok *Osannolika historier*.
- 1920** Åkte på en studieresa till Italien för att lära sig marmorstickens teknik och formmöjligheter. Han hade blivit nästan lovad att få dekorera nischerna i Prinsens galleri i stadshuset med reliefer.
- 1924** Avled plötsligt den 5 september 1924 framför sin stora monumentalmålning *Swedenborgsvision*. Han blev 65 år gammal.
- MÅLNINGAR FRÅN KOLONITIDEN⁴**
- Bogskärs fyr* (1887)
Flitiga händer (1887)
Eja för första gången (1887)
Önningeby i vinterdräkt (1887)
Råken. Åland. (1887)
Önningeby (1888)
Knapans farmor (1888)
Morgondimma (1888)
Snöljus (1892)
Åland (1892)
Knapans farfar (–)
Knapans farmor (–)
Knapans husbonde (Mathias Mattsson) (–)

4 Listan är inte fullständig utan ger några exempel på målningar från kolonitiden.

BILAGA 6

EVA TOPELIUS-ACKES BIOGRAFI

- 1855** Eva Topelius föddes den 4 september i Nykarleby. Hennes far var professorn, statsrådet Zachris Topelius och mor Marie Emilie Lindqvist. Hon var den yngsta av de tre döttrarna.
- 1871** Inledde sina konststudier i Stockholm.
- 1872** Fortsatte sina studier i Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors.
- 1883** Fortsatte sina studier efter en lång paus. Studerade för Carl Møller i Köpenhamn.
- 1884** Studerade för Luigi Prenazzi i St. Petersburg.
- 1885** Studerade återigen i Stockholm. Modern avled.
- 1887** Anlände till Önningeby konstnärskolonin.
- 1888** Studerade i Köpenhamn.
- 1891** Gifte sig med J. A. G. Acke.
- 1901** Familjen skaffade en villa i Vaxholm i Sverige som kallades för Villa Akleja (namnet härstammar från parets namn Acke och Eja som Eva kallades för).¹
- 1903** Paret mottog den italienske pojken Fausto Alessio Padovini som sin foster-son.²
- 1924** J. A. G. Acke avled.
- 1929** Avled i Vaxholm. Hon blev 74 år gammal.

EN MÅLNING FRÅN KOLONITIDEN³

Interiör från Nedre Knapans (1892)

1 <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/7856/> 30.1.2014.

2 Lagerlöf 1959, 73.

3 Ekström 2007, 85.

BILAGA 7

FREDRIK AHLSTEDTS BIOGRAFI¹

- 1839** Fredrik Ahlstedt föddes den 24 april i Åbo. Hans far var August Leonard Ahlstedt och mor Jakobina Fredrika Palander.
- 1853** Inledde sina konststudier i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo där han målade för R.W. Ekman.
- 1866** Målade altartavlor till Västanfjärds och Hitis kyrkor. Åkte till Stockholm där han studerade två år i Kungliga akademien för de fria konsterna.
- 1869** Fick stipendium och åkte till Düsseldorf.
- 1874** Blev vikarierande lärare i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo.
- 1876** Gifte sig med Nina Lignell. Arbetade som lärare i Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors.
- 1880** Studerade i Paris för Léon Bonnat.
- 1881** Arbetade som lärare i ritskolans modellklass.
- 1882** Arbetade som ritlärare i Helsingfors universitet.
- 1886** Anlände till Önningebykonstnärskoloni.
- 1901** Avled den 19 augusti i Pargas. Han blev 62 år gammal.

MÅLNINGAR FRÅN KOLONITIDEN²

Grönt landskap (1886)

¹ <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/3104/30.1.2014>.

² Listan är inte fullständig utan ger ett exempel på målningar från kolonitiden.

BILAGA 8

NINA AHLSTEDTS BIOGRAFI¹

- 1853 Nina Lignell föddes den 11 juli 1853 i Åbo. Hennes far var Albert Johan Lignell och mor Georgina Sofia Elisabet Lybecker.
- 1871 Inledde sina studier i Finska Konstföreningens ritskola i Åbo. Hennes lärare var Robert Wilhelm Ekman, efter honom Walter Runeberg och till sist Fredrik Ahlstedt.²
- 1876 Avslutade sina studier i ritskolan. Gifte sig med Fredrik Ahlstedt.
- 1878 Debuterade i Finska Konstföreningens årsexposition.
- 1879 Målade på sommaren i Elmdal i Kimito.
- 1880–81 Åkte med sin make Fredrik Ahlstedt till Paris där hon målade för Gustave Courtois i Académie Colarossi.
- 1883 Första barnet Karin Elisabeth föddes.
- 1886 Målade på sommaren i Önningeby.
- 1888 Andra barnet Nina Margaretha föddes.
- 1893 Dottern Karin Elisabeth avled bara 9 år gammal.
- 1894 Målade på sommaren i Lillmalö i Pargas.
- 1901 Maken Fredrik Ahlstedt avled i augusti i Pargas.
- 1906 Reste till Sverige där hon målade i Storlien.
- 1907 Avled den 2 september. Hon blev 54 år.

MÅLNINGAR FRÅN KOLONITIDEN³

Sommarafton (1886)

Vid källan (1886)

1 Heli Autonen 2011, 1–88.

2 <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4218/> 20.1.2014.

3 Listan är inte fullständig utan ger bara ett par exempel på målningar från kolonitiden. Uppgifter om målningarna är hämtade från <http://www.artprice.com>.

BILAGA 9

ELIN DANIELSONS BIOGRAFI¹

- 1861** Elin Kleopatra Danielson föddes den 3 september 1861 i Norrmark. Hon var dotter till Karl Danielson och hans hustru Rosa Amalia Gestrin. Elin bodde under sina första levnadsår i Peltoniemi by i Ilmajoki.
- 1863** Familjens andra dotter Rosa Emilia som sedermera kallades för Tytty föddes.
- 1872** Karl Danielson begick självmord efter att deras gård gått i konkurs. Rosa Amalia flyttade med sina döttrar till Norrmark till den gestrinska släktgården Svenssilä där hon bodde ända till sin död 1881.
- 1876** Flyttade in hos Otto Mauritz och Clara Gestrin på hösten. Inledde sina studier vid Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors. Fick genast börja i antiklassen under ledning av C. E. Sjöstrand.
- 1879** Avslutade sina studier i ritskolan.
- 1880** Debuterade på Finska Konstföreningens utställning.
- 1881–82** Studerade porslins- och blomstermålning i Föreningen för konstfliten i Finland.
- 1883** Fick senatens resestipendium och åkte till Paris där hon studerade i Académie Colarossi. Hon gjorde flera resor till Paris under de kommande tio åren.
- 1884** Åkte till Bretagne där hon målade i Concarneau och Pont-Aven på sommaren 1884 och på våren 1885.
- 1886** Åkte till Önningeby där hon stannade under vintern 1886–87.
- 1889–90** Målade på sommaren i Önningeby.
- 1892** Åkte tillsammans med Pekka Halonen till östra Finland, först till Ruskeala. Sista sommaren i Önningeby.
- 1898** Gifte sig med den italienske konstnären Raffaello Gambogi.
- 1899** Erhöll staden Florens konstpris. Deltog i Venedig Biennalen.
- 1900** Belönades med en bronsmedalj i världsutställningen i Paris för sina målningar *Mor* och *I vingården*.
- 1919** Avled i sviterna av lunginflammation den 31 december i Antignano. Hon blev 58 år gammal.

MÅLNINGAR FRÅN KOLONITIDEN²

På röda torpets gård, Önningeby (1886)

Åländsk nyodling, Önningeby (1886)

Vinterfiskare (1887)

Vinterlandskap (1887)

Flicka på ängen (1887–88)

Hilma Westerholm (1888)

¹ Konttinen 1995, 235–237.

² Listan är inte fullständig utan ger några exempel på målningar från kolonitiden. En del av uppgifterna om målningarna är hämtade från <http://www.artprice.com> 30.1.2014 resten från Konttinen 1995, 235–237.

Spinnartalka i Önningeby (1889)

Åländskt väderkvarn (slutet av 1880-talet)

Sommarlandskap/ Önningeby, skärm (1890)

Porträtt av Hanna Rönnberg (1890)

Vårhage (1891)

Moderlig omsorg (1891)

Flicka och katter i sommarlandskap (1892)

Bryggan (1901)

Strandlandskap från Åland

Motiv från Tomtebo

Åländsk väderkvarn

Hilma Westerholm spelar piano

Morgongryning på Åland

Lemström, landskap från Åland

Skördetid (-)

Lemström (-)

Lemström i vinterdräkt (-)

BILAGA 10

KONSTNÄRSKOLONINS MEDLEMMAR OCH DERAS VISTELSE I ÖNNINGEBY 1886–1892^{*)}

	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	**)
Victor och Hilma Westerholm	I	I	I	I	I	I	I	7
Hilma Westerholm	I	I	I	I	I	I	I	7
Hanna Rönnberg	I	I		I	I	I	I	6
Edvard Westman		I		I	I	I	I	5
J. A. G. Acke	I	I	I	I	I	I	I	7
Eva Topelius		I	I	I	I	I	I	6
Fredrik Ahlstedt	I							I
Nina Ahlstedt	I							I
Elin Danielson	I	I		I	I	I	I	6
Alexander Federley	I	I						2
Anna Wengberg			I	I	I	I		4
Helmi Sjöstrand		× ^{***)}	I	I		I		3
Dora Wahlroos				I	I			2
Elin Alfhild Nordlund		×		I	I			2
Georg Nordensvan							I	I
Emil Wikström					I			I
Elias Muukka			I					I
Amélie Lundahl				I				I
Ida Gisiko ¹⁾			×		×			0
Ada Thilén ²⁾								0
Ellen Favorin ³⁾				×				0
Raffaello Gambogi ⁴⁾								0
Karl Moberg			I					I
Carl-Erik Törner			I					I
TOTALT	8	8	9	12	11	9	8	

*) Uppgifterna om konstnärernas vistelse är hämtade från Historiska tidskriftsbiblioteket. De valda sökorden har varit Önningeby eller Önningeby artistkoloni, konstnärens namn och alla händelser under perioden 1.1–31.12. respektive år.

**) Analysen tar inte hänsyn till vilken tid av året konstnären vistades i Önningeby.

***) Det står ett kryss vid konstnärens namn ifall det finns motstridig information om hennes/hans vistelse i Önningeby.

1) I det historiska tidskriftsbiblioteket finns det inte uppgifter om Gisikos vistelse på Åland under den ovanstående tidsperioden.

2) I det historiska tidskriftsbiblioteket finns det inte uppgifter om att Thiléns vistelse på Åland under den ovanstående tidsperioden.

3) I det historiska tidskriftsbiblioteket finns det inte uppgifter om Favorins vistelse på Åland under den ovanstående tidsperioden.

4) Raffaello Gambogi besökte Önningeby bara en gång, på sommaren 1901.

SUMMARY

THIS DOCTORAL DISSERTATION *“Nej, i sanning, ett bättre ställe hade den unga målaren ej kunnat hamna på” Önningeby konstnärskoloni och de mångfacetterade sociala nätverkens interaktion* deals with the Önningeby Artists’ Colony. The main focus is on the colony’s history during its heyday of 1886–1892 and the impact of the artists’ social networks on the colony. This study consists of three sections: the first and the longest chronological span emphasises on the history of the colony, why and how it started, and why its activity ceased. The second section discusses the colony’s structure from a sociological point of view and the third part provides a survey of the art that was produced in the colony.

The colony was founded in 1886 when the young but already well-known landscape painter Victor Westerholm (1860–1919) found inspiration for his paintings on the Åland Islands and gathered his artist friends in the colony in Önningeby. Due to the artists’ social networks the colony soon expanded. The artists were at the beginning of their careers when they first came to the colony. They appreciated the unspoiled and picturesque landscape, the friendly locals, and above all the freedom to live and paint without restrictions. The structure of the colony can, according to this study, be divided into three groups: the inner circle that consisted of the artists who painted in Önningeby regularly, who were professional artists and influential in developing the colony, and the first and the second subgroups, which consisted of artists who visited Önningeby less often.

The second section of this study reveals the diversity of networks in this context. The artists expanded their networks, initially during their studies; they got acquainted with new people and learned about the new approaches to art. When arriving to the

colony, they already had one or more different networks. In entering the colony, they also entered another new network. The network that developed between the colonists lead to long-lasting friendships and even to a marriage.

Diversity can also be found in the leadership of the colony. Even though colonies have been considered to be non-hierarchical, this study shows that a hierarchy did exist. It also presents a new approach to the colony’s leadership. Westerholm, as a founder of the colony, has been considered to be the leader of the colony, but this study emphasises a more complex approach to the leadership and illustrates the four different kinds of leadership.

The women of the colony had four different roles. The division is based on the primary research material: the correspondence between the artists. All of these roles were significant, the first in maintaining the spirit of the colony, the next in implementing new ideas into its art and the third in maintaining the stability in an artist family. The final role was important in the dissolution of the colony.

The third section of this study deals with the art that was produced in the colony. The analysis of the paintings shows clearly that the colony generated not only certain characteristic motifs, birches, cows and seascapes but also genre paintings. The most important aspect, and something that has also proved to be a contribution to the Finnish art in general, was the winter paintings, specifically the representation of snow in different in different lights.

This dissertation shows that the artists’ colony of Önningeby and the phenomenon of the artists’ colonies can by no means be disregarded. It contributed to the artists’ careers, to their art and to the Finnish Art.



Victor Westerholms ateljé syns i mitten av fotografiet. Den ansågs mycket märkvärdig med sina röda och vita ränder. Foto: Privatarxiv. Bildbehandling: Ainur Nasredtin, Finlands Nationalgalleri.

”Nej, i sanning, ett bättre ställe hade den unga målaren ej kunnat hamna på.” Önningeby konstnärskoloni och de mångfacetterade sociala nätverkens interaktion handlar om Önningeby konstnärskoloni som grundades 1886 på Åland på initiativ av Victor Westerholm (1860–1919). Nätverk och de regelbundna notiserna i tidningarna om konstnärernas målariver och det glada konstnärslivet bidrog till att kolonin snabbt utvidgades och blev välbesökt av flera finländska och svenska konstnärer.

Avhandlingen rekonstruerar kolonins historia, varför och hur kolonin grundades, hur den fungerade, varför den upphörde och hurudan inverkan konstnärernas sociala nätverk hade på kolonin.

Sociogrammen om konstnärernas relationer öppnar nya intressanta vinklingar som inte tidigare studerats om konstnärskolonins struktur, de inbördes relationerna mellan konstnärerna och om kolonins ledarskap, som inte var så entydigt som man tidigare trott. Avhandlingen granskar målningarnas ämnesval och kartlägger de karaktäristiska dragen för Önningeby-konsten.

