

This is an electronic reprint of the original article. This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Turistens blick. Finländska konstnårsresor i "Orienten" från sent 1800-tal till andra världskriget

Lundström, Marie-Sofie

Published in:
Finsk tidskrift

Published: 01/01/2018

Document Version
Final published version

Document License
Publisher rights policy

[Link to publication](#)

Please cite the original version:

Lundström, M.-S. (2018). Turistens blick. Finländska konstnårsresor i "Orienten" från sent 1800-tal till andra världskriget. *Finsk tidskrift*, (5), 9–30. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020100882844>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Kollegialt granskade artiklar

✎ Turistens blick. Finländska konstnärsresor i "Orienten" från sent 1800-tal till andra världskriget

Marie-Sofie Lundström

Hur reser konstnärer? Vem reser vart? Varför och när? Vilka förändringar i mönster och trender kan urskiljas? Vad tog de med sig hem och hur omsattes och utnyttjades de nya kunskaperna och de utländska förebilderna i inhemsk praxis? Kort sagt, hur bidrog resandet i utlandet till *cultural transfers* till Finland på bildkonstens fält?

I min forskning i finländska konstnärsresor under 1800-talets senare och 1900-talets första hälft, är alla dessa frågor relevanta. Jag granskar enskilda konstnärer som fallstudier. Avsikten med denna artikel är således att presentera metodologiska verktyg som kan utnyttjas i forskning om konstnärsmobilitet som fenomen. I artikeln granskas inledningsvis begreppet turistens blick. Jag övergår sedan till de metoder och teorier som utgör kärnan i min forskning. Greppet är teoretiskt och tar fasta på turistens blick och

hur dessa främlingar på annan ort tog till sig det som de såg och upplevde, och hur det omsattes i praktiken i de bilder de tog med sig hem. Centrala begrepp är – förutom turistens blick – *Det andra* och exotism, autenticitet, souvenirer och stereotypi, samt iscensatt (tillrättalagd) verklighet och modernitet. Det bör dock påpekas att studien inte omfattar de stora konstcentra som konstnärerna uppsökte för att fortbildas konstnärligt, utan deras utflykter till mer exotiska platser; inte enbart landsbygden nära lärosätet, utan mer svårtillgängliga orter i den så kallade Orienten, dokumenterade i deras bilder från Nordafrika och vissa delar av södra Spanien.

Intrycken i form av bilder är ofta komponerade i enlighet med den västerländske resenärens förväntningar: bilderna är konkreta ”bevis” för ett mer eller mindre kollektivt sätt att se ett främmande land. Inställningen till ”det exotiska” påverkade både bildernas innehåll och hur motiven uppfattades av en västerländsk publik. Såsom Mary Louise Pratt konstaterar, handlar det om ett slags ögonvittnesskildringar och hur detta synliggörs i bilder från fjärran och för oss obekanta länder. Med en tydlig tendens att se på motivet från ett imperialistiskt perspektiv, färgas bildernas innehåll av betraktarens fördomar och tidigare föreställningar om det som avbildades (Pratt 1992). I detta avseende var konstnärerna ett slags pionjärer vad gäller den turism som följde i deras fotspår. Men, som framkommer senare i denna artikel, blev de sedermera själva konsumenter av den turism som de första konstnärerna varit med om att lägga grunden för.

Turistens blick och Det andra – en inledning

Till mina specialintressen hör exotism, med särskild tyngdpunkt på orientalism, vilket omfattar resor till länder allt från Andalusien i södra Spanien över Nordafrika (Atlasländerna Marocko, Algeriet, Tunisien) och Egypten till Turkiet och Grekland, de ”bibliska” länderna inräknade, det vill säga länder som hör eller har hört till den islamiska kultursfären. Ett centralt begrepp är därför *Det andra*. En föregångare inom detta forskningsfält är Edward Saids klassiska verk *Orientalism* (första engelska utgåvan publicerades 1978), som anses markera genombrottet för den historiska

och litterära postkolonialismen. Boken har sedermera översatts till många språk och har getts ut i flera upplagor. Den har varit en självklar referens i tidigare forskning om västerlänningars resor i det som man kan kalla orientaliska länder, oavsett om forskarna har hållit med om hans argument eller inte. Nyare forskning har dock kritiserat Said hårt för att vara för ensidig, och många röster har höjts för att försvara det som Said kritiserar, företrädesvis Ibn Warraq i *Defending the West. A Critique of Edward Saids Orientalism* (2007). En annan betydligt tidigare kritiker är Malcolm Kerr, som redan några år efter att Saids bok utkommit, år 1980 skrev en klassisk recension av boken i *International Journal of Middle Eastern Studies*. Enligt Kerr ville Said visa att ett stort och varierande antal franska och brittiska resenärer under de två föregående århundradena tenderade att anlägga ett synsätt på Främre Orienten som a priori en exotisk, degenererad (urartad), sensuell, fanatisk, och allmänt taget annorlunda (men icke differentierad) kultur. Denna kultur ansågs i grunden vara bestämd av den islamska traditionen – en oföränderlig, antihumanistisk bekännelsekultur som var oförmögen till utveckling eller reform. Liknande tankegångar presenteras i en betydligt senare publikation, Daniel Martin Variscos *Reading Orientalism. Said and the Unsaid* (2007).

Till största delen – men inte alltid – är det så kallade *autentiskt andra* mer eller mindre iscensatt och ideologiskt. Alldeles i början av *Orientalism* beskriver Said orientalismens långa tradition, baserad på Orientens speciella plats i den europeiska, västerländska traditionen. Orienten ligger inte endast geografiskt invid Europa; många av de orientaliska länderna har också varit västerlandets äldsta och rikaste kolonier, källan och ursprunget till koloniserarnas civilisation och språk, och även deras kulturella konkurrent. Västerlandet hämtade även härifrån många av dess mest inflytelserika och flest återkommande bilder av *Det andra*. I sin bok behandlar Said både den intellektuella traditionen av orientalismen och samtida politisk litteratur om Främre Orienten, och beskriver hur det västerländska sättet att se på orientaliska länder är baserat på en differentiering mellan ett västerländskt och ett österländskt fält, som uppkom redan på medeltiden. Han noterar att ett fält är en sluten entitet, och att representationen är en idé som påminner om en teaterscen. "Orienten" är den scen som innesluter österlandet,

och olika figurer agerar på denna scen, och representerar därmed den större helhet som de kommer ifrån. Denna teaterscen expone-
rar en kulturell repertoar som hänsyftar till en sagovärld: sfinxen,
Cleopatra, Edens lustgård, Troja, Sodom och Gomorra, Astarte,
Isis och Osiris, Saba, Babylon, djävlar, hjältar, agoni, vällust och
många andra karaktärer och temata. Enligt Said närde denna
repertoar det europeiska bildspråket och den västerländska synen
på "Orienten". Denna syn – synen på *Det andra* – har hjälpt till att
definiera Europa (eller västerlandet) som en kontrasterande bild,
idé, personlighet och upplevelse.

Även om uppskattningen av Suids teorier under en tid var på
tillbakagång, har hans idéer åter fått ny aktualitet, och många
yngre forskare granskar kritiskt hans begreppsliga, binära syn på
"öst" och "väst", genom att problematisera polariseringen mellan de
olika, teoretiskt definierade fälten. Den akademiska forskningen
i orientalism kan beskrivas som ett slags *colonial science*, såsom
François Pouillon konstaterar i "Orientalism, Dead or Alive? A
French History". Han granskar hur den franska kolonialmakten
format hur Orienten uppfattats och fortfarande uppfattas som en
(österländsk) värld skild från väst, och som i stor utsträckning
bygger på fransk kolonialmaktspolitik. Vi måste dock hålla i min-
net att orientalismen yttrade sig på olika sätt i olika länder. De
konstnärer som jag undersöker har visat sig vara delaktiga i ett
uttryckligen franskt koncept, som utvecklats från att vara etno-
grafiska och antropologiska studier till ett mer nyanserat sätt att se
på fenomenet. Från orientalismens litterära fas under 1800-talets
första halva, blev det speciellt under 1900-talets första halva allt
vanligare med ett mer vetenskapligt sätt att se på de främmande
kulturerna, framför allt i och med framväxten av just etnografien
och antropologin som vetenskaper (Pouillon 2014). Det kan verka
paradoxalt att bildkonstnärer som orientalisterna Eugène Fromentin
så tidigt som 1840-talet tog avstånd från etnografiska bilder (han
hörde till de första konstnärer som målade i Algeriet), som han
ansåg vara för dokumenterande; konstnärer skulle i stället fram-
häva det estetiska, och inte återge verkligheten som etnograferna
gjorde. Han var av åsikten att den dokumentära kvaliteten i de
etnografiska bilderna enbart förstörde intrycket; konstnärer som
han själv hade större frihet i utförandet (Benjamin 2003). Men i

och med att etnografin och antropologin utvecklades verkar det som om den fick nytt fotfäste i senare konstnärers resebilder, vilket kommer att diskuteras längre fram i artikeln.

Orientalismen som fenomen diskuteras även i Robert Irwins artikel ”The Real Discourses of Orientalism”, som ger ytterligare belägg för att orientalismen är en social, men framför allt politisk konstruktion. Denna konstruktion bygger på en lång tradition, som inbegriper allt från rent litterära betraktelser som *Tusen och en natt*, påhittad orientalistisk musik samt underhållande reseskildringar och bildkonst, till akademisk forskning som vid tiden för publicering ofta hade politiska undertoner; de understödde kolonialmakternas politiska strävanden, speciellt Frankrikes och Storbritanniens. Den senare bedrev framgångsrikt sin kolonialmaktspolitik bland annat i Egypten från om med 1880-talet, och efter första världskriget hade också Storbritannien ett eget ”orientalistiskt” imperium i Mellanöstern (Irwin 2014). Storbritannien jämte Frankrike, Tyskland och USA gjorde även koloniala anspråk på Marocko, och var inblandade i uppdelningen av makten fram till den definitiva självständigheten 1962, då landets första konstitution togs i bruk. Tunisien å sin sida blev redan i början av 1800-talet ett franskt protektorat och hade i motsats till kolonierna ett visst mått av självbestämmanderätt. Men i samtliga fall handlar det om att främlingarna såg på sin omgivning med ett slags *colonial gaze* som färgades av de normer och regelverk kolonialmakten hade i förhållande till kolonin. Det sätt som resenären i orientalistiska länder upplevde landet, dess invånare och arkitektur, seder och bruk, berättar inte enbart om resenärens personliga upplevelser, utan även om kolonialmaktspolitik och tidens koloniala teori och praktik (Benjamin 2003).

Steget från *colonial gaze* över till *tourist gaze* är kort. Turismforskning är ett fruktbart alternativ att närma sig problematiken hur människor uppfattar det främmande. En modern klassiker på detta fält är John Urrys *The Tourist Gaze*, utgiven för första gången 1990 och i reviderad upplaga 2002. I boken diskuteras – såsom rubriken antyder – turistens blick. Författaren poängterar att turistens erfarenheter har en fundamentalt visuell karaktär; härmed utvidgar och återanvänder Urry Foucaults koncept om blickens betydelse för vår erfarenhet av omgivningen. Urry utvecklar tanken om att

det finns flera och varierande former av "turistblickar". I boken elaborerar han hur (samtida) turister ser och hur detta organiserar och reglerar den resandes turistiska omgivning. I och med detta markeras förhållandet till *Det andra* som identifierar och omvandlar upplevelsen till en "out-of-the-ordinary" händelse. Urry kontrasterar turistens beteende med den utformning av jaget som turistandet leder till. Vidare diskuterar han hur mobilitet är ett tecken på modernitet och en postmodern upplevelse – för Urry är turismen ett medvetet val, en livsstil.

En betydligt tidigare uppmärksammas bok är Dean MacCannells *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, som publicerades första gången 1976, det vill säga ungefär samtidigt som Saids *Orientalism*. Boken är ett svar på Thorstein Veblens klassiker *The Theory of the Leisure Class: an economic study of institutions*, vars svenska översättning *Den arbetsfria klassen* utgavs redan 1926 (Veblen 1926). MacCannells begrepp är fortfarande användbara och hans bok gavs ut i ny upplaga 1999. Den första upplagan från 1976 publicerades under ett paradigmskifte och kan i efterhand anses vara författad mitt i brytningspunkten mellan det nya och det gamla i turismforskning, såsom Lucy Lippard konstaterar i den senare upplagans nyskrivna inledning, dock utan att närmare definiera vad som var det explicit nya i förhållande till äldre turismforskning. MacCannell kan räknas till den stora grupp av forskare som tagit en annan väg än Said i hur främlingar upplever och omsätter det som de ser i fjärran länder. Turismforskningen kan ge många nya perspektiv på hur man föreställer sig, upplever och minns det som man sett i utlandet (jmf antologin *Visual Culture and Tourism*, 2003).

Spanien i blickfånget – en utgångspunkt

År 2007 disputerade jag på doktorsavhandlingen *Travelling in a Palimpsest. Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture*, som följande år publicerades i Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia (*Humaniora* 343). Den efterföljande mer eller mindre teoretiska texten ska läsas som ett sammandrag av den infallsvinkel som använts i min forskning, och utvidgar

resonemangen i avhandlingen. Ett centralt tema är turistens blick, men i avhandlingen granskas även hur kontakten med originalkonstverk i Spanien, speciellt på Museo del Prado, bevisligen påverkade de besökande konstnärerna stilmässigt och i deras val av motiv i de verk de skapade under och efter resan.¹ Samtidigt upplevde konstnärerna även den spanska populärkulturen, vilket återspeglas i de resebilder som kom till under resan. 1800-talet var *espagnolismens* århundrade, och de konstnärer som reste till Paris under tidsperioden påverkades av denna inriktning och beslöt sig för att åka till Spanien för att med egna ögon se det som omtalades i samtida reseskildringar och återgavs i verk på de årliga utställningarna på Salongen i Paris. Samtidigt ordnades till exempel regelrätta teaterföreställningar med spansk tema och spansk musik. Vidare kunde resenärerna – väl i Spanien – låta sig ledsagas av den välrenommerade Baedeker-guideboken över Spanien och Portugal, som publicerades redan 1898 (Baedeker 1898), vilket visar att fröet för turismen i Spanien såddes redan under 1800-talets andra hälft.

Espagnolismen är en samlande term för ett ökat intresse av vad man kan kalla spanskhet, och uppstod i Paris redan under 1830-talet – inledningsvis inom litteraturen, i och med att fler författare tog upp spanska teman (även utan att ha satt sin fot i Spanien). *Espagnolismen* kan definieras som ett specifikt sätt att känna och att vara. Även om *espagnolismens* inledningsfas var litterär till sin karaktär, kan den dock omfatta även senare konstnärers intresse för det spanska. Detta resonemang understöds av Michael Löwy och Robert Sayre i *Romanticism Against the Tide of Modernity* (2001); de hävdar att romantiken sträcker sig långt förbi sin blomstringstid i början på 1800-talet, att den fortsätter under 1900-talet och fram till idag. Romantiska idéer var och är seglivade; till exempel kan även dagens sommarstugeturism räknas som ett romantiskt fenomen, om man följer Löwys och Sayres resonemang.

Termen *espagnolism* kan därför användas även för att beskriva det som efterföljande konstnärer producerade. Det handlar om allt från tjuvfåktare till flamencodansare och etnografiska typer

¹ Detta resonemang faller dock utanför syftet med denna artikel, se *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, 2003.

såsom till exempel romer, men även stadsvyer och landskap från de orter konstnärerna besökte. Förutom det självklara Prado-museet i Madrid riktades konstnärernas intresse till Andalusien i söder, där folklivet tillsammans med stadsvyer och vissa sevärdheter fortfarande idag är mer eller mindre obligatoriska attraktioner för resenärer, med Granada, Alhambra och Sevilla i spetsen. Några finländska konstnärer som mig veterligen besökte Spanien under 1800-talet är Adolf von Becker som stannade i Madrid 1863, Albert Edelfelt som gjorde en spansk rundtur 1881, och Venny Soldan som uppehöll sig främst i Sevilla 1890 (se Lundström 2008).

Konstnärsturism – souvenirer, det främmandes ikonografi och modernitetens paradox

I doktorsavhandlingen var *espagnolismen* ett centralt begrepp, men i det följande koncentreras redogörelsen till den metodologiska och teoretiska referensramen i doktorsavhandlingen och i min senare forskning, med avsikt att förklara det större sammanhang som fenomenet konstnäreresor ingår i. Som redan nämnts hör turistens blick till mina särskilda intressen – de resande konstnärerna var främlingar, i likhet med så kallade vanliga turister, och såg på den främmande omgivningen med samma nyfikenhet som dessa. Detta framträder tydligt i de bilder som producerades under resorna. Tyngdpunkten i min doktorsavhandling ligger således på den egentliga resan och det främmandes lockelse. Brev som skickades till hemmet eller till konstnärskolleger vittnar om konstnärernas upplevelser, och kan sättas i relation till det som konkretiserades på målarduken. Samtida reselitteratur har också visat sig vara en oersättlig källa till kunskap om hur främmande kulturer upplevdes.

De konstverk som föddes under resan definierar jag, både i avhandlingen och i senare artiklar, som turismkonst (se t.ex. Lundström 2004; Lundström 2006). Denna konst fungerar på liknande sätt som souvenirer (för en mer uttömmande diskussion om souvenirers funktion, se Gordon 1986; Stewart 1993; Hume 2014). I stället för att köpa souvenirer målade konstnären dem, vilket dock inte utesluter att konstnären också köpte ”riktiga” souvenirer som kunde användas som *studio props* i senare målade bilder. Resebilder

kan i likhet med souvenirer betraktas som konkreta minnen; här kan man föra fram etymologin för ordet souvenir, *sous venire*, som kommer från latinets *subvenire* som betyder ”att komma ihåg”. Det är fråga om en minneshjälp, något hämtas upp underifrån (*sous*) för att få minnet att anlända (*venir*). Om konstnären dessutom förser bilderna med tid och plats förstärker det denna likhet. Bilderna blir konkreta bevis för att konstnären verkligen varit någonstans, och berättar samtidigt för den icke insatte betraktaren vad verket föreställer.

I slutet av denna artikel återkommer jag till mina övriga texter, i vilka jag har utnyttjat en liknande teoretisk referensram som i doktorsavhandlingen. I avhandlingen och efterföljande artiklar definieras konstnären som turist, med avsikten att undersöka varför konstnärerna reste, vart de åkte, och vad de målade. Vilka folkliga stereotyper favoriserade de, och hur visualiserades dessa? Resultatet är att konstnärerna såg det som de ansåg var det autentiska genom en differentieringsprocess, vilket inbegriper att man överdriver vissa seglivade föreställningar om vad som är specifikt för ett visst land eller en viss region, det vill säga stereotyper.² Tillkomsten av stereotyper har alltid att göra med överdrifter; den som ser och upplever *Det andra* skapar och befäster vissa typiska drag i den främmande kulturen (hos både lokalbefolkningen och miljöerna), drag som skiljer sig från den egna kulturen. Det handlar om att identifiera och förstärka det främmande, genom en *Det andras* ikonografi. Således föds stereotyper ur detta förhållande mellan jaget och det okända, det vill säga identifikationen av främmande drag, skillnader och typologier. Stereotypin har att göra med fragmentarisering; den mer eller mindre förenklade och fragmentariserade stereotypin representerar en större helhet som den är delaktig i och förvandlas till en ikon för det land eller den region som skildras (Haastrup 1985). Utgående från just detta förhållande mellan det verkliga, autentiska och genuina å ena sidan, och stereotypens ensidighet å den andra sidan, har gjort att jag valt att kalla mitt pågående projekt för ”Det främmandes ikonografi”.

² Här finns även en likhet med imagologi, som den beskrivs i verk som *National Thought in Europe* av Joep Leersen, 2006.

Turismrepertoaren i den konst som skapades av de resande konstnärerna upprepar således ofta(st) selektivt valda företeelser i den för dem främmande kulturen, må det vara berömda sevärdheter eller etnografiska typbilder av lokalbefolkningen. Konstnärsturisten såg endast det hen ville se, utgående från sina egna förhandsföreställningar och idéer om den besökta platsen. Det handlar i stor utsträckning om att se bakåt i historien – oftast valdes sådana aspekter i den främmande kulturen som ansågs mer autentiska och som framför allt var mera ålderdomliga än det egna landets kultur, eller kulturen i Paris, som länge var Europas konstcentrum (Harkin 1995; Huges 1995).

Allt detta kan tolkas utgående från modernitetsbegreppet. Dean MacCannell talar om *staged authenticity*, att något presenteras och framställs som något mer genuint och oförstört än vad företeelsen så att säga är ”på riktigt”, något som skiljer sig från det som åsamkats av den moderna erans framsteg. Med modern avses här den långa ”industriella” modernismen som kan anses omfatta tiden mellan franska revolutionen och första världskriget. Detta blir speciellt tydligt i de bilder som producerades under resorna: man skildrade det ”äkta”, det vill säga sådant som avvek från det som kunde anses vara vanligt hemma, ett slags paradoxalt och omvänt tecken på modernitet som formar jaget, den egna kulturen och identiteten. Givetvis hade framstegstanken nått också det besökta landet, men detta skildrades inte av konstnären. Här hittas en parallell till Claude Monets landskapsbilder från Bretagne. Hans landskap föreställer folktomma stränder, men han utelämnar de facto den moderna turisminfrastrukturen i form av de hotell som uppstått i närheten av attraktionen; i samtida fotografier ser man att stränderna flankerades av hotellbyggnader ämnade för den under denna tid så vanliga badturismen (Herbert 1994).

Det man målade föreställde således sådana aspekter som saknade den moderna erans framsteg, och man sökte det äkta och av modernismen icke förstörda. Detta gäller allt från skildringar av etnografiska människotyper till stadsvyer och landskap. Att söka det autentiska och att följa historiens vingslag under sin utlandsvistelse är paradoxalt nog ett tecken på modernitet. Dessutom var det ofta moderna framsteg – såsom järnvägsnätet som byggdes ut i snabb takt just under 1800-talet – som överhuvudtaget möjliggjorde

dessa resor. Till exempel utvidgades järnvägsnätet i Spanien till att omfatta även landets södra delar så sent som på 1860-talet. Före denna tidpunkt skedde därför alla resor till Andalusien medelst droska från Madrid, och var således bokstavligen en lång resa i både tid och rum. De flesta reseguider varnade dock dem som utnyttjade droska för banditer och rövare, vilka kunde angripa resenärerna när som helst. Detta bör ha gjort upplevelsen av *Det andra* mycket tydlig och autentisk.

Metodologiska och teoretiska synpunkter på forskning i konstnärsturism

För att belägga varför och till vilka orter konstnärer reste, och varför de målade bilder av för dem främmande företeelser, kan man utnyttja många olika metoder. Om dessa kombineras kan de kallas en hybrid av traditionell historiskt-deskriptiv konsthistoria med formanalys och ikonografi, samt metoder som hämtats från turismteoriforskningen. Hrudana var konstnärernas upplevelser av *Det andra*? Då det gäller konstnärsturism i Spanien kan man framgångsrikt utnyttja formanalys för att reda ut hur den spanska konsten influerade den resandes egen konstproduktion, men även turismteoretiska metoder vad gäller själva resan. I de artiklar som jag skrivit efter doktorsavhandlingen är greppet dock snarast turismteoretiskt. Genom kombinationen av ikonografi och semiotisk turismteori undersöks specifika platsers inbyggda betydelser och betydelsen av stereotypa motiv och specifika detaljer i en större kontext som omfattar både upplevelser som inhämtats från resan och hur dessa påverkat produktionen av resebilderna.

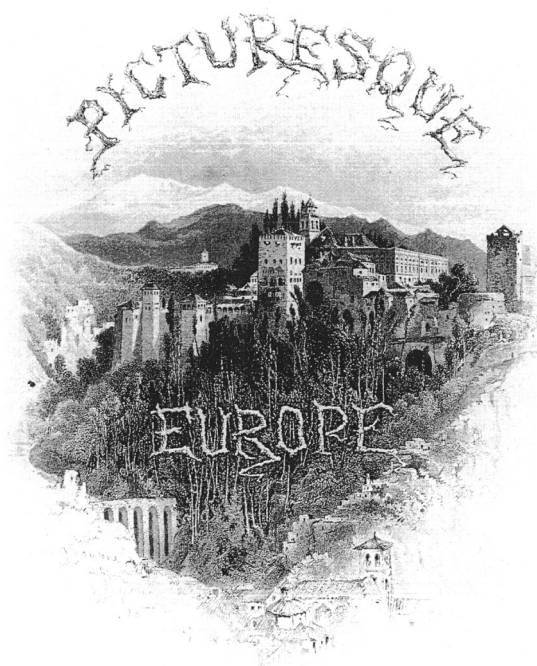
Turismforskningens semiotiska infallsvinkel är – metodologiskt sett – lånad av Dean MacCannell. De facto har många forskare använt sig av semiotiska tolkningar av själva resandet och specifika platsers betydelse(r); bland annat har Jonathan Culler inkluderat kapitlet ”The Semiotics of Tourism” i sin bok *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions* (1990; se även Kulka 1994), som i stor utsträckning grundar sig på just MacCannells teorier. Båda forskarna argumenterar för behovet av en semiotisk infallsvinkel för att kunna förstå turismens funktion. MacCannells teori

är uppbyggd så att man med hjälp av den kan reda ut och förstå turistens plats i en postmodern tid, men den passar utmärkt väl också på äldre material. MacCannell ser en slags etnografisk aspekt i turistexpeditionerna; attraktionerna utgör en specifik typologi och struktur som ger direkt tillträde till och förståelse för den besökta platsen och dess invånare. Den enskilda turisterna attraheras av människor, främmande kulturer och artefakter som står i kontrast till den egna sociokulturella upplevelsen och blir därmed själv en del av strukturen. Detta har att göra med modernismens paradox som diskuterats ovan. Det främmandes teckensystem (förstått ur en semiotisk synvinkel) produceras genom att turisterna söker sig till emblematiske kulturella sätt att vara. Turisterna blir "semiotiska förmedlare" eftersom de är delaktiga i att "läsa" städer och landskap som kulturella teckensystem. Varje liten bit av information eller representation (hit hör bland annat konstverken) blir en markör som representerar sevärdheten genom att ge information om denna; på så vis "skapas" turistattraktionen. Detta gäller alla typer av möten med *Det andra*, som gör att tidigare upplevelser av platsen (information som fås genom att se på andra konstnärers bilder, reklam, reselitteratur, planschverk etc.) kan betraktas som markörer för vad man kan förvänta sig av den plats som man besöker.

Men seglivade förhandsföreställningar (såsom stereotypier) som den resande hade från tiden före själva resan resulterade ofta i besvikelse. Då Albert Edelfelt följde i den franske krönikören och författaren Théophile Gautiers fotspår – Gautier reste till Spanien så tidigt som på 1830-talet, och hans reseskildring publicerades inledningsvis som följetong i en fransk dagstidning – visade det sig hur livskraftig Gautiers romantiserade skildring var. Edelfelt refererade upprepade gånger till sin föregångare i sina resebrev hem till modern – uppenbarligen hade han med sig ett exemplar av boken, artikelsamlingen publicerades nämligen senare i bokform och gavs ut i flera upplagor under namnet *Voyage en Espagne* (Gautier [1843]). Noteras kan att Edelfelt bland annat anklagar Gautier för att vara en lögnare då fransmannen menar att Notre Dame skulle kunna stå upprätt i katedralen i Sevilla – den var inte alls så stor som Gautier låtit påskina. Katedralen är en ombyggd, väldig moské som fortfarande har kvar sin höga minaret, men i sin

nya uppgift som klocktorn till en katolsk kyrka kröntes den forna minareten sedermera av ett kors.

I sammanhanget bör poängteras att både Gautier och Edelfelt var besvikna under sina respektive spanska resor; båda två förde med sig föreställningar om ett välbevarat och grandioöst Nasridpalats i komplexet Alhambra i direkt anslutning till Granada i södra Spanien. (Se illustrationen.) Bland annat klagar Gautier över att horder av engelska turister redan trampat omkring i palatset och dess omgivning, och att tidigare planscher och reseskildringar inte motsvarade den bild han hade inhämtat på förhand. De bilder och reseskildringar han sett och tagit del av före resan fokuserade på de bäst bevarade partierna, varför de mer eller mindre fallfärdiga ruiner som mötte honom inte motsvarade



Titelbladet till den romantiska reseskildringen *Picturesque Europe* av Bayard Taylor, publicerad 1875–79. I mitten av bilden ses det moriska palatset i Alhambra, Granada (Spanien).

hans förhandsföreställningar.³ Gautier sökte sig således till på förhand markerade sevärdheter, men hans upplevelser av dem motsvarade inte de föreställningar han haft före resan. Det samma gäller Edelfelt år 1881, även om omfattande restaureringsarbeten i Alhambra redan inletts. Jag har granskat Gautiers och Edelfelts möte med Alhambra i en artikel, "Experiencing the Alhambra, an Illusive Site of Oriental Otherness" (2012), som handlar om hur de upplevde Alhambra som *Det andra*, ett slags överkligt, ogripbart, illusoriskt sagoland, men samtidigt som något som inte går att omfatta med intellektet utan som måste kännas och upplevas.

Nordafrika – en helt egen värld men ändå så lika

I min senare forskning, delvis finansierad av Finlands Akademi under åren 2011–2013, ligger fokus på konstnärer som reste till Nordafrika. Här har forskningen koncentrerats till 1900-talet, med Hugo Backmansson och Oscar Parviainen som huvudsakliga forskningsobjekt, vid sidan om Juho Rissanens resa till Algeriet 1930–1931 och Birger Carlstedts vistelse i Nordafrika 1938. Backmansson reste till Tunis 1898, och vistades under 1900-talets första halva långa perioder i Marocko (Lundström 2010). Oscar Parviainens nordafrikanska bilder består av konstverk från både Algeriet och Tunisien från åren 1904–1905 och 1926–1927 (Lundström 2012). Långt utnyttjas samma teoretiska referensram som i min tidigare forskning, det handlar om att identifiera stereotypier som återges i konstnärernas bilder, samt att söka efter likheter/olikheter i deras syn på det land de besökte. Precis som de konstnärer som besökte Spanien under 1800-talets andra hälft har just Backmansson skildrat det som är annorlunda i förhållande till hemlandet: stadsvyer med för honom främmande arkitektur, etnografiska typer, sandstränder befolkade med skissartade figurer i vit *djellabah*, och torg med mer eller mindre schematiskt återgivna figurer. Endast undantagsvis målade han rena landskap kring Tanger där han för

3 Flera fotografier föreställande de ruiner som kännetecknade Alhambra hittas i *Images in Time: A Century of Photography at the Alhambra 1840–1940*, 2003.

det mesta vistades, med exkursioner in i landet till bland annat Fez och Marrakech.

Min forskning har visat att de konstnärer jag undersöker – speciellt just Backmansson – kan betraktas som resande antropologer som iakttar och dokumenterar ursprungsbefolkningen utgående från det som de upplever som annorlunda och säregnet i förhållande till den kultur de själva kommer ifrån. Bland Backmanssons marockobilder finns många typporträtt av marockaner; samma typ av bilder förekommer även bland hans resebilder från Tunisien 1898. Backmanssons vänskap med den finländske socialantropologen Edvard Westermarck har högst sannolikt påverkat konstnären i valet av motiv (Lundström 2010). Westermarck vistades långa perioder mellan åren 1898 och 1913 i Marocko och hans antropologiska studier av ursprungsbefolkningen i landet var på sin tid banbrytande. I en artikel som just nu är under arbete diskuterar jag hans användning av bilder i sina reseskildringar från Marocko: hans överblickande artikel ”Resor i Marocko” utkom 1910, medan många andra handlar om primitiva kulturers normer och sociala förhållanden, riter, äktenskap och sexualitet. Reseskildringen *Sex år i Marocko* från 1918 är central. Fokus ligger på de publikationer som på ett mer allmänt plan presenterar själva landet och dess invånare, medan de strikt socialantropologiska texternas illustrationer inte granskas i samma utsträckning (Lundström, under arbete 2018b).

Det är intressant att notera att Oscar Parviainens repertoar från Tunisien och Algeriet går i en annan riktning än hos Backmansson, vilket stärker min tes att Backmanssons val påverkats av hans vänskap med Westermarck. Parviainens produktion består mest av stadsvyer (många moskéer), och endast av få etnografiska typer. I artikeln ”In and out of the frame: Finnish Painters discovering Tunisia” (2015), jämför jag hur arkitektur skildras i deras målningar. Också i den artikeln används MacCannells modernitetsbegrepp (*staged authenticity*) som teoretisk referensram.

I sammanhanget ska man dock inte glömma att konstnärer inte enbart reste för att söka inspiration till sitt måleri. Både Parviainen och senare Juho Rissanen, som under sin nordafrikanska resa uppehöll sig i Biskra i Algeriet, reste i första hand av hälsoskäl. Speciellt under 1800-talet och 1900-talets första hälft ordinerade

läkarna ofta hälsosor enligt devisen: "Säg mig vart du vill resa så ställer jag en diagnos". Parviainen var sjuklig hela sitt liv efter att som ung ha lidit av lungdot, och vistades därför långa perioder utomlands, i hälsosammare klimat runt om i Europa. Rissanen å sin sida var under den andra halvan av sitt liv nästan patologiskt rädd för krig och sjukdomar, och valde sin bostadsort enligt det; han tillbringade de sista åren av sitt liv i Florida.

Intressant att notera är att både Parviainen och Rissanen vistades i Biskra, som var en kurort i Algeriet. Biskra var ett omtyckt spa tack vare sitt vad man ansåg helande sulfavatten, och lockade ett stort antal turister från Europa (främst fransmän och engelsmän var representerade, men även andra nationaliteter, vilket både Parviainen och Rissanen bevisar). Biskra kan kallas "öknens port", beläget alldeles vid gränsen där Sahara börjar (största delen av Algeriet består av öken), och var en förträfflig utgångspunkt för ökenutfärder på kamel; ökenklimatet ansågs synnerligen välgörande för hälsan. Väl i Biskra bodde utlänningarna på samma hotell och umgicks uteslutande med varandra – även om Rissanen i en intervju efter resan berättade att en amerikansk dam hade låtit sig duperas av en lokal gigolo. Efter att damen rest tillbaka till sitt hemland – nog med avsikten att komma tillbaka – hade gigolon använt upp hennes pengar och haft många olika älskarinnor under tiden. Endast ett dussin målningar från Rissanens Biskra-vistelse har bevarats. I hans fall blir det både konst- och kulturhistoria, det vill säga en granskning av Biskra som mål för hälsosor. Historien om konstnärer i Biskra passar dock in i den bild man får av konstnärer i andra exotiska länder, det är bara orsaken till resan som är en annan. De bilder konstnärerna målade där är precis det man kan vänta sig, det vill säga representationer av *Det andra*: landskap och etnografiska typer samt, som i både Parviainens och Rissanens fall, ett stort antal studier av kameler; intressant nog ordnades kamelutflykter uteslutande för kurortens gäster.

Den bildrepertoar som producerats under resorna visar tydligt hur de vardera influerats av en så kallad *colonial gaze*, uttryck för den franska övermaktens närvaro i landet. Och just på grund av att Algeriet hörde till Frankrike var det förhållandevis lätt att ta sig dit (Algeriet var fransk koloni mellan 1840 och 1962). Framstegstanken yttrade sig i att den franska närvaron i landet blev allt mer

påtaglig och bidrog till allt livligare turism, som i sin tur ledde till att turisterna ställde allt högre krav på bekvämligheter. Landets infrastruktur utvecklades ytterligare, vilket främjades speciellt av att järnvägen nådde ända ner till Biskra så tidigt som 1888. Turismen ledde till ökad ekonomisk utveckling, som i sin tur bidrog till allt livligare turism (Lundström, i granskning 2018). Det blev allt lättare och bekvämare att ta del av det främmande, det annorlunda, något som yttrar sig även i dagens turism. Orientalismens diskurs bygger både på orientalismens tidiga fas som ett franskt fenomen (Pouillon 2014), men även det "turistiska" beteende det gav upphov till.

Slutledningar

De finländska konstnärer som jag diskuterat i min forskning och i denna artikel var mer eller mindre medvetet delaktiga i en fransk diskurs; allt från de incitament som förde Albert Edelfelt till Spanien 1881 till senare 1900-talsresenärers vistelser i "Orienten" ingår i det franska konceptet. Edelfelts kundkrets var huvudsakligen i Paris, liksom hans lärares Jean-Léon Gérômes exotiska bilder; Gérôme hade gjort många resor till södra Spanien, Nordafrika och Egypten, och har utan tvekan påverkat Edelfelts beslut att resa till Spanien. Det orientalistiska resandet var således ingen enhetlig "rörelse" på den finländska bildkonstens fält, kontexten utgörs i stället av Paris. Det var där man fick sin inspiration, kunskap om Orienten och dess lockelse(r), vare sig det gällde "riktig" konstnärsturism eller hälsoresor. Jag har skrivit uttömmande om Edelfelt som turist i Spanien i min doktorsavhandling (Lundström 2008).

Backmanssons resor verkar vara ett undantag. Även om hans tunisiska resa var förhållandevis kort, mottogs hans bilder med stor entusiasm då de ställdes ut i Åbo efter hans resa 1898. De fick beröm för sin kolorit och de exotiska motiven. I detta fall var kundkretsen den i Åbo (Lundström 2010). Hans senare, längre vistelser i Marocko visar ett mer moget beteende i tolkningen av *Det Andra*, framför allt i jämförelse med många andra samtida finländska målare, även om hans produktion är ojämn. Med undantag för Backmansson verkar de övriga så kallade sena orientalistiska målarna i Finland inte ha haft någon djupare förståelse av det

samhälle som de besökte och skildrade under 1900-talets första decennier; deras korta resor ska hellre förstås som turistresor, under vilka de också så att säga målade lite vid sidan om. I Parviainens fall är det speciellt tydligt: han var ekonomiskt oberoende och hade inte behov av att sälja sin konst, eller ens att ställa ut (Lundström 2012). För Parviainen och Rissanen var det mindre viktigt att teckna/måla under deras vistelser på kurorten i Biskra (Lundström 2012; Lundström, i granskning 2018). Det samma gäller Birger Carlstedt, som vistades i Nordafrika endast några veckor, under vilken han hann se ansemliga delar av Marocko, från norr till söder, och de viktigaste turistorterna i Algeriet, inklusive Biskra. Denna rundtur var resultatet av en lång dröm, inspirerad under hans vistelser i Paris (Lundström, under arbete 2018a).

Utgående från den korrespondens som varit tillgänglig, var själva upplevelsen av den främmande miljön huvudsaken. Det efemära ögonblicket – mötet med *Det Andra* – stannade i minnet i form av mer eller mindre stereotypa motiv, vars ikonografi var fastställd långt på förhand och förmedlad via en uppsjö av visuella och litterära (franska) kanaler.⁴ Min forskning har visat att de finländska konstnärerna betedde sig mer eller mindre som turister i allmänhet gör: man sökte det autentiska som man inte alltid kunde omsätta i praktiken på duken. Själva upplevelsen baserade sig på detta, den kunde vara positiv eller negativ men den stod alltid i förhållande till förhandsföreställningarna. Sedan kunde man bildligt talat återvända till sin resa genom de verk man hade med sig i bagaget på väg hem – vissa målningar tillkom även först efter resan, och bygger således på minnen av en efemär upplevelse. Så fungerar även souvenirer; en souvenir är ett minne, men inte enbart ett sådant, utan även ett bevis på att man verkligen varit någonstans. Souveniren är något konkret man så att säga kan känna på.

Men ofta(st) var det som man sökte dolt bakom ett skynke i den iscensatta verklighet som erbjöds av den lokala turismnäringsen, som kraftigt växte från 1800-talet och framåt. Samtidigt var man mån om att se bakom kulisserna, och hade man lyckats skröt man

4 Se Benjamin 2003 för en uttömmande diskussion om franska orientalisterna på utställningar och i media i Paris.

med att man sett det äkta och oförstörda, både skriftligt i till exempel brev hem från reseorten, eller i form av de motiv man valde för sina bilder. Även om Edelfelt skriver om sitt möte med de lokala romerna i Granada, att han fått gå in i "deras hålor", lyckas han inte i sin bild av en 14-årig dansande flicka återge annat än en stereotyp uppfattning av motivet. Hans sex veckor långa resa gav inte tillräckligt med tid för några djuplodande studier, utan hans rundtur i Spaniens södra delar blir som vilken turistvandring som helst. Men samtidigt verkar han inte ha varit medveten om sitt turistiska beteende: han förfasade sig över en föreställning i flamencodans som var riktad enbart till turister – intrycket förstördes av att så många turister satt i publiken, skrev han till sin mor. Här frånsåg Edelfelt tydligt att han själv kunde räknas till samma skara turister.

I konstnärsturismen har den paradoxala moderniteten nått sin kulmen – genom konstnärernas verk och de ämnen de valde för sina målningar både skapade de nya turistsevärdheter och var en del av en äldre, livskraftig tradition. Även idag bygger all turism på samma mönster, att följa historiens vingslag i sökandet efter det autentiska, som iscensatts uteslutande för turister. Såväl varje hembygdsmuseum på lokala orter i Finland som de stora katedralerna ute i Europa kan sägas höra till samma kategori, även om turismen idag även inkluderar hypermoderna anläggningar som skyskrapor och ultramodern arkitektur. De är en del av vår samtidshistoria, men samtidigt är även dessa moderna ikoner likvärdiga vilken sevärdhet som helst. Ikonografi fungerar synnerligen väl tillsammans med en semiotisk turismteori som forskningsmetod, även i modern tid. Det handlar om att den resande ska hitta sig själv i förhållande till *Det andra*, vilket utgör en differentieringsprocess där det autentiska och genuina utgör motpolen till den egna kulturen och jaget.

Litteratur

- Baedeker, Karl (1898): *Spain and Portugal: Handbook for travellers, with 6 maps and 46 plans*, London: (Dulau and C:o); Leipsic: Karl Baedeker
- Benjamin, Roger (2013): *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930*, Berkley: University of California Press
- Blake, Nigel & Frascina, Francis (1993): "Modern Practices of Art and Modernity", *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*, red. Frances Frascina et al., New Haven (Conn.): Yale University Press, s. 59–92
- Crouch, David & Lübbren, Nina, red. (2003): *Visual Culture and Tourism*, Oxford & New York: Berg
- Culler, Jonathan (1990): *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Norman: University of Oklahoma Press
- Gautier, Theophile (1843): *Voyage en Espagne*, Paris: V. Magen
- Gordon, Beverly (1986): "The Souvenir: Messenger of the Extraordinary", *Journal of Popular Culture*, vol. 20, 3/1986, s. 135–146
- Haastrup, Kirsten (1985): "Anthropology and the Exaggeration of Culture: A Review Article", *Ethnos*, vol. 50, III–IV/1985, Stockholm: The Ethnographical Museum of Sweden, s. 313–324
- Harkin, Michael (1995): "Modernist Anthropology and Tourism of the Authentic", *Annals of Tourism Research*, vol. 22, 3/1995, s. 650–670
- Herbert, Robert L. (1994): *Monet on the Normandy Coast: Tourism and Painting, 1867–1886*, New Haven & London: Yale University Press
- Hughes, George (1995): "Authenticity in Tourism", *Annals of Tourism Research*, vol. 22, 4/1995, s. 781–803
- Hume, David L. (2014): *Tourism Art and Souvenirs. The material culture of tourism*, London & New York: Routledge
- Irwin, Robert (2014): "The Real Discourses of Orientalism", *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agencies and Eastern Re-Appropriations*, red. François Pouillon & Jean-Claude Vatin, Leiden: Brill, s. 18–30
- Kerr, Malcolm (1980): "Orientalism by Edward W. Said" [Bokrecension], *International Journal of Middle East Studies*, vol.

- 12, 4/1980, s. 544–547. Elektroniskt dokument läst och utskrivet 14.10.2006, <http://www.geocities.com/orientalismorg/Kerr.html>
- Kulka, Tomás (1994): *Kitsch and Art*, University Park: Pennsylvania State University Press
- Leersen, Joep (2006): *National Thought in Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Lundström, Marie-Sofie (under arbete 2018a): ”Birger Carlstedt i Nordafrika 1938”
- Lundström, Marie-Sofie (under arbete 2018b): ”Edvard Westermarck och bilden av det andra. Fotografier som verktyg och komplement till antropologisk forskning och som illustrationer i hans reseberättelser”
- Lundström, Marie-Sofie (i granskning 2018): ”’Kohta minäkin menen tälläläilla ajamaan hiekkä aavikolle’ – Juho Rissanen i Biskra, Algeriet 1930–31”, *Tabiti* 4/2018
- Lundström, Marie-Sofie (2004): ”Muistoja Espanjasta – Albert Edelfelt taiteilijaturistina”, *Edelfelt. Matkoja, maisemia ja naamiaisia*, red. Erkki Anttonen, Helsinki: WSOY, s. 94–119
- Lundström, Marie-Sofie (2006): ”A Romantic in Spain: The Finnish Nineteenth-Century Painter Albert Edelfelt’s Andalusian Dream”, *Journal of Intercultural Studies*, vol. 27, 3/2006, s. 331–348
- Lundström, Marie-Sofie (2008): *Travelling in a Palimpsest. Finnish nineteenth-century painters’ encounters with Spanish art and culture*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica
- Lundström, Marie-Sofie (2010): ”Lycklig du som kan värma dig i söderns paradiset. De nordafrikanska skildringarna”, *Hugo Backmansson. Konstnär, officer och äventyrare*, red. Malin Bredbacka-Grahn, Synnöve Malmström & Liisa Steffa, Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, s. 127–167
- Lundström, Marie-Sofie (2012): ”Algeriet Mise-en-Scène. En studie av tematiken i Oscar Parviainens nordafrikanska bilder i förhållande till hans fotografier och samling turistvykort”, *Tieteidenvälisyys ja rajanylitykset. Annika Waenerbergin jubla-kirja*, red. Satu Kähkönen & Tuuli Lähdesmäki, Helsinki: Taidehistorian Seura – Föreningen för konsthistoria, s. 71–82
- Lundström, Marie-Sofie (2012): ”Experiencing the Alhambra, an illusive site of oriental otherness”, *International Journal of Islamic Architecture*, vol. 1, 1/2012, s. 83–106

- Lundström, Marie-Sofie (2015): "In and out of the frame: Finnish painters discovering Tunisia", *The City in the Muslim World. Depictions by Western Travel Writers*, red. Mohammad Gharipour & Nilay Özlü, London & New York: Routledge, s. 208–233
- Löwy, Michael & Sayre, Robert (2001): *Romanticism Against the Tide of Modernity*, London: Duke University Press
- MacCannell, Dean (1976): *The Tourist. A new theory of the leisure class, with a New Foreword by Lucy R. Lippard and a New Epilogue by the Author*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press
- Piñar, Javier et al. (2003): *Images in Time: A Century of Photography at the Alhambra 1840-1940*, Granada: Brécourt Academic
- Pouillon, François (2014): "Orientalism, Dead or Alive? A French History", *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agencies and Eastern Re-Appropriations*, red. François Pouillon & Jean-Claude Vatin, Leiden: Brill, s. 3–17
- Pratt, Marie Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*, London & New York: Routledge
- Said, Edward W. (1978/1995): *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin Books
- Stewart, Susan (1993): *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham & London: Duke University Press
- Tinterow, Gary & Lacambre, Geneviève et al., red. (2003): *Manet/ Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, New Haven & London: Yale University Press
- Urry, John (1990): *The Tourist Gaze*, London: SAGE Publications
- Varisco, Daniel Martin (2007): *Reading Orientalism. Said and the Unsaid*, Seattle & London: University of Washington Press
- Veblen, Thorstein (1926): *Den arbetsfria klassen*, övers. Rosa Heckscher, Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Warrag, Ibn (2007): *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*, Amherst & New York: Prometheus Books