



Linnéuniversitetet

Kalmar Växjö

Självständigt arbete i konst- och
bildvetenskap

Sfinx har Du alltid varit för mig

*En konstsociologisk analys av Magnus Enckells
och Akseli Gallen-Kallelas position i fältet*



Författare: Björn Södergård
Handledare: Jan Bäcklund
Examinator: Linda Fagerström
Lärosäte: Linnéuniversitetet
Termin: HT 2025
Ämne: Konst- och bildvetenskap
Nivå: III



Abstrakt

Denna uppsats undersöker Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas positioner i det finländska konstfältet kring sekelskiftet 1900 med utgångspunkt i sociologen Pierre Bourdieus fältteori.

Trots jämförbara framgångar under sin livstid har konstnärernas eftermälen utvecklats olika. Medan Gallen-Kallela etablerats som nationell ikon, har Enckell marginaliserats i den nationalromantiska historieskrivningen.

Genom jämförande analys av konstnärernas kapitalformer, habitus och strategier visar studien att skillnaderna inte förklaras av konstnärlig kvalitet. Gallen-Kallelas Kalevala-motiv, förfinskning och politiska engagemang möjliggjorde integration i nationens symboliska apparat och därmed kanonisering. Enckells internationella orientering, estetik och homosexualitet bidrog däremot till ambivalent postum värdering.

Studien visar att konstnärlig kanonisering bör förstås som resultat av maktrelationer inom konstfältet snarare än neutralt urval baserat på estetisk kvalitet.

Nyckelord

Magnus Enckell, Akseli Gallen-Kallela, Bourdieu, fältteori, finsk konst, nationalromantik, symbolism, homosexualitet

Tack

Ett stort tack till handledare Jan Bäcklund för stort tålamod och ständig uppmuntran.



Innehållsförteckning

1	Inledning	
1.1	Syfte och frågeställningar	5
1.2	Forskningsöversikt.....	5
1.3	Magnus Enckell	1
1.4	Akseli Gallen-Kallela	6
1.5	Teori, metod och material.....	9
1.5.1	Bourdieu's fältteori	9
1.5.2	Analysen består av tre steg vilka guidar uppsatsens disposition	11
1.5.3	Metodologiska överväganden och reflexivitet.....	12
1.5.4	Material, avgränsningar och källkritik.....	12
2	Nationell frigörelseprocess och språkstridigheter inom maktfältet	13
3	Spänningsfält mellan nationell gruppering och kosmopolitisk klick	14
3.1	Albert Edelfelt – Konsekrerande aktör	15
3.2	Enckell och Gallen-Kallela var centrala i det finska konstlivet under sin levnadstid	15
3.3	Yngre konstnärsgenerationen kritisk till Gallen-Kallela	16
3.4	Septemgruppen	17
4	Konstnärernas kapital och habitus.....	17
5	Föränderliga autonoma och heteronoma strategier i fältet.....	22
6	Diskussion	23
6.1	Språk, sexualitet och nationalromantik som kapitalformer	23
6.2	Konstnärliga strategier i relation till fältets struktur.....	25
6.3	Position under levnadstid kontra postum historieskrivning.....	25
6.4	Styrkor, svagheter och framtida forskning	26
8	Källförteckning.....	29
8.1	Tryckta källor.....	29
8.1.1	Digitala arkivsamlingar	29
8.1.2	Böcker.....	29
8.1.3	Tidskriftsartiklar	30
8.1.4	Tidningsartiklar.....	31
8.1.5	Webbsidor och digitala resurser	31
9	Bildförteckning	32



1 Inledning

Magnus Enckell (1870–1925) var en finlandssvensk konstnär. Hans liv präglades av den språkliga och nationella omvandling som landet genomgick runt åren 1900, där finskan stärkte sin ställning och svenskan gradvis förlorade sitt övertag som elitspråk.

Enckell följde en kosmopolitisk bana präglad av europeiska konstströmningar snarare än de finska kulturella förväntningarna. Trots detta fick han prestigefyllda uppdrag, bland dem att måla altarfresken i Tammerfors domkyrka 1907.

Enckell intar en märklig position i den finländska konsthistorieskrivningen. Han ses dels som en pionjär inom symbolismen men passade aldrig riktigt in i den dominerande nationalromantiska berättelsen om finsk konst runt sekelskiftet. Konsthistorikern Juha-Heikki Tihinen konstaterar:

Magnus Enckell hörde till sin tids viktigaste målare [...]. Under sin livstid betraktades Enckell som en svår och intellektuell konstnär. Även om Enckell betraktas som en av mästarna under den finländska konstens guldålder, har han fått stå i skuggan av sina samtida.¹

Enckells position i konstvärlden komplicerades ytterligare av hans finlandssvenska identitet och hans homosexualitet. Negativa kritiker påtalade att Enckells konst inte levde upp till den sorts gestaltning av maskulinitet och finskhet som de förväntat sig.

Hans samtida kollega Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) kanaliserade sin skaparkraft i Kalevala-inspirerad nationalism.² Trots att konstnärerna på många sätt var jämförbara blev Gallen-Kallela en självklar del av den finska konstens kanon.

Hur kunde Enckell, trots sin makt under Finlands mest dramatiska historiska period, inklusive självständigheten 1917 och det efterföljande inbördeskriget, förbli relativt marginaliserad postumt i konsthistorien medan Gallen-Kallela hyllades som nationell hjälte? För att förstå detta vill jag jämföra Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas konstnärskap ur ett konstsociologiskt perspektiv.

¹ Juha-Heikki Tihinen: ”Enckell, Magnus”. *Biografiskt lexikon för Finland*, 2014, hämtad 8 januari 2026.

<https://www.blf.fi/artikel.php?id=3214>

² Sixten Ringbom: “Gallen-Kallela, Akseli”. *Grove Art Online*, 2003, hämtad 8 januari 2026. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T030510>.



1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet är att undersöka huvuddragen gällande konstens fält i Finland under Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas levnadstid samt deras huvudsakliga positionering inom fältet.

Min första frågeställning är på vilka sätt påverkade faktorer som språklig tillhörighet, sexuell identitet och förhållande till nationalromantiken de två konstnärernas möjligheter att ackumulera olika former av kapital? Min andra frågeställning är hur Enckells och Gallen-Kallelas konstnärliga strategier kan förstås i relation till det finländska konstfältets struktur? Min sista frågeställning är hur konstnärernas position under sin levnadstid skiljer sig från deras position i den senare historieskrivningen?

För att förstå konstnärernas positionering krävs en förståelse för deras bakgrund och konstnärliga utveckling. Uppsatsen inleds därför med forskningsöversikt och biografiska avsnitt som ger läsaren nödvändig kontext för fortsatt läsning.

1.2 Forskningsöversikt

När det gäller Magnus Enckell har de centrala källorna varit Salme Sarajas-Kortes avhandling från 1966 i svensk översättning, *Vid symbolismens källor: den tidiga symbolismen i Finland 1890–1895*. Utställningskatalogen *Magnus Enckell: 1870–1925* från år 2000 samt en vetenskaplig artikel publicerade i samband med en senare retrospektiv utställning på Ateneum 2020 har likaså använts. Dessa källor täcker olika aspekter av Enckells konstnärskap och tidsperioder. De utgör den centrala och senaste forskningen om konstnären. De har även utgjort grunden för att förstå konstfältet i Finland. Jag kan med hjälp av källorna även identifiera hur Enckell behandlas i konsthistorieskrivningen historiskt och i dag. *Biografiskt lexikon för Finland* innehåller en artikel om Enckell skriven av konsthistorikern Juha-Heikki Tihinen, som även skrivit andra artiklar och böcker om konstnären. Därtill har jag använt mig av vissa andra vetenskapliga artiklar.

Hanna-Reetta Schrecks bok *Jag målar som en gud - Ellen Thesleffs liv och konst* från 2019 har använts för att förstå Enckells liv utifrån vännen Ellens sida men även för att få förståelse för konstfältet i Finland kring sekelskiftet.



Gällande Gallen-Kallela har tillgängliga verk på motsvarande sätt använts så som återigen-Salme Sarajas-Kortes avhandling från 1966 i svensk översättning, *Vid symbolismens källor: den tidiga symbolismen i Finland 1890-1895* som även avhandlar Gallen-Kallelas liv och hur han inspirerades av symbolismen. Även *Axel Gallen-Kallela: ett bildverk* av Akseli Gallen-Kallela och Onni Okkonen från 1948 har använts.

Jag har även använt mig av *Biografiskt lexikon för Finland* och artikeln om Gallen-Kallela skriven av Aimo Reitala, professor i konsthistoria samt flertalet vetenskapliga artiklar. Artikeln *Rooted in the Native Soil - Cultural Amnesia and the Myth of the 'Golden Age' in Finnish Art History* av Marja Lahelma har bland annat varit central. Alla dessa källor har varit viktiga för att förstå Gallen-Kallelas konstnärskap och den tid som han levde i samt hur konstfältet såg ut men även för att förstå hur Gallen-Kallela har beskrivits i konsthistorien.

Som generellt uppslagsverk gällande konsten i Finland har jag använt Bengt von Bonsdorff och Sixten Ringboms verk *Konsten i Finland: från medeltid till nutid* från 1978 men även en senare upplaga från 1998.

För att förstå situationen för homosexuella i Finland har Sandra Hagmans avhandling *Seven Queer Brothers - Narratives of Forbidden Male Same-Sex Desires from Modernizing Finland 1894–1971* använts.

Albert Edelfelts roll som Enckells och Gallen-Kallelas förkämpe har studerats genom bland annat utställningskatalogen *Albert Edelfelt: modernt konstnärsliv i sekelskiftets Europa* från 2022, samt Edelfelts digitaliserade brevkorrespondens till modern.

Forskningsläget kring Magnus Enckell och Akseli Gallen-Kallela visar på flera kunskapsluckor. Tillgänglig forskning saknar konstsociologiska perspektiv. Det är även problematiskt att äldre forskning nästan helt undvek Enckells homosexualitet. Således finns begränsad forskning kring detta före nutid. Ytterligare begränsningar utgörs av den nationella bias som präglar fältet, där delar av forskningen endast finns tillgänglig på finska, samt avsaknaden av komparativa studier trots att konstnärerna var samtida och verkade i samma konstfält.

Genom att tillämpa Bourdieus fältteori fyller därför denna studie en lucka i forskningen genom att problematisera konstnärernas olika eftermälen som resultat av maktrelationer och kanoniseringsprocesser snarare än som naturliga konsekvenser av konstnärlig kvalitet.

1.3 Magnus Enckell

Magnus Enckell (1870–1925) var en finlandssvensk konstnär. Fadern var docent i grekiska och kyrkoherde, vilket gav Enckell tillgång till högre bildning och klassisk kultur. Enckell lärde redan 1887 känna Albert Edelfelt,



vid tiden Finlands mest inflytelserika konstnär. Edelfelt var en mentor för Enckell under resten av sin levnadstid.

Enckell påbörjade sina konststudier i Helsingfors 1889 och fortsatte 1891 vid Académie Julian i Paris. Enligt konsthistorikern Salme Sarajas-Korte markerar Enckells ankomst till Paris början på den finländska symbolismens etablering.³ I Paris drogs Enckell till konst av Puvis de Chavannes och Édouard Manet samt till den litterära mysticismen kring Joséphin Péladan.⁴

Under det tidiga 1890-talet uppstod motsättningar mellan Enckell och andra finska konstnärer i Paris. Konstnärer som Väinö Blomstedt och Pekka Halonen uppfattade hans utveckling som problematisk.⁵ Enckell närmade sig i stället konstnärer som Ellen Thesleff och Beda Stjernschantz som hade kommit till Paris ett halvår senare än honom själv.⁶ Enckell började framstå som en representant för den nya konsten.⁷ Väinö Blomstedt beklagade exempelvis att Enckell ägnat sig åt den nya konsten och menade att hans målningar var "underliga" och att "det som han målar skall man aldrig fatta" i Finland.⁸

Hans tidiga produktion dominerades av ensamma gestalter, ofta nakna eller androgyna, samt psykologiskt laddade porträtt.⁹ Redan vid sin första utställning i Helsingfors 1891 fick Enckell dock uppmuntran från Edelfelt men kritiserade adeptens färgval.¹⁰ Exempel på tidig produktion är verk som *Uppvaknandet* från 1894 (bild 1) och *Melankoli* från 1895 (bild 2). När han ställde ut *Melankoli* möttes verket av hånfull kritik.¹¹

³ Året 1891 anses även vara symbolismens stora år i Paris.

Salme Sarajas-Korte och Erik Kruskopf: *Vid symbolismens källor: den tidiga symbolismen i Finland 1890-1895*. Jakobstad: Jakobstads tryckeri och tidnings AB, 1981, s. 60.

⁴ Sarajas-Korte, Salme. "Enckell, (Knut) Magnus." *Grove Art Online* (2003), hämtad 8 januari 2026. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T026035>

⁵ Sarajas-Korte, 1981, s. 63.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Hela citatet: "Det är det som kallas framtidens konst, det är så att man kan börja och gråta. Synd att Enckell har börjat med det; hans teckningar äro utmärkt bra men målningarna äro underliga. [...] Jag tycker att det är det tråkiga med Enckell att han vill vara originell och jag måste säga att han är för litet själfständig; vi kunna säga tror jag att han är förlorad för oss för Finland ty det som han målar skall man aldrig fatta och sättet kommer ej någon att tycka om i Finland."

Ibid.

⁹ Sarajas-Korte, 2003.

¹⁰ Enckell ställde ut två konstverk i slutet av 1891 på Finska konstnärernas utställning i Helsingfors, men endast under de två sista dagar, vilket gjorde att han undvek kritikernas omdömen. Edelfelt kommenterade dock verken: "Jag fann dina hitsända saker i allmänhet vältecknade men lite för entoniga. Mest tyckte jag om ditt självporträtt. Det var en känsla för stil som mycket anslog mig. Du bör som sagt akta dig för att bli entonig i färgen." Sarajas-Korte, 1981, s. 165.

¹¹ Harri Kalha, Riikka Stewen och Juha-Heikki Tihinen: *Magnus Enckell 1870-1925*. Helsingfors: Helsingfors stads konstmuseum, 2000, s. 95.



Enckells inställning till publikt erkännande var ambivalent. Han visade liten vilja att anpassa sitt konstnärskap efter publikens förväntningar även om han själv insåg värdet av sin konst. Enckell skriver i ett brev om sina konstverk:

Efter hvad jag tror äro de dock ej någonting, som den stora allmänheten, i alla fall inte allmänheten i Norden kan förstå. Det är också därför jag ej är riktigt benägen att åtlyda mina kamraters ifråga uppmaningar till mig att exponera dem. Kanske dock!¹²

Det står nästan klart för mig att det ej kommer att blifva uppskattadt.¹³

Först under 1910-talet, efter att han övergått till ett neoimpressionistiskt måleri, började hans tidiga symbolistiska verk omvärderas positivt.¹⁴

Symbolismen var vid denna tid omdebatterad inom det finländska konstfältet och finska samhället.¹⁵ Enckell etablerade sig som den ledande gestalten inom den första generationen finska symbolister.¹⁶ Edelfelt var fortsatt ett stöd och skrev till Enckell att han var glad att inte alla finska unga konstnärer gick den gamla nationella vägen.¹⁷ Enligt Sarajas-Korte bidrog symbolismen till att introducera en internationell och aristokratisk linje i finländsk konst.¹⁸

Resor till Italien under 1890-talets senare del påverkade Enckells konstnärskap i riktning mot bland annat ett förändrat färgregister.¹⁹ Han intresserade sig för renässanskonsten, exempelvis Masaccio, men blev även intresserad av Arnold Böcklins konst.²⁰ Samtidigt tonades de symbolistiska dragen gradvis ned.²¹

En avgörande vändpunkt i Enckells karriär inträffade i början av 1900-talet när Enckell deltog i världsutställningen i Paris 1900 och han fick en silvermedalj.²² Något senare får han även det prestigefyllda uppdraget att utföra altarfresken *Uppståndelsen* i Tammerfors domkyrka som färdigställdes 1906 (bild 3). Uppdraget förmedlades av Edelfelt och innebar ett betydande erkännande. Fresken markerade ett brott med den dominerande nationalromantiska idealismen.²³

Altarfresken kan ses som både personlig och normutmanande. Denna anses fritt avbilda den yttersta domen och dess högra sida tolkas som processionen

¹² Ibid., 65.

¹³ Ibid.

¹⁴ Tihinen, 2014.

¹⁵ Hanna-Reetta Schreck: *Jag målar som en gud: Ellen Thesleffs liv och konst*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2019, s. 101.

¹⁶ Sarajas-Korte, 2003.

¹⁷ Sarajas-Korte, 1981, s. 69.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Kalha et al., 2000, s. 96–97.

²⁰ Sarajas-Korte, 2003.

²¹ Ibid.

²² Kalha et al., 2000, s. 96.

²³ Bengt von Bonsdorff och Sixten Ringbom: *Konsten i Finland: från medeltid till nutid*. Helsingfors: Schildt, 1978, s. 233.



mot det eviga livet.²⁴ Längst bak i processionen finns två män som håller varandras händer. Enckells avbildning av de två männen tolkar jag som ett diskret synliggörande av homosexualitet i ett kyrkligt sammanhang.²⁵ Han synliggjorde i så fall samtidigt även de homosexuellas möjlighet att uppnå det eviga livet.

Samtida konstkritiker uppmärksammade att endast män var nakna medan kvinnorna var klädda i altarfresken.²⁶ Processionen inkluderade även gestalter från olika kulturer och tidsperioder.²⁷ Denna universella humanism hyllades.²⁸

En av de centralt placerade nakna männen modellerades efter Giovanni.²⁹ I en konsthistorisk text om Magnus Enckell från 1940-talet står:

Hushållet sköttes av en hushållerska, och dessutom hörde till den ensamme konstnärens personal en Giovanni som följt med från den senaste Italienresan, en godmodig och hjälpsam sydlänning som satt modell och dessutom skötte betjäntens uppgifter.³⁰

Det är inte klarlagt om betjänten Giovanni är en älskare men teorin har framförts av Harri Kalha.³¹ Homosexuella män i samtida Sverige kamouflerade ofta sina relationer genom formella roller som herre och betjänt.³² Det faktum att Enckell använder sig av Giovanni som modell ger altarfresken även en potentiellt personlig innebörd.

Ungefär 1909 förändrades Enckells stil markant.³³ Han påverkades av konstnärer som Pierre Bonnard och Édouard Vuillard. Verk som *Faun* från 1914 (bild 4) visar hur han integrerade internationella modernistiska strömningar i ett fortsatt personligt uttryck. Han var även en av initiativtagarna till konstnärgruppen Septem.³⁴

²⁴ Riitta Ojanperä, "Magnus Enckell's Resurrection". *FNG Research* 1 (2021): s. 3,

²⁵ Det kan naturligtvis även vara en tolkning att det avser broderskap som kan kopplas till den universella humanism som fresken anses signalera. Homosexuella konstnärer använde vid den här tiden dock signaler med dubbla betydelser i konsten vilket detta kan vara ett tecken på.

²⁶ *Ibid.*, 4.

²⁷ *Ibid.*, 5.

²⁸ Altarfresken kritiserades samtidigt för att vara fragmenterad. Den vänstra sidan ansågs ha för lite spiritualism medan den var för kroppslig och att männens muskler dominerade över själen i den vänstra delen av altarfresken och att den skiljde sig från den transcendentala högra sidan.

Ibid., 4.

²⁹ Kalha et al., 2000, s. 39.

³⁰ *Ibid.*, s.25-27.

³¹ *Ibid.*, s. 39

³² Fredrik Silverstolpe och Göran Söderström: *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860–1960*. Stockholm: Stockholmia förlag, 1999, s. 123.

³³ Sarajas-Korte, 2003.

³⁴ *Ibid.*



Enckell innehade under sin livstid flera centrala institutionella positioner, bland annat som ordförande för Konstnärsgillet 1915–1918.³⁵ Enckell ställde aktivt ut sin konst fram till sin död, exempelvis med en stor retrospektiv utställning på Ateneum 1925. Han dog i Stockholm samma år av lunginflammation, i samband med att den retrospektiva utställningen även sattes upp i Stockholm.

Jag har redan berört Magnus Enckells homosexualitet och han var under perioden i Paris på 1890-talet öppen med sin homosexualitet.³⁶ Hans nära vänskrets bestod bland annat av Ellen Thesleff, Beda Stjernschantz samt Sigrid af Forselles och hennes franska partner Madeleine Jouvray. Alla dessa vänner var på sitt sätt marginaliserade vid tidpunkten: homosexuella, invalidiserade eller kvinnor.³⁷

Konsthistorisk forskning i Finland behandlade inte Magnus Enckells homosexualitet förrän senare år men det har funnits antydningar.³⁸ Konsthistorikern Harri Kalha menade att den finska konsthistoriska idealiseringen av Magnus Enckell till och med förutsatte en symbolisk kastration.³⁹ Konsthistorikern Juha-Heikki Tihinen konstaterade att "Enckells många manliga nakenmotiv" länge negligerats i finsk konsthistoria eftersom de varit "för erotiska för den nationella konsten" och inte passat "den nationalistiska, heterosexuellt dominerade historieskrivningen."⁴⁰

Ett brev från "den virile macho-mästaren Akseli Gallen-Kallela"⁴¹ 1903 antyder även det kändedom om Enckells homosexualitet:

Om jag ej så mycket beundrade Dig som konstnär hade jag ej heller pinats så av de passerade. Och ej heller vore jag glad över att nu känna mig närmare än någonsin förr, om jag ej heller höll av Dig. Sfinx har Du alltid varit för mig (och förblir det troligen) och att det retat mig är naturligt...⁴²

Vad citatet ovan handlar om är inte klarlagt. Harri Kalha menade att Gallen-Kallela anförtror sin kollega på ett såväl känsligt som nedlåtande sätt, som åt en kvinna.⁴³ Sfinxen anspelar på såväl gåtfullhet som (sexuell) ambivalens, en gestalt som inte är det ena eller det andra, inte i alla fall en man.⁴⁴

Finland var ett progressivt land runt sekelskiftet 1900. I det agrara Finland tolererades länge manliga sexuella handlingar.⁴⁵ Handlingen, som i lagstiftningen kallades otukt mellan personer av samma kön, var

³⁵ Tihinen, 2014.

³⁶ Schreck, 2019, s. 101.

³⁷ Ibid.

³⁸ Kalha et al., 2000, s. 25–39.

³⁹ Ibid., 33.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Kalha et al., 2000, s. 31.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., 31–33.

⁴⁴ Ibid., 33.

⁴⁵ Sandra Hagman: *Seven Queer Brothers: Narratives of Forbidden Male Same-Sex Desires from Modernizing Finland 1894–1971*. Florens: European University Institute, 2014, s. 253.



kriminaliserat mellan åren 1894 och 1971 men graden av kontroll varierade kraftigt. Under de första trettio åren efter lagens införande dömdes endast nio män till fängelse.⁴⁶ Det förefaller alltså som att samkönade relationer mellan vuxna inte ledde till stor risk för fängelsedomar under Magnus Enckells levnadstid.

Efter Enckells död, på 1930-talet, började däremot antalet fällande domar öka under påverkan av nazistiska uppfattningar.⁴⁷ Den senare förekommande stigmatiseringen av homosexualitet var även kopplad till nationalismen i Finland.⁴⁸ Homosexualitet ansågs vara ett dubbelt främmande fenomen, både mot naturen och mot nationen.

1.4 Akseli Gallen-Kallela

Akseli Gallen-Kallela (född Axel Waldemar Gallén, 1865–1931) föddes i Björneborg i en svenskspråkig familj och fadern var bankkassör.⁴⁹ Gallen-Kallela inledde sin konstnärliga utbildning i Helsingfors 1881.⁵⁰ Liksom många av sin generations konstnärer fortsatte Gallen-Kallela sina studier i Paris, där han 1884 började på Académie Julian.⁵¹

Kalevaladikterna började samlas in Karelen från 1820-talet av Elias Lönnrot. Diktverket ledde till karelianismen.⁵² Gallen-Kallela var den konstnär som ansågs skapa den förenklade nationalstilen.⁵³ Redan som tonåring hade han inkluderat Kalevaladikternas bildvärld.⁵⁴

Gallen-Kallela skapade det första konstverket med Kalevalatema 1889, *Ainomyten* (även kallad Aino Triptyken, bild 5).⁵⁵ Detta sammanföll således med ett växande intresse för nationell identitet och bidrog till att etablera honom som en central aktör inom den framväxande nationalromantiska riktningen. Samtidigt deltog han aktivt i internationella sammanhang och belönades exempelvis med en silvermedalj vid världsutställningen i Paris 1889.

⁴⁶ Ibid., 41.

⁴⁷ Ibid., 1.

⁴⁸ Kalha et al., 2000, s. 39.

⁴⁹ Akseli Gallen-Kallela och Onni Okkonen: *Axel Gallen-Kallela: ett bildverk*. Helsingfors: Söderström, 1948, s. 8.

⁵⁰ Ibid., 9.

⁵¹ Akseli Gallen-Kallela: *Boken om Gallen-Kallela*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1947, s. 7.

⁵² Unga nationalistiska konstnärer hämtade inspiration från Kalevala. Gallen-Kallela reste till Karelen 1890 och 1892 vilket inledde karelianismen, den nationalistiska entusiasmen för regionen och många konstnärer besökte därefter Karelen. William Morgan et al.: "Finland, Republic Of". *Grove Art Online*, hämtad 8 januari 2026. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T028304>

⁵³ Bengt von Bonsdorff: *Konsten i Finland: från medeltid till nutid*. 2:a upplagan. Helsingfors: Schildt, 1998, s. 221.

⁵⁴ Gallen-Kallela, 1948, s. 13.

⁵⁵ Gallen-Kallela, 1947, s. 8.



Gallen-Kallela gifter sig med Mary Slöör 1890. Under 1890-talet experimenterade Gallen-Kallela med symbolism och influerades även av teosofi och ockultism. Verk som *Problem (Symposium)* från 1894 (bild 6) vittnar om detta. Dessa mer experimentella arbeten mottogs dock svalare än hans Kalevala-motiv, vilket bidrog till att han återkommande återvände till dessa som en bas för erkännande och försörjning. Många år senare, 1903, skriver Gallen-Kallela till Enckell att han sporrades av Enckells konst.⁵⁶

I januari 1895 ställde han ut tillsammans med Edvard Munch i Berlin.⁵⁷ Gallen-Kallelas konstnärliga strategi präglades av en tydlig medvetenhet om konstfältets ekonomiska villkor. Hans satsning på grafik från mitten av 1890-talet kan delvis förstås som ett sätt att skapa ekonomisk stabilitet.⁵⁸ Samtidigt såg han grafiken även som ett försök att demokratisera konsten och nå en bredare publik.⁵⁹ Han var strategisk i sitt utställande i ett försök att maximera försäljning.⁶⁰

Under perioden 1895–1899 skapade han konstverk som satte honom i det europeiska konstfältets centrum.⁶¹ Han kombinerade då den internationella ytstilen med finska motiv.⁶² En av de mest kända verken inspirerade av Kalevala från den här tiden är *Lemminkäinenens moder* från 1897 (bild 7).⁶³

⁵⁶ "Redan de första saker jag såg af din hand blefvo mig en skarp sporre att själf engång kunna göra verklig konst – ofta har jag velat säga Dig det men ej kunnat, orsaken må ligga oranssakad. – Du borde känt det osagda."

Sarajas-Korte, 1981, s. 175.

⁵⁷ Marc Treib: "Gallen-Kallela: A Portrait of the Artist as an Architect". *Architectural Association Quarterly* 7, nr. 3 (1975): s. 9.

⁵⁸ Elias Djupsjö: "Grafiken i skymundan av måleriet: Receptionen av Akseli Gallen-Kallelas (1865–1931) grafik vid sekelskiftet 1900". *Åbo Akademi* (2023), s. 1. Hämtad 8 januari 2026.

<https://www.doria.fi/handle/10024/187185>

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Hans vän Louise Sparre ifrågasatte varför han sålde det första träsnittet *Dödens bomma* så billigt och fick som svar att han gjorde det eftersom han inte fick sin övriga konst såld på grund av att den inte längre var på mode och att han därför snart skulle behöva börja tigga. Gallen-Kallela skrev 1895: "Jag har nu köpt en koppastryckspress för handkraft, träsnitt kunna äfven tryckas dermed. Valsen är 19 inches bred så att ganska stora papper gå igenom... Kopparplåtar och andra tillbehör dertill köpte jag mera litet här, de äro billigare i Tyskland. Visserligen blef detta allt stora utgifter och nog var jag litet tveksam, men jag måste på något sätt försöka bereda mig en inkomst. Och tror tillsvidare bestämdt att jag skall kunna förtjena med raderingar och träsnitt. Och i detta arbete behöfver jag ej synda i min konst och skatta åt publikens dåliga smak, som jag vore tvungen göra i måleri. Så litar jag på att få såldt i Tyskland både raderingar och träsnitt..." Det finns även brevväxling mellan honom och hans svärfar Karl Slöör som visar att de valde platser och utställningar där de trodde att hans konst skulle uppskattas och säljas. Ibid, 25-29.

⁶¹ von Bonsdorff, 1978, s. 206.

⁶² von Bonsdorff, 1998, s. 222.

⁶³ "Efter *Ainomyten* ändrade Gallen-Kallela sitt bildspråk i målningarna med Kalevalamotiv. Den reducerande stiliseringen och de stora jämna färgfälten präglar verket och dess starka känsloladdning. Konstnärens egen mor satt modell för Lemminkäinenens mor. Enligt sägnen dör krigaren och kvinnotjusaren Lemminkäinen för att han har försökt ta livet av Tuonelas svan. Modern draggar efter kroppsdelarna i älven och fogar ihop dem. På bilden försöker



Arbetet med den finska paviljongen vid världsutställningen i Paris 1900 utgjorde en höjdpunkt i Gallen-Kallelas karriär.⁶⁴ Freskerna med Kalevala-motiv gav honom omfattande internationell uppmärksamhet och resulterade i två guldmedaljer och två silvermedaljer.⁶⁵ Under de följande åren utförde han även andra stora offentliga beställningsarbeten med motiv återigen hämtade ur Kalevala, bland annat i Jusélius mausoleet i Björneborg och i Gamla studenthusets musiksäl i Helsingfors.⁶⁶ Dessa verk befäste hans ställning som den främsta representanten för den nationella konstriktningen. Samtidigt såg konsthistorikern Sixten Ringbom dessa som hans sista stora kraftprov och tecken på minskande uppfinningsförmåga.⁶⁷

Axel Gallén ändrade sitt namn till Akseli-Kallela år 1907.⁶⁸ Kallela var familjens ursprungliga finska efternamn och han förfinskade även sitt förnamn.⁶⁹ Detta namnbyte markerade en positionering i språkfrågan och en liering med den nationalromantiska och huvudsakligen finska rörelsen.

Gallen-Kallela med familj bodde en period i Kenya där han bland annat ägnade sig åt storviltsjakt och de bodde senare även i USA. De expressionistiskt färgstarka målningar som tillkom i Kenya mottogs med större intresse i Tyskland än i Finland.⁷⁰ Ett exempel är *Cape Guardafui - niemi Intian valtameressä* (bild 8). Samtidigt började hans ställning inom det finländska konstfältet ifrågasättas av en yngre generation konstnärer.⁷¹ Han blev 1911 vald till ordförande i Konstnärsgillet och innehade positionen till 1915. Det var en turbulent period där han kritiserades av unga konstnärer, dels på grund av hans position men även på grund av att han inte var medgörlig till sin natur.⁷²

Trots denna kritik förstärktes Gallen-Kallelas position i samband med Finlands självständighet och inbördeskriget 1918. Han deltog aktivt i inbördeskriget på den vita sidan och fick därefter flera prestigefyllda uppdrag av statsmakten. Han fick i februari 1918 uppdrag av överbefälhavare (och senare president) Mannerheim att bland annat formge fanor, uniformer och

hon väcka sonen till liv; solstrålarna som tränger ner i Tuonelas dunkel ger henne en strimma hopp. Ett bi kommer med livgivande balsam från gudarnas boningar och ett under sker: Lemminkäinen öppnar ögonen och vaknar till liv.”

Finlands Nationalgalleri, bildbeskrivning till "Akseli Gallen-Kallela: Lemminkäinen moder," hämtad 8 januari 2026.

<https://www.kansallisgalleria.fi/sv/object/398211>.

⁶⁴ Aimo Reitala, "Gallen-Kallela, Akseli", *Biografiskt lexikon för Finland* (2016), hämtad 8 januari 2026.

<https://www.blf.fi/artikel.php?id=3194>.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ von Bonsdorff, 1978, s. 206.

⁶⁸ Reitala, 2016.

⁶⁹ Treib, 1975, s. 11.

⁷⁰ Djupsjö, 2023, s. 15.

⁷¹ Treib, 1975, s. 11.

⁷² Reitala, 2016.



gradbeteckningar för det nya Finland.⁷³ Han skapade ordnarna bland annat den högsta finska orden, *Finlands vita ros*.⁷⁴ Han utnämndes till Mannerheims förste adjutant 1919.⁷⁵ Dessa uppdrag integrerade hans konstnärskap i statens symboliska apparat och gav honom en särställning inom konstfältet. Han hade dock redan tidigare varit politiskt aktiv genom att exempelvis göra det så kallade sorgefrimärket.⁷⁶ Gallen-Kallela inkorporerade även politiska budskap i sin fresk *Ilmarinen plöjer ormåkern* i finska paviljongen vid världsutställningen i Paris 1900. Han tilldelades professorstitel 1919 och blev senare ordförande för Finlands konstakademi.⁷⁷

Under 1920-talet hade han mindre arbetslust och intog en alltmer kritisk hållning till modernismen.⁷⁸ Han hade reagerat på motsvarande sätt mot symbolismen men då kunnat inkorporera den i sin konst på ett nyskapande sätt vilket han inte kunde med modernismen.

Gallen-Kallela återvände till Kalevala-motiven i de monumentala freskerna i Nationalmuseet i Helsingfors. Dessa arbeten betraktades av samtiden ofta som upprepningar av tidigare framgångar.⁷⁹ Gallen-Kallela dog 1931 av lunginflammation i Stockholm.⁸⁰

1.5 Teori, metod och material

Denna studie utgör en jämförande analys av Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas konstnärskap inom det finländska konstfältet kring sekelskiftet 1900. Sociologen Pierre Bourdieus fältteori används som analytiskt ramverk för att undersöka hur konstnärliga positioner formas, omförhandlas och värderas över tid.

1.5.1 Bourdieus fältteori

Pierre Bourdieus (1930–2002) fältteori erbjuder analytiska verktyg för att förstå kulturproduktion som en social praktik, formad av maktrelationer och konkurrens om resurser. I denna teori betraktas konstnärlig verksamhet inte

⁷³ Antti Matikkala, *Finlands ordnar 100 år, Ridderordnarnas kansli*, s. 35, Hämtad 20 december 2025.

https://ritarikunnat.fi/wp-content/uploads/2024/03/Nayttelykirja-julkaisu_RK100-verkkoon.pdf

⁷⁴ *Ibid.*, 47.

⁷⁵ Reitala, 2016.

⁷⁶ ”’Sorgefrimärket’ kunde köpas ’hos alla landets bokhandlare’ för en penni och alla kunde ’således för en synnerligt ringa penning unna sig nöjet att uppfylla den medborgerliga plikten att delta i en oppositionsyttning”. Axel Gallén (Gallen-Kallela) hade utformat ’sorgemärket’ bestående av Finlands lejonvapen i heraldiskt rött och gult med ’Suomi’ och ’Finland’ i vitt mot sorgsvart botten.”

Mats Fridlund: ”Motståndets materialitet – Oppositionella ting, tekniker och kroppar under Finlands ofärdsår”. I *Med varm hand: texter tillägnade Arne Kaijser*, redigerad av Nina Wormbs och Thomas Kaiserfeld, s. 62-62. Stockholm. Kungliga Tekniska högskolan, 2015.

⁷⁷ Reitala, 2016.

⁷⁸ von Bonsdorff, 1978, s. 206–7.

⁷⁹ *Ibid.*, 208.

⁸⁰ Treib, 1975, s. 12.



som autonom från samhället, utan den finns inom relativt självständiga sociala rum, fält, där aktörer intar olika positioner och strider om erkännande, legitimitet och inflytande. Viktiga delar i teorin är begreppen *fält*, *habitus*, *kapital* och *konsekration*.

Ett fält kan definieras ”ett system av relationer mellan positioner besatta av människor och institutioner strider om något för dem gemensamt”.⁸¹ Konstfältet utgörs av bland andra konstnärer, kritiker, institutioner, samlare och andra aktörer som exempelvis strider om vad som är värdefull konst.⁸² Varje fält har en egen logik och egna värderingsprinciper, men är samtidigt relaterat till det övergripande maktfältet, det vill säga politiska och ekonomiska strukturer som påverkar fältets handlingsutrymme.

Inom det konstnärliga fältet råder en spänning mellan två poler: den autonoma och den heteronoma. Vid den *autonoma polen* värderas konstnärlig innovation och erkännande inom fältet högst, medan den *heteronoma polen* präglas av yttre krav såsom ekonomisk lönsamhet och politisk eller ideologisk funktion. Konstnärliga strategier kan förstås som positioneringar längs detta kontinuum snarare än som absoluta val.

Centralt i Bourdieus teori är enligt sociologen Donald Broady begreppet kapital vilket innebär symboliska eller materiella tillgångar.⁸³ Bourdieu urskiljer ekonomiskt, kulturellt, socialt och symboliskt kapital. Donald Broady definierar ekonomiskt kapital som ”materiella tillgångar samt kännedom om ekonomins spelregler”, kulturella kapitalet som ”kultiverat språkbruk och förtrogenhet med den så kallade ”finkulturen”” medan social kapital definierar han som ”släktband, vänskapsförbindelser, kontakter med gamla skolkamrater, kåranda”.⁸⁴

Det sociala kapitalet är enligt Bourdieu speciellt och kan även definieras som ”kulturellt, ekonomiskt eller politiskt användbara relationer som direkt eller indirekt kan ge individen möjlighet att stärka sin position i fältet”.⁸⁵ För en konstnär med högt socialt kapital kan detta sedan omsättas i exempelvis prestigefulla uppdrag vilket stärker positionen i fältet ytterligare.⁸⁶

Ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital kan tillsammans omvandlas till symboliskt kapital, det erkännande och den legitimitet som erkänns som giltigt inom fältet.⁸⁷ Kapitalformerna är inte statiska utan kan, under vissa förutsättningar, omvandlas till varandra.

⁸¹ Donald Broady: ”Inledning: en verktygslåda för studier av fält”. I *Kulturens fält: en antologi*, redigerad av Donald Broady och Niels Albertsen, s. 11. Stockholm. Daidalos, 1998.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., 12.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Linda Fagerström: *Randi Fisher - svensk modernist*. Lund: Ellerström (2005), s. 27.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.



Inom konstfältet är kulturellt kapital ofta den mest värdefulla formen, men även ekonomiskt och socialt kapital är avgörande för konstnärens möjligheter. Den person eller institution som har samlat ihop störst mängd symboliskt kapital är den som härskar i fältet.⁸⁸ Kapital kan mångdubblas för det fall att exempelvis en konstnär i en grupp av konstnärer ökar sitt kapitalinnehav och då drar även övriga medlemmar nytta av detta.

En grundförutsättning för att alla kunna dominera fältet är att man har rätt habitus för det aktuella fältet. Enligt Donald Broady är habitus ett:

System av dispositioner som tillåter människor att handla, tänka och orientera sig i den sociala världen. En människas habitus grundlägges genom de vanor hon införlivar i familjen och skolan och fungerar sedan som ett seglivat och ofta omedvetet handlingsmönster. Habitus kan betraktas som förkroppsligat kapital.⁸⁹

Habitus är alltså inte helt medvetna val utan invanda sätt att se, känna och handla i världen. En persons habitus formas av klassbakgrund, utbildning, familj, geografiska ursprung och andra faktorer.

Slutligen är konsekration ett viktigt begrepp för analysen av konstfältet. Konsekration innebär erkännande och legitimering (eller helgonförklaring) från fältets auktoritativa instanser, såsom etablerade konstnärer, kritiker eller institutioner.⁹⁰ Att bli konsekrerad innebär att tilldelas symboliskt kapital och därmed en dominerande position i fältet.

1.5.2 Analysen består av tre steg vilka guidar uppsatsens disposition

Bourdieu's metodologiska ansats innefattar tre analytiska steg för att undersöka ett fälts struktur och funktion.⁹¹ Först analyseras fältets relation till maktfältet. I denna studie innebär det att undersöka hur det finländska konstfältet förhåller sig till politiska förändringar såsom språkstridigheterna, självständigheten samt inbördeskriget. Det andra steget består i att kartlägga relationerna mellan fältets aktörer och institutioner, inklusive konsekrerande aktörer, konstnärsgupper och estetiska samt politiska motsättningar. I det tredje steget analyseras aktörernas habitus och kapitalformer. Här jämförs Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas tillgång till och användning av ekonomiskt, kulturellt, socialt och symboliskt kapital.

Uppsatsens disposition följer denna struktur; kapitel 2 behandlar konstfältets relation till maktfältet, kapitel 3 analyserar fältets interna struktur, kapitel 4 fokuserar på konstnärernas kapital och habitus, och kapitel 5 diskuterar deras

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Broady, 1998, s. 12.

⁹⁰ Fagerström, 2005, s. 28.

⁹¹ Michael Grenfell och Cheryl Hardy: "When Two Fields Collide: Bourdieu, Education and a British Artistic Avant-Garde". *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review 1*, nr. 2 (2006): 78.



konstnärliga strategier i relation till fältets logik. Därefter följer en diskussion och sammanfattning av resultaten.

1.5.3 Metodologiska överväganden och reflexivitet

I enlighet med Pierre Bourdieus krav på vetenskaplig reflexivitet har studien föregåtts av en medveten granskning av forskarens egen position och förståelse.⁹² Uppsatsen är skriven ur ett samtida konstvetenskapligt perspektiv där frågor om makt, kanonisering och marginalisering är centrala. Ett sådant perspektiv medför en risk för efterhandskonstruktioner, särskilt i tolkningar av nationalism, sexualitet och könsnormer kring sekelskiftet 1900. För att minska risken har analysen huvudsakligen förankrats i samtida källmaterial och etablerad konsthistorisk forskning.

Den initiala kunskapen om Enckell var begränsad, medan Gallen-Kallela främst kändes till genom sin nationalromantiska produktion. Detta har minskat risken för att omedvetet reproducera etablerade värderingar.

Författarens bakgrund som finlandssvensk har inneburit en närhet till språkfrågan i Finland i nutid, vilket kan ha påverkat analysen. Detta potentiella problem har hanterats genom att språklig tillhörighet analyseras som en faktor bland flera i konstnärernas kapitalackumulation.

Förförståelsen kring homosexuellas situation i Finland vid sekelskiftet 1900 har delvis reviderats under arbetets gång genom mötet med historiskt källmaterial, vilket också har påverkat analysens inriktning.

Studien baseras huvudsakligen på publicerad forskning och tryckta källor, vilket innebär att dess bidrag främst ligger i en omtolkning av befintligt material snarare än ett helt nytt empiriskt underlag.

1.5.4 Material, avgränsningar och källkritik

Materialet består främst av konsthistorisk forskning, biografier, utställningskataloger, brev och artiklar av olika typer i dagspress. Förutom forskningen som redovisats i forskningsöversikten i kapitel 1.2 har Albert Edelfelts digitaliserade brevkorrespondens till modern under åren 1867-1901 använts för att kartlägga sociala nätverk och fältets struktur.⁹³ Digitaliserade tidningsartiklar och notiser från Finska Nationalbibliotekets digitala samlingar har använts för att undersöka ekonomiska värderingar och medial synlighet kring konstnärerna.⁹⁴

⁹² David S. A. Guttormsen och Fiona Moore: "Thinking About How We Think": Using Bourdieu's Epistemic Reflexivity to Reduce Bias in International Business Research". *Management International Review* 63, nr. 4 (2023): 531–59.

⁹³ Här sökte jag på konstnärernas namn samt använde funktionen som finns för att visa på personkopplingar.

⁹⁴ Här användes sökord som konstnärernas namn kombinerat med exempelvis lotteri, Konstnärsgillet eller begraving för att senare precisera sökningarna ytterligare utifrån frågeställning. För att begränsa sökningen så valde jag enbart att söka i Hufvudstadsbladet eftersom det var den största finlandssvenska dagstidningen och motsvarande finska dagstidningar använde frakturskrift vilket var svårt att läsa för mig.



Studien är avgränsad till svenskspråkigt och engelskspråkigt material. Finskspråkiga källor behandlas därmed indirekt genom översättningar eller referenser i sekundärlitteratur om dessa funnits. Avgränsningen innebär en viss begränsning men bedöms inte påverka studiens huvudsakliga slutsatser, då analysen fokuserar på konstfältets struktur och etablerade tolkningsmönster inom konsthistorieskrivningen. Opublicerade arkivkällor har inte kunnat användas på grund av den begränsade tidsperioden för uppsatsskrivandet.

Vidare gör studien inga anspråk på att ge en fullständig redogörelse för konstnärernas samtliga konstverk eller livshändelser. Biografiskt material används om det bidrar till analysen.

Endast publicerade källor har använts vilka får anses ha hög trovärdighet. Även äldre publicerade källor har använts för att försöka förstå hur konstnärerna har betraktats i olika tidsperioder. De identifierade dagstidningsartiklarna är tillförlitliga på typiska tidningsvis. De påverkas av tidningens politiska inriktning och publiceringstidpunkt.

De citat från brev som använts i uppsatsen är antingen direkt från digitaliserade brev eller från publicerade vetenskapliga källor och får därför ses som tillförlitliga. Det finns dock en risk för att ett selektivt urval har skett i samband med tidigare forskning vilket jag inte kan påverka.

2 Nationell frigörelseprocess och språkstridigheter inom maktfältet

Uppsatsens första analytiska steg följer Bourdieus modell genom att undersöka konstfältets relation till det övergripande maktfältet. Under perioden 1880–1930 var det finländska konstfältet starkt sammanflätat med maktfältet i Finland. Finland var ett storfurstendöme under Ryssland fram till 1917 men konstfältet hade en relativt hög autonomi under perioden. Centrala händelser i maktfältet under perioden anser jag var förryskningsprocessen och den nationella frigörelseprocessen från Ryssland som inleddes med språkstridigheterna mellan svenskan och finskan. Konstfältet hade därmed en stark koppling till det politiska fältet under den här tidsperioden.

Konsten var ett politiskt verktyg för att kritisera Ryssland men även för nationsbyggandet. Exempel på detta var att de populära heliogravyrerna av verket *Anfall* av Edvard Isto som förbjöds av Ryssland samt Gallen-Kallelas *Sorgefrimärke*.⁹⁵

Svenskspråkiga familjer i Finland utgjorde under lång tid Finlands bildade skikt.⁹⁶ Från 1860-talet och framåt arbetade fennomanin eller

⁹⁵ von Bonsdorff, 1978, s. 242–43.

⁹⁶ Schreck, 2019, s. 91.



finskhetsrörelsen, för finskans ställning i Finland.⁹⁷ Rörelsen var inspirerad av J. V. Snellman och tanken om en nation, ett språk.⁹⁸ Detta ledde till konflikter och även språkstridigheter i Finland med patriotiska känslor på båda sidor språkgränsen.⁹⁹ Fennomanin ledde till att finskan 1892 blev officiellt språk. Sedan 1922 har finskan och svenskan samma officiella status. Svenskan kom dock att förbli det dominerande språket inom kultur, konst och affärlivet fram till 1920-talet.

Rörelsen påverkade även konstnärslivet. Axel Gallén antog 1907 officiellt den finska formen av sitt namn en handling som speglade Finlands identitetssökning. Detta var inte bara en personlig omvandling utan även en politisk positionering. Samtidigt öppnade det även upp för möjligheten till en större maktställning i konstfältet.

Med fältets yttre villkor kartlagda fokuserar nästa kapitel på de interna relationerna mellan aktörer och grupper.

3 Spänningsfält mellan nationell gruppering och kosmopolitisk klick

Det finländska konstfältet kring sekelskiftet 1900 präglades framför allt av språkliga och politiska motsättningar men även av spänningen mellan en nationell och internationell konstinriktning. En central spänning existerade i konstfältet mellan de som förespråkade en nationellt förankrad konst (inspirerad av Kalevala och det finska landskapet) och de som orienterade sig mot europeiska, särskilt franska, strömningar inom konsten.

För den förstnämnda gruppen var nationell autenticitet och deltagande i nationsbygget centralt och konstriktningen var mörkare och allvarsammare.¹⁰⁰ För den andra gruppen fanns ambitionen att etablera Finland som en kulturell nation på internationell nivå, vilket krävde anslutning till europeiska konstnärliga strömningar och som var ljusare och lättare i tonen.¹⁰¹ Mycket förenklat kan man även säga att den första gruppen stöddes av finstalande konstnärer (eller svensktalande som förespråkade finskan) och den andra gruppen av finlandssvenska konstnärer.¹⁰² Detta påverkade vilka konstriktningar som favoriserades i konstfältet under olika tidpunkter.

En central aktör inom konstfältet med kopplingar till både Enckell och Gallen-Kallela är Albert Edelfelt som jag ser som en konsekurerande aktör.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ von Bonsdorff, 1978, s. 202–3.

¹⁰¹ Ibid., 202.

¹⁰² Ibid.



3.1 Albert Edelfelt – Konsekrerande aktör

Albert Edelfelt (1854–1905) var Finlands mest inflytelserika konstnär vid tiden och representerade den äldre generationens svenskspråkiga kulturelit. Han var internationellt erkänd, hade studerat i Paris och bidrog till att etablera den finländska konsten i europeiska sammanhang. Edelfelt ifrågasattes dock gällande om han var en finsk eller en fransk konstnär. De franska influenserna var svåra för konstfältets makthavare i Finland att svälja på grund av deras önskan om en genuin nationell konst.¹⁰³

I Bourdieus termer var Edelfelt en konsekrerande aktör, en som genom sitt erkännande kunde skapa legitimitet för andra. Edelfelt banade väg för Enckell genom att ge honom olika möjligheter och roller samt bidrog till att Enckell fick uppdraget att måla altarfresken i Tammerfors.

Efter Edelfelts död och nationalromantikens tillfälliga bakslag inom konsten stärktes den svenskspråkiga oppositionen som förordade vikten av att följa konstinfluenser från Paris och Enckell blev den mest prominenta konstnären.¹⁰⁴

Edelfelt begränsade sig inte till att enbart stötta Enckell. Han lyfte även fram Gallen-Kallela.¹⁰⁵ Edelfelt tog exempelvis strid när Gallen-Kallela riskerade en ekonomisk smäll i samband med arbetet med Finlands paviljong vid världsutställningen 1900.¹⁰⁶

3.2 Enckell och Gallen-Kallela var centrala i det finska konstlivet under sin levnadstid

Både Enckell och Gallen-Kallela engagerade sig i fältets inre struktur genom att inneha centrala roller i viktiga konstnärsorganisationer. Enckell valdes exempelvis till ordförande för Finlands Konstnärsförbund 1915, efter en

¹⁰³ Marina Catani et al.: *Albert Edelfelt: modernt konstnärsliv i sekelskiftets Europa*. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2022, s. 57-58.

¹⁰⁴ Morgan, *Finland, Republic Of*.

¹⁰⁵ Albert Edelfelt, brev till modern, 6 juli 1889, i *Albert Edelfelts brev till modern 1867–1901*, digitaliserad samling, Svenska litteratursällskapet i Finland:

”Jag är så glad som om jag slutat ett godt arbete, så glad öfver att jag hållit i mig hela denna vinter, och att allt mitt lidande derute i Paris slutar med bara jubel och seger, – icke för mig, men för det jag kämpar för, ett yngre, lifskraftigt måleri med känsla och värme i. – Roligt är det också att alla hedersmedaljerna voro de som redan för en månad sedan stälde sig i spetsen för de blifvande Skandinaviska elit-utställningarna. – På min finska lista skref jag upp först Gallén och Järnefelt.”

¹⁰⁶ Albert Edelfelt, brev till modern, 3–4 april 1900, i *Albert Edelfelts brev till modern 1867–1901*, digitaliserad samling, Svenska litteratursällskapet i Finland:

”med Sanmark hade jag en special dust angående Gallén, Gebhard och Engberg – Sanmark ville nu nämligen icke betala Galléns medhjelpare, såsom han lofvade mig i Helsingfors [...] Så talade jag, och slutade med att säga att jag, fattige fan, skulle betala Gebhard och Engberg ur egen ficka hellre än låta den skammen gå öfver oss att de blefve obetalta. ... – Det verkade och Sanmarks etiopiskt skurna anlete antog ett allt mera oroligt uttryck tills han slutligen gaf mig rätt och lofvade styra om saken.”



turbulent period med generationskonflikter under Gallen-Kallelas tid som ordförande. Enckell strävade som ordförande efter opartiskhet och engagerade sig inte i den pågående striden som gällde Tyko Sallinens måleri. Detta antyder att Enckells förhållningssätt till institutionell makt var mer som medlare än auktoritet. Hans position "utanför dagspolitiken inom konsten" och som tillhörande "den liberala falangen" förstärker detta.¹⁰⁷

Enckell var medlem i Finska Konstsamfundets pris- och inköpskommitté under perioder mellan 1910 och 1922. Han deltog även i planeringen av konstutställningar. Under 1910-talet innehade Enckells närmaste allierade även många viktiga poster inom konstfältet.¹⁰⁸

Gallen-Kallela var även han ordförande för Konstnärsgillet precis innan Magnus Enckells ordförandeperiod som tidigare nämnts. Gallen-Kallela kritiserades som ordförande i dagspressen. I en insändare påstod Heikki Tandefelt att Gallen-Kallela hade stött bort andra konstnärer, exempelvis Magnus Enckell. Detta dementerades dock av Magnus Enckell själv och andra från Konstnärsgillet.¹⁰⁹

Jag anser att Gallen-Kallelas position i konstfältet förstärktes i samband med självständigheten 1918. Han fick olika specialuppdrag av marskalk Mannerheim (som var först Finlands riksföreståndare och senare Finlands president).¹¹⁰ Detta var prestigeuppdrag i en nybildad nation och Gallen-Kallela fick genom uppdraget en särställning gentemot övriga konstnärer i konstfältet. Gallen-Kallelas konstnärskap blev genom detta även integrerat i statens symboliska maktapparat.

Gallen-Kallela var även en av grundarna av Finlands konstakademi, där han var ordförande från 1922.¹¹¹ Denna institutionella makt konsoliderade hans position som en av fältets centrala agenter, men skapade också konflikter med yngre konstnärer.

3.3 Yngre konstnärsgenerationen kritisk till Gallen-Kallela

Enligt Bourdieu förändras fält genom maktkamp mellan generationer. Framför allt Gallen-Kallela utsattes för nyare generationers kritik. Detta kan vara ett tecken på att han var konsekurerad i enlighet med Bourdieus teori mot slutet av sin livstid. Den historiska utvecklingen visar att Gallen-Kallelas

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Exempelvis var Yrjö Hirn professor i estetik, Sigurd Frosterus var kritiker och samlare; och arkitekten Gustaf Strengell samt konsthistorikern Torsten Stjernschantz tjänstgjorde som Finska Konstsamfundets chefsintendent med ansvar för inköp och utställningspolitik.

¹⁰⁹ *Hufvudstadsbladet*. Artiklar om strid inom Konstnärsgillet. 25 mars 1915; 8 april 1915; 13 april 1915. Hämtad 8 januari 2016. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>.

¹¹⁰ Treib, 1975, s. 12.

¹¹¹ Reitala, 2016.



eftermäle blev omstritt och 1920-talets modernister uppskattade honom inte även om hans position senare återigen uppvärderats.

3.4 Septemgruppen

Konstnärsgruppen Septem, som bildades 1912 kring Enckell, representerar en strategi att skapa en alternativ legitimeringsstruktur. Gruppställningar var även det ett nytt fenomen inom konstfältet.¹¹² Förutom Enckell deltog Alfred William Finch, Verner Thomé, Mikko Oinonen, Juho Rissanen, Yrjö Ollila och Ellen Thesleff.¹¹³ Gruppen betraktades som "en akademisk och alltför intellektuell grupp".¹¹⁴ Den sågs även som allt för beroende av Enckell och det ställdes krav på nationella drag i gruppens konst.¹¹⁵ Gallen-Kallela var inte medlem av någon nationell konstnärsgrupping.

4 Konstnärernas kapital och habitus

Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas positioner inom det finländska konstfältet formades av skilda kombinationer av kapital och habitus. Med Bourdieus begreppsapparat blir det möjligt att analysera hur dessa resurser värderades i ett konstfält som genomgick förändringar kring sekelskiftet 1900. Analysen kompliceras av metodologiska problem som svårigheten att kvantifiera ekonomiskt och socialt kapital retrospektivt. Detta innebär att slutsatserna måste förstås som kvalitativa bedömningar snarare än exakta mätningar.

Ingen av konstnärerna hade en stark ekonomisk bas i utgångsläget. Enckell växte upp i en prästfamilj men familjens ekonomi försvagades ytterligare efter faderns död.¹¹⁶ Enckell valde dock exempelvis tidigt i karriären att inte sälja konstverket *Huvud* till Konstföreningen för att lottas ut.¹¹⁷ Detta tyder på att hungern inte stod vid dörren och att han hade lyxen att behålla konstverket.

Gallen-Kallela och hans hustru kom inte heller från förmögna förhållanden. I ett brev skriver Albert Edelfelt 1885 att Gallen-Kallela behöver såväl mat som nya kläder.¹¹⁸ Trots senare konstnärliga framgångar var ekonomin ofta

¹¹² von Bonsdorff, 1978, s. 235.

¹¹³ Tihinen, 2014.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ von Bonsdorff, 1978, s. 237.

¹¹⁶ Tihinen, 2014.

¹¹⁷ Sarajas-Korte, 1981, s. 184–85.

¹¹⁸ Albert Edelfelt, brev till modern, 18 april 1885, i *Albert Edelfelts brev till modern 1867–1901*, digitaliserad samling, Svenska litteratursällskapet i Finland:

”Han, galen har det nog bra fattiga och dåligt, men hvad gör det när man är 19 år, och är fullt och fast öfvertygad om att man kan bli världens första målare. Jag har bedt honom komma och måla här i Bsons komma atelier, och skall då äta frukost med honom så att jag ser att han får ordentligt mot...Om jag på något sätt, något delikat sätt, kunde skaffat nya kläder åt Gallén ändå, ty det tycker jag han skulle behöfva.”



ansträngd.¹¹⁹ Karl Slöör, Gallen-Kallelas svärfar, förefaller senare att ha stöttat honom ekonomiskt.¹²⁰

Gallen-Kallelas omfattande produktion av offentliga beställningsarbeten, hans deltagande i internationella utställningar och hans många resor tyder på en ekonomiskt mer fördelaktig situation än Enckells. Denna skillnad är dock svårtolkad. Speglar skillnaden faktiska inkomster eller olika utgiftsmönster och ambitionsnivåer? Gallen-Kallelas klagomål över ekonomiska svårigheter kan exempelvis vara ett tecken på högre ekonomiska ambitioner snarare än verklig fattigdom. Hans strategiska satsningar på grafik och hans brevväxling om var konst bäst skulle sälja tyder dock på en medveten ekonomisk kalkyl som Enckell inte verkar ha haft i samma utsträckning.

Viktigare än de absoluta inkomstnivåerna är hur konstnärerna förhöll sig till ekonomiskt kapital som strategi. Gallen-Kallela föreföll att behandla ekonomisk framgång som ett legitimt mål och nödvändig förutsättning för konstnärlig frihet, medan Enckells ambivalens till försäljning och marknad placerade honom närmare den autonoma polens ideal.

Jämförelser av konstverkens värderingar vid konstlotterier kring sekelskiftet visar att båda konstnärerna kunde uppnå likvärdiga priser.¹²¹ Vid Konstnärsgilletts lotteri 1897 värderades nämligen både Enckells *Adam och Eva* och Gallen-Kallelas *Första frosterna* till 600 mark.¹²² År 1913 värderades likaså Enckells *Läsande flicka* och Gallen-Kallelas *Studie till båtferd* till 1000 mark vardera vid ett annat lotteri.¹²³ Gallen-Kallelas bredare produktion och strategiska val gav honom större möjligheter att omvandla konstnärlig framgång till ekonomiskt kapital.

Båda konstnärerna besatt högt kulturellt kapital, grundat i svenskspråkig bildningsmiljö, akademisk utbildning och studier i Paris. Skillnaden låg i hur detta kulturella kapital värderades inom konstfältet. Enckells kulturella kapital var starkt internationellt orienterat och knutet till att han bland annat förde in symbolism och senare neoimpressionism till Finland och blev ledande i Septemgruppen. Hans nära relationer till intellektuella aktörer som Yrjö Hirn och Sigurd Frosterus placerade honom i fältets teoretiskt orienterade elit.

¹¹⁹ Treib, 1975, s. 11.

¹²⁰ Djupsjö, 2023, s. 91.

¹²¹ Jag har gjort sökningar mellan 1900 och 1925 i de digitala samlingarna över tidskrifter i Nationalbiblioteket i Finland. Jag sökte på utlottningar där både Enckells och Gallen-Kallelas konstverk lottades ut och även värdet för verken nämndes för att kunna göra en så tillförlitlig jämförelse som möjligt. Jag hittade detta endast vid två tillfällen.

¹²² ”Konstnärsgilletts lotteri”, *Hufvudstadsbladet*, 5 december 1897. Hämtad 8 januari 2026, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

¹²³ ”Konstnärsgilletts utlottning”, *Hufvudstadsbladet*, 18 december 1913, hämtad 8 januari 2026, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>



Gallen-Kallela hade en liknande utbildningsgrund som Enckell men det kulturella kapitalet fick en annan inriktning genom hans arbete med Kalevala-motiv och det finska i konsten. Dessa verk bidrog till skapandet av en visuell nationell identitet och värderades högt i ett konstfält som alltmer knöts till nationsbyggandet. När finskt kulturellt kapital ökade i betydelse jämfört med finlandssvenskt kulturellt kapital under tidigt 1900-tal, kom Gallen-Kallelas konstnärliga profil att värderas mer fördelaktigt än Enckells internationella orientering. Gallen-Kallelas namnbyte 1907 till den finskklingande formen kan ses som anpassning till denna förändrade värdering. Tillsammans med Kalevala-motiven och senare politiska engagemang positionerade detta honom mer fördelaktigt än Enckells konsekventa internationella orientering. Viktigt att notera är att detta inte var absolut. Albert Edelfelt hade mycket högt kulturellt kapital trots sin finlandssvenska bakgrund, vilket visar att andra faktorer också spelade roll.

Skillnaderna i socialt kapital är mer påtagliga. Enckells nätverk var internationellt orienterat och präglad av konstnärer och intellektuella med kosmopolitisk hållning. Nationella kontakter inkluderade Albert Edelfelt som var särskilt betydelsefull och möjliggjorde prestigefyllda uppdrag och institutionella positioner. Även estetikern Yrjö Hirn, arkitekten Sigurd Frosterus och konstnärskollegorna i Septemgruppen var viktiga. Han engagerade sig i konstinstitutioner och organiserade även nationella och internationella utställningar, vilket utökade hans sociala nätverk och inflytande.

Att försöka undersöka en konstnärs sociala kompetens är naturligtvis omöjligt så här i efterhand men beskrivning av Enckell som person av kollegor kan ge en fingervisning. Konstnären Werner von Hausen beskrev 1915 Enckell vilket antyder viss social distans:

Enckell hade intet av vår robusta lefnadslust och var aldrig med om våra nöjen. Han uppträdde och värkade som en förfinad, överlägset intelligent, moraliskt och intellektuellt ömtålig och finkänslig natur, med en antydning av översitteri på grund av stark självkänsla.¹²⁴

Denna sociala distans kan möjligen ha begränsat hans förmåga att mobilisera socialt kapital brett inom konstfältet.

Gallen-Kallela hade däremot ett mer omfattande och strategiskt användbart nätverk både nationellt och internationellt vilket indikerar högre socialt kapital. Kontakten med kulturella nyckelpersoner som bland andra Jean Sibelius och Edvard Munch samt kontakter med mecenater och statliga aktörer stärkte hans position.

En granskning av Albert Edelfelts brevkorrespondens till sin mor under tiden från 1867 fram till hans död 1901 ger ett indirekt mått på socialt kapital

¹²⁴ Sarajas-Korte, 1981, s. 91.



genom personkopplingar.¹²⁵ Gallen-Kallela omnämns i fler sammanhang och med fler personer än Enckell.¹²⁶ Detta stödjer den konsthistoriska beskrivningen om Gallen-Kallelas starkare sociala nätverk. Gallen-Kallela hade alltså mer omfattande socialt kapital, både i kvantitet och strategisk betydelse jämfört med Enckell.

Det symboliska kapitalet utgörs av de tre tidigare beskrivna kapitalformerna tillsammans. Under sin livstid hade båda konstnärerna betydande symboliskt kapital. Enckell var en central aktör inom symbolism och neoimpressionism, innehade institutionella positioner och utförde prestigefyllda offentliga uppdrag. Gallen-Kallela uppnådde internationell uppmärksamhet genom världsutställningen i Paris 1900 och etablerade sig som den främsta företrädaren för nationalromantisk konst i Finland.

En jämförelse av hur deras plötsliga bortgång mottogs illustrerar deras symboliska kapital under deras levnadstid.¹²⁷ Båda dog av lunginflammation i Stockholm med några års mellanrum. Enckells död 1925 fick stor uppmärksamhet, men Gallen-Kallelas begravning 1931 betalades av staten, flaggor hissades på halv stång som vid nationell sorg, och ceremonin samlade viktiga personer i samhället och sändes i radio. Detta visar det stora symboliska kapital som Gallen-Kallela ackumulerat. Även om båda konstnärerna hade högt symboliskt kapital under deras levnadstid, så överträffade Gallen-Kallela Enckell huvudsakligen genom sitt deltagande på den vita sidan i inbördeskriget 1918 och hans arbete med statliga symboler vilket integrerade hans konstnärskap i den unga nationens visuella språk.

Jämförelsen av konstnärernas begravningar illustrerar inte bara skillnader i symboliskt kapital utan också skillnader i begravningarnas karaktär. Enckells begravning mobiliserade kulturellt och konstnärligt symboliskt kapital, han hedrades huvudsakligen som konstnär av konstvärlden. Gallen-Kallelas begravning mobiliserade däremot statligt och nationellt symboliskt kapital och han hedrades som nationalsymbol av staten. Denna skillnad är avgörande för förståelsen av deras postuma positioner.

¹²⁵ Databasen över den digitaliserade brevkorrespondensen har en möjlighet att illustrera personkopplingar, det vill säga hur många personer som omnämns i breven i samma sammanhang. Dessa illustrationer finns i Figur 1 och figur 2.

¹²⁶ Eftersom Edelfelt var sin tids största konstnär i Finland och central i det finska konstfältet, kan det antas att han hade god överblick över sociala band mellan centrala aktörer. Metoden är dock en uppskattning och breven omfattar endast tiden före 1901. Jämförelsen är även behäftad med problemet att detta är Edelfelts omnämningen av konstnärerna i brevkorrespondens och inte konstnärernas egna men det kan ses som en proxy för det sociala kapitalet.

¹²⁷ *Hufvudstadsbladet*. Artiklar om Magnus Enckells död. 10 november 1925; 11 november 1925; 12 november 1925; 13 november 1925; 14 november 1925; 15 november 1925; 18 november 1925; 21 november 1925. Hämtad 8 januari 2026.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

Hufvudstadsbladet. Artiklar om Akseli Gallen-Kallelas död. 8 mars 1931; 11 mars 1931; 12 mars 1931; 13 mars 1931; 14 mars 1931; 17 mars 1931. Hämtad 8 januari 2026.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/>



Konstnärernas symboliska kapital påverkades även av hur samtida rasdiskurs och föreställningar om maskulinitet konstruerade deras konstnärskap. Konsthistorikern Johannes Öhquist benämnde exempelvis 1910 Edelfelt som renodlat germansk medan Gallen-Kallela kopplades till en asiatisk ras som ansågs mer genuin och äkta.¹²⁸ Det är troligt att denna uppfattning gällde även Enckell. Under mellankrigstiden förstärktes dessa narrativ när modernism sågs som degenerativ konst och symbolism blev exempel på dekadens.¹²⁹ Maskulinitet lyftes fram som något positivt. Gallen-Kallela ansågs ha "äkta bondskt påbrå" och att han var maskulin och frisk.¹³⁰ Onni Okkonen såg Edelfelt som mer feminin än Gallen-Kallela så sent som 1955.¹³¹ Detta synsätt påverkade även troligtvis Enckell. Nationsbygget krävde maskulina symboler, vilket gynnade Gallen-Kallela och missgynnade Enckell.

Enckells internationella orientering, symbolistiska estetik och homoerotiska motiv passade inte in i den nationalromantiska historieskrivning som växte fram under mellankrigstiden. Hans position nedvärderades selektivt i berättelsen om den finska konstens guldålder, trots att han varit central under sin levnadstid. Enckells homosexualitet, som varit relativt tolererad under hans levnadstid, blev en postum belastning när nationalism och maskulinitetsnormer hårdnade under mellankrigstiden (se avsnitt 1.3).

Gallen-Kallela blev däremot än mer upphöjd postumt. Hans motivval och koppling till statsmakten och segrarnas sida i inbördeskriget gjorde honom till perfekt nationalsymbol. Den nationalromantiska historieskrivningen cementerade hans status som den finska konstens främste representant. Denna postuma förskjutning handlar inte om konstnärlig kvalitet utan om hur olika faktorer tolkades i förändrade historiska kontexter.

Enckells habitus formades genom den svenskspråkiga bildningsmiljö han växte upp i, studier i Paris och umgänge i konstnärskretsar som värderade individualitet och universella ideal. Hans dispositioner orienterade honom mot intellektuella och internationella positioner snarare än nationalistiska projekt.

Gallen-Kallelas habitus präglades av en annan dynamik. Trots svenskspråkig hemmiljö blev han centralfigur inom fennomanin. Detta visar hur habitus kan transformeras genom strategiska val och positionering, men också att hans tidiga intresse för Kalevala tyder på genuint intresse som senare förstärktes.

Skillnaden i habitus manifesterade sig i hur konstnärerna förhöll sig till det nationella projektet. För Gallen-Kallela verkar det nationella ha varit naturligt genom bland annat tidigt Kalevala-intresse. Hans namnbyte och

¹²⁸ Marja Lahelma: "'Rooted in the Native Soil' - Cultural Amnesia and the Myth of the 'Golden Age' in Finnish Art History". *Arts* 12: 129 (2023): 4.

¹²⁹ *Ibid.*, 5.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Catani et al., 2022, s. 58.



politiska engagemang är därför kanske förlängningar av en redan existerande orientering snarare än strategiska val även om detta inte kan styrkas i denna studie.

För Enckell verkar det nationalistiska projektet däremot ha varit främmande. Hans konstnärskap präglades av ett annat slags smak (i Bourdieus mening), mot det universella och det androgyna. Att nationalisera hans konst skulle ha krävt en omvandling av hans habitus som kanske inte var möjlig. Werner von Hausens beskrivning av Enckell speglar kanske von Hausens egna fördomar men antyder samtidigt dispositioner som stod i kontrast till den robusta, jordnära maskulinitet som nationalromantiken förordade.¹³²

Kopplingen mellan habitus och sexualitet blir nu relevant. Enckells homosexualitet var antagligen en del av hans habitus det vill säga hans sätt att vara i och se på världen och skapa konst. I en omgivning där nationalism allt mer kopplades till heteronormativ maskulinitet, blev hans habitus mer problematisk. Detta handlar inte om att homosexualiteten orsakade hans internationella inriktning utan om att båda var delar av ett sammanhängande sätt att förhålla sig till världen som stod i kontrast till den dominerande nationalromantiska riktningen.

Denna analys kompliceras av att det inte går att mäta habitus direkt utan endast se dess effekter. Risker för övertolkningar av olika slag är därför reell.

5 Föränderliga autonoma och heteronoma strategier i fältet

Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas konstnärliga strategier kan förstås som föränderliga positioneringar inom det finländska konstfältet, snarare än som fasta val mellan autonomi och heteronomi. Deras handlingsutrymmen formades av fältets struktur och av de historiska möjligheter som stod till buds vid olika tidpunkter.

Enckell orienterade sig genomgående mot den autonoma polen i konstfältet. Hans tidiga symbolism och senare neoimpressionism prioriterade konstnärlig förnyelse, individualitet och internationell dialog. Samtidigt accepterade han institutionella uppdrag och offentliga beställningar, vilket visar att hans strategi inte var strikt autonom utan innehöll inslag av anpassning till fältets heteronoma krav. Dessa uppdrag ska dock inte förstås som uttryck för politisk eller nationalistisk ambition.

Gallen-Kallelas strategi var mer tydligt dubbelriktad. Han förefaller att ha haft ett tidigt och genuint intresse för Kalevala men motivkretsen kom också att fungera som ett sätt att omvandla nationell särart till symboliskt och ekonomiskt kapital, både nationellt och internationellt. Under 1890-talet

¹³² Sarajas-Korte, 1981, s. 91.



kombinerade han detta med experimentella symbolistiska uttryck, vilket placerade honom nära den autonoma polen. Efter inbördeskriget 1918 förändrades Gallen-Kallelas positionering markant. Hans politiska engagemang och arbete med statliga symboler placerade honom tydligt vid den heteronoma polen.

Båda konstnärernas strategier förändrades således över tid. Enckell gick från att vara en radikal symbolist till en institutionell aktör men utan att överge sin internationella orientering. Gallen-Kallela rörde sig från experimentell konstnärlig produktion till nationell symbol, samtidigt förblev Kalevala-motiven en konstant i hans konstnärskap. Dessa rörelser bekräftar Bourdieus poäng att strategier ofta är resultatet av habitus och fältets möjligheter snarare än av nödvändigtvis en medveten kalkyl.

6 Diskussion

Studien har undersökt Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas positioner i det finländska konstfältet vid sekelskiftet 1900 genom Pierre Bourdieus fältteori. Analysen visar att deras olika eftermäle inte primärt förklaras av konstnärlig kvalitet utan av hur faktorer samverkade i ett föränderligt fält. I det följande diskuteras studiens tre frågeställningar följt av en diskussion kring studiens styrkor och svagheter och framtida forskning.

6.1 Språk, sexualitet och nationalromantik som kapitalformer

Studiens första frågeställning gällde på vilka sätt faktorer som språklig tillhörighet, sexuell identitet och förhållande till nationalromantiken påverkade de två konstnärernas möjligheter att ackumulera olika former av kapital? Analysen visar att språklig tillhörighet, sexuell identitet och förhållande till nationalromantiken fungerade som betydelsefulla kapitalformer inom det finländska konstfältet kring sekelskiftet 1900. Dessa faktorer påverkade inte i sig konstnärernas möjligheter att verka, men fick avgörande betydelse för hur deras konstnärskap kunde omvandlas till symboliskt kapital, särskilt i ett efterhandskonstruerat narrativ.

Språklig tillhörighet visade sig vara mer komplex än en enkel svensk-finsk dikotomi. Både Enckell och Gallen-Kallela var svenskspråkiga, men Gallen-Kallelas namnbyte representerade en ompositionering. Detta val konverterade språklig symbolik till kulturellt och symboliskt kapital i ett Finland där finskan fick allt större betydelse. Enckell gjorde inte samma ompositionering.

Språkets betydelse måste dock nyanseras ytterligare. Albert Edelfelt hade högt symboliskt kapital trots sin finlandssvenska identitet, vilket visar att svenskan inte nödvändigtvis var ensamt avgörande i alla fall under hans levnadstid. Snarare verkade språklig tillhörighet som en potentiell resurs eller



begränsning. Gallen-Kallelas namnbyte tillsammans med hans Kalevala-motiv och politiska engagemang var till hans fördel. Enckells internationella inriktning tillsammans med hans finlandssvenskhet gjorde honom kosmopolitisk snarare än nationell vilket var en nackdel, framför allt postumt.

Enckells homosexualitet påverkade hans kapitalackumulation olika under levnadstid och postumt. Under hans levnadstid, när samkönade relationer i alla fall inte resulterade i fängelsedomar i någon högre utsträckning, tycks inte homosexualiteten ha begränsat Enckells faktiska position. Hans öppenhet gällande sexualiteten i Paris förefaller inte att ha hindrat hans karriär. Att han i altarfresken i Tammerfors domkyrka kunde avbilda två män som håller varandras händer i ett kyrkligt sammanhang visar det utrymme som föreföll att finnas under tidsperioden. Postumt blev dock homosexualiteten en belastning. Under inflytande av nationalism och nazism från 1920-talet och framåt omvärderades Enckells symboliska kapital negativt. Detta visar hur samma faktor kan ha olika värde i fältet beroende på historiskt ögonblick.

Gallen-Kallelas framställning som maskulin och heterosexuell passade däremot in i mellankrigstidens och efterkrigstidens krav på manliga nationalsymboler. Konsthistorikern Onni Okkonen lyfter Gallen-Kallela maskulinitet 1955, vilket visar hur könsstereotyper fungerade som värderingskriterier i efterkrigstidens Finland. Beskrivningen av Gallen-Kallela som att ha äkta bondskt påbrå och att vara maskulin och frisk i konsthistorisk litteratur från 1940-talet illustrerar hur ras och kön samverkade för att konstruera symboliskt kapital.

Förhållandet till nationalromantiken blev dock den mest avgörande faktorn för postumt symboliskt kapital enligt min analys. Gallen-Kallelas Kalevala-motiv började redan under 1880-talet och fortsatte genom hela hans karriär. Hans visuella definition av finsk identitet genom dessa verk gjorde honom idealisk för den nationalromantiska berättelsen.

Enckells internationalism och universella humanism representerade en alternativ strategi som var relativt framgångsrik under levnadstiden men som selektivt nedvärderades i den nationalromantiska historieskrivningen. Hans symbolism och senare neoimpressionism passade inte in i berättelsen om den äkta finska konstens guldålder som konstruerades retroaktivt från 1920-talet enligt konsthistorikern Marja Lahelmas forskning.¹³³

Viktigt är att notera att båda konstnärerna experimenterade över stilgränser, men det var Gallen-Kallelas återkommande Kalevala-motiv som cementerade hans nationella identitet. Detta mönster tyder på att nationalromantiken fungerade som hans säkraste bas för både ekonomiskt och symboliskt kapital.

¹³³ Lahelma, 2023, s. 1-12.



6.2 Konstnärliga strategier i relation till fältets struktur

Studiens andra frågeställning rörde hur Enckells och Gallen-Kallelas konstnärliga strategier kan förstås i relation till konstfältets struktur. Analysen visar att båda konstnärerna rörde sig mellan fältets autonoma och heteronoma poler, men att deras strategier skilde sig i både inriktning och konsekvens.

Enckell intog genomgående en position nära den autonoma polen. Hans tidiga symbolism och senare neoimpressionism prioriterade konstnärlig förnyelse, internationell dialog och intellektuell sofistikerad. Även när han accepterade institutionella uppdrag, såsom altarfresken i Tammerfors domkyrka, inkluderade han ett universellt och personligt uttryck. Hans strategi kan därför beskrivas som autonom med viss heteronom anpassning.

Gallen-Kallelas strategi uppfattar jag som mer pragmatisk. Han experimenterade med olika internationella konststilar, men återvände ständigt till Kalevala-motiven eftersom dessa generera både erkännande och ekonomisk stabilitet. Efter 1918 blev hans strategi tydligt heteronom genom en nära integration i statens symboliska apparat. Denna ompositionering stärkte hans ställning i fältet, även trots att yngre konstnärer började ifrågasätta honom och kritiker anmärkte på hans avsaknad av konstnärlig förnyelse.

Gallen-Kallelas ekonomiska strategi var däremot explicit heteronom. Hans brevkorrespondens visar på kalkylerande val av utställningsplatser för att maximera försäljning. Hans produktion av grafik motiverade han delvis utifrån ekonomisk nödvändighet samtidigt som han såg grafiken som demokratisk konstform som kunde nå fattiga hem. Detta visar att ekonomiska och ideologiska motiv föreföll att samverka. Enckells motsvarande ekonomiska situation är svårare att rekonstruera, men hans uttalanden om att inte bry sig om framgångar eller publikfrieri och bristen på dokumentation om strategisk marknadsföring tyder på mindre ekonomisk drivkraft, vilket stämmer med en mer autonom position.

6.3 Position under levnadstid kontra postum historieskrivning

Den tredje frågeställningen gällde skillnaden mellan konstnärernas position under levnadstiden och deras senare position i konsthistorieskrivningen. Studien visar att denna skillnad inte kan förklaras av konstnärlig kvalitet, utan av förändrade maktrelationer och selektiva kanoniseringsprocesser.

Under sin livstid var Enckell en central aktör i det finländska konstfältet och hade betydande symboliskt kapital. Hans konst mötte visserligen motstånd under den tidiga symbolistiska perioden, men detta mildrades i alla fall delvis



över tid och resulterade även i prestigefyllda uppdrag. Först i den nationalromantiska historieskrivningen under mellankrigstiden marginaliserades hans konstnärskap. Hans internationella orientering och homoerotiska estetik passade då inte längre in i den dominerande nationella berättelsen.

Gallen-Kallelas position utvecklades i motsatt riktning. Hans nära koppling till statsmakten och hans nationella motivkrets möjliggjorde en stark postum konsekration. Hans konstnärskap integrerades i nationens symbolik, vilket säkrade hans ställning som nationell ikon trots kritik under senare delen av hans liv.

Nationalromantiken blev alltså det dominerande filtret genom vilket konsthistoria skrevs under mellankrigstiden och efterkrigstiden och Gallen-Kallela kanoniserades. Som konsthistorikern Kristoffer Arvidsson påpekar: "När en berättelse väl är etablerad förefaller den svår att bortse ifrån, även om den skulle visa sig vara en myt".¹³⁴ Gallen-Kallelas konst blev del av den finska berättelsen och myten om den rena finska konsten upprätthålls därför trots att den har motbevisats av senare forskning.

6.4 Styrkor, svagheter och framtida forskning

Som all forskning så har naturligtvis studien begränsningar. Valet av Bourdieus fältteori kan naturligtvis kritiseras. Jag övervägde tidigt att använda mig av queerteori men efter att jag snabbt insåg att homosexualitet inte föreföll att ha varit så laddat som jag initialt trott så valde jag bort den teorin. Eftersom Finland genomgick så stora förändringar under tiden kring 1900-talet och konstnärer var en del av denna omvälvning ansåg jag att fältteori var rätt eftersom den bland annat beaktar maktfältet och hur det påverkade konstnärerna.

Tillämpningen av Bourdieus fältteori på historiskt material innebär flera praktiska utmaningar som påverkar studiens slutsatser. Teorins centrala begrepp är svåra att operationalisera när dokumentation saknas. Ekonomiskt kapital har rekonstruerats genom fragmentariska uppgifter om värderingar av lotterivinsten och omnämmanden i brev, vilket ger endast grova uppskattningar. Socialt kapital har kartlagts via Albert Edelfelts brevkorrespondens, men denna metod är problematisk eftersom den endast reflekterar Edelfelts perspektiv och slutar 1901. Visualiseringen av personkopplingar (figur 1 och 2) ger en illusion av precision som inte motsvarar metodens verkliga begränsningar. En mer systematisk granskning av opublicerade primärkällor skulle förhoppningsvis ge djupare förståelse för hur kapitalformerna konkret ackumulerades.

¹³⁴ Kristoffer Arvidsson: "Inledning". I *Kanon: perspektiv på svensk konsthistorieskrivning*, redigerad av Kristoffer Arvidsson och Martin Sundberg, s. 30. Göteborg: Göteborgs konstmuseum (2021).



Studiens användning av endast svensk- och engelskspråkiga källor innebär att i alla fall delar av den finska diskursen förblir otillgänglig. Att bygga analysen främst på sekundärlitteratur innebär också att studien reproducerar tidigare forskares urval och tolkningar utan möjlighet att nödvändigtvis kritiskt granska deras primärkällor.

Författarens finlandssvenska bakgrund kan ha påverkat analysen genom att språkfrågan framstår som mer central än den var, och Enckells marginalisering möjligen överbetonas. Samtidigt ger samma bakgrund förtrogenhet med kulturen. Den initiala begränsade kunskapen om konstnärerna har minskat risken att okritiskt reproducera etablerade tolkningar, men riskerar samtidigt även att innebära mindre djup i analysen. Min tidigare förförståelse att homosexualitetens situation i Finland skulle motsvara Sveriges vid samma tid visade sig felaktig, vilket påverkade analysen.

Trots begränsningarna fyller studien en kunskapslucka genom att systematiskt tillämpa ett konstsociologiskt perspektiv på två konstnärskap som tidigare främst behandlats biografiskt och separat. Studien tillför därför ny kunskap. Studiens slutsatser bör förstås som preliminära hypoteser som visar att konstnärernas olika eftermälen troligen förklaras av strukturella faktorer snarare än konstnärlig kvalitet, men där de exakta mekanismerna kräver vidare forskning med mer omfattande arkivmaterial.

Opublicerade primärkällor har inte kunnat granskas på grund av tidsbegränsningen för uppsatsskrivandet. Dessa skulle potentiellt kunna ge djupare inblick i konstnärernas intentioner och strategiska överväganden.

Framtida forskning skulle kunna fördjupa denna studie genom mer systematisk analys av brevkorrespondens, kritikermottagande och ekonomisk situation för att nyansera analysen ytterligare. Särskilt intressant vore komparativa studier av kvinnliga konstnärer som Ellen Thesleff, som delade Enckells finlandssvenska bakgrund och internationella orientering men vars könstillhörighet skapade andra positioneringsmöjligheter.

7 Sammanfattning

Denna uppsats undersöker hur Magnus Enckells och Akseli Gallen-Kallelas konstnärskap positionerades inom det finländska konstfältet kring sekelskiftet 1900 och hur deras eftermälen formades i relation till förändrade politiska, sociala och kulturella maktstrukturer. Med utgångspunkt i Pierre Bourdieus fältteori analyseras konstnärernas tillgång till och mobilisering av ekonomiskt, kulturellt, socialt och symboliskt kapital samt deras strategier i relation till konstfältets autonoma och heteronoma poler.

Studien visar att Enckell och Gallen-Kallela under sin levnadstid båda var centrala aktörer i konstfältet, men att deras konstnärliga strategier och sociala positioneringar skilde sig. Enckells internationellt orienterade symbolism och



senare modernistiska uttryck placerade honom nära den autonoma polen, medan Gallen-Kallelas konsekventa arbete med Kalevala-motiv och hans nära relation till statliga institutioner stärkte hans ställning vid den heteronoma polen. Dessa skillnader fick särskild betydelse efter Finlands självständighet, då nationalromantiken etablerades som en dominerande tolkningsram inom konsthistorieskrivningen.

Uppsatsen visar att skillnaderna i konstnärernas postuma positioner inte i första hand kan förklaras av konstnärlig kvalitet, utan av hur deras konstnärskap kunde integreras i ett nationellt narrativ. Genom att tillämpa Bourdieus fältteori bidrar studien till en fördjupad förståelse av hur konstnärliga eftermälen formas genom långsiktiga kanoniseringsprocesser snarare än genom samtidens värderingar.



8 Källförteckning

8.1 Tryckta källor

8.1.1 Digitala arkivsamlingar

Finska Nationalbiblioteket, Helsingfors

Digitala samlingar. Tidningar och tidskrifter 1771–. Hämtad 8 januari 2026. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

Svenska litteratursällskapet i Finland

Edelfelt, Albert. *Albert Edelfelts brev till modern 1867–1901*. Digitaliserad brevkorrespondens. Hämtad 8 januari 2026. <https://edelfelt.sls.fi>

8.1.2 Böcker

Bonsdorff, Bengt von: *Konsten i Finland: från medeltid till nutid*. 2:a uppl. Helsingfors: Schildt, 1998.

Bonsdorff, Bengt von, och Sixten Ringbom: *Konsten i Finland: från medeltid till nutid*. Helsingfors: Schildt, 1978.

Broady, Donald, och Niels Albertsen: *Kulturens fält: en antologi*. Stockholm: Daidalos, 1998.

Catani, Marina et al.: *Albert Edelfelt: modernt konstnärsliv i sekelskiftets Europa*. Red. Eva Nygårds och Patrik Steorn. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2022.

Fagerström, Linda: *Randi Fisher – svensk modernist*. Lund: Ellerström, 2005.

Gallen-Kallela, Akseli: *Boken om Gallen-Kallela*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1947.

Gallen-Kallela, Akseli, och Onni Okkonen: *Axel Gallen-Kallela: ett bildverk*. Helsingfors: Söderström, 1948.

Hagman, Sandra: *Seven Queer Brothers: Narratives of Forbidden Male Same-Sex Desires from Modernizing Finland 1894–1971*. Florens: European University Institute, 2014.



Kalha, Harri, Riikka Stewen, och Juha-Heikki Tihinen: *Magnus Enckell 1870–1925*. Helsingfors: Helsingfors stads konstmuseum, 2000.

Sarajas-Korte, Salme, och Erik Kruskopf: *Vid symbolismens källor: den tidiga symbolismen i Finland 1890 - 1895*. Jakobstad: Jakobstads tryckeri och tidnings AB, 1981.

Schreck, Hanna-Reetta, och Camilla Frostell: *Jag målar som en gud: Ellen Thesleffs liv och konst*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2019.

Silverstolpe, Fredrik, och Göran Söderström: *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860–1960*. Redigerad av Göran Söderström. Stockholm: Stockholmia förlag, 1999.

Sundberg, Martin, och Kristoffer Arvidsson: *Kanon: perspektiv på svensk konsthistorieskrivning*. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2021.

Wormbs, Nina et al.: *Med varm hand: texter tillägnade Arne Kaijser*. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan, 2015.

8.1.3 Tidskriftsartiklar

Grenfell, Michael, och Cheryl Hardy: "When Two Fields Collide: Bourdieu, Education and a British Artistic Avant-Garde." *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review* 1, nr. 2, s. 77-84 (2006).

Guttormsen, David S. A., och Fiona Moore: "'Thinking About How We Think': Using Bourdieu's Epistemic Reflexivity to Reduce Bias in International Business Research." *Management International Review* 63, nr. 4, s. 531-559 (2023).

Lahelma, Marja: "'Rooted in the Native Soil'—Cultural Amnesia and the Myth of the 'Golden Age' in Finnish Art History." *Arts* 12, nr. 4, s. 1-12 (2023).

Ojanperä, Riitta: "Magnus Enckell's Resurrection." *FNG Research*, nr. 1, s. 1-10 (2021).

Treib, Marc: "Gallen-Kallela: A Portrait of the Artist as an Architect." *Architectural Association Quarterly* 7, nr. 3, s. 3-13 (1975).



8.1.4 Tidningsartiklar

”Konstnärsgilletts lotteri”, *Hufvudstadsbladet*, 5 december 1897. Hämtad 8 januari 2026, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

”Konstnärsgilletts utlottning”, *Hufvudstadsbladet*, 18 december 1913, hämtad 8 januari 2026, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

Hufvudstadsbladet. Artiklar om Magnus Enckells död. 10 november 1925; 11 november 1925; 12 november 1925; 13 november 1925; 14 november 1925; 15 november 1925; 18 november 1925; 21 november 1925. Hämtad 8 januari 2026. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

Hufvudstadsbladet. Artiklar om Akseli Gallen-Kallelas död. 8 mars 1931; 11 mars 1931; 12 mars 1931; 13 mars 1931; 14 mars 1931; 17 mars 1931. Hämtad 8 januari 2026. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>

Hufvudstadsbladet. Artiklar om strid inom Konstnärsgillet. 25 mars 1915; 8 april 1915; 13 april 1915. Hämtad 8 januari 2016. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>.

8.1.5 Webbsidor och digitala resurser

Djupsjö, Elias. "Grafiken i skymundan av måleriet: Receptionen av Akseli Gallen-Kallelas (1865–1931) grafik vid sekelskiftet 1900". Examensarbete, Åbo Akademi, 2023. Hämtad 8 januari 2026. <https://www.doria.fi/handle/10024/187185>

Finlands Nationalgalleri. "Bildbeskrivning till 'Akseli Gallen-Kallela: Lemminkäinens moder'". Hämtad 8 januari 2026. <https://www.kansallisgalleria.fi/sv/object/398211>

Matikkala, Antti. ”Finlands ordnar 100 år”, Riddarordnarnas kansli, 2019. Hämtad 20 december 2025. https://ritarikunnat.fi/wp-content/uploads/2024/03/Nayttelykirja-julkaisu_RK100-verkkoon.pdf

Morgan, William et al. "Finland, Republic Of." *Grove Art Online*. Oxford University Press, 2003. Hämtad 8 januari 2026. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T028304>.

Ringbom, Sixten. "Gallen-Kallela, Akseli." *Grove Art Online*. Oxford University Press, 2003. Hämtad 8 januari 2026. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T030510>



Reitala, Aimo. "Gallen-Kallela, Akseli." Biografiskt lexikon för Finland, 2016. Hämtad 8 januari 2026. <https://www.blf.fi/artikel.php?id=3194>

Sarajas-Korte, Salme. "Enckell, (Knut) Magnus." *Grove Art Online*. Oxford University Press, 2003. Hämtad 8 januari 2026. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T026035>

Tihinen, Juha-Heikki. "Enckell, Magnus." Biografiskt lexikon för Finland, 2014. Hämtad 8 januari 2026. <https://www.blf.fi/artikel.php?id=3214>.

9 Bildförteckning

Bild 1. Magnus Enckell, *Uppvaknandet*, 1894. Olja på duk, 113 × 85,5 cm. Helsingfors: Finlands Nationalgalleri, Konstmuseet Ateneum, Foto: Finlands Nationalgalleri / Yehia Eweis.

<https://www.kansallisgalleria.fi/sv/object/398654>

Bild 2. Magnus Enckell, *Melankoli*, 1895. Olja på duk, 99 × 155 cm. Björneborg: Satakunta Museum.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Magnus_Enckell_-_Melancholy_\(1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Magnus_Enckell_-_Melancholy_(1895).jpg)

Bild 3. Magnus Enckell, *Uppståndelsen*, 1906. Fresk, 400 × 1000 cm. Tammerfors domkyrka, Finland. <https://www.wikiart.org/en/magnus-enckell/resurrection-1906>

Bild 4. Magnus Enckell, *Faun*, 1914. Olja på duk, 65 × 81 cm. Helsingfors: Finlands Nationalgalleri, Konstmuseet Ateneum. Foto: Finlands Nationalgalleri / Jenni Nurminen.

<https://www.kansallisgalleria.fi/sv/object/619438>

Bild 5. Akseli Gallen-Kallela, *Ainomyten*, 1889. Olja på duk, triptyk, 157,7 × 314,7 cm. Helsingfors: Finlands Bank.

<https://www.gallenkallela.org/catalogue/artworks/detail?title=aino&a=3-aino-triptych-aino-triptyyksi>

Bild 6. Akseli Gallen-Kallela, *Problem (Symposium)*, 1894. Olja på duk, 74 × 100 cm. Mänttä: Serlachius Museum.

<https://gallenkallela.org/catalogue/artworks/detail?a=133-problem-symposium-probleemi-symposion>

Bild 7. Akseli Gallen-Kallela, *Lemminkäinenens moder*, 1897. Tempera på duk, 85,5 × 108,5 cm. Helsingfors: Finlands Nationalgalleri, Konstmuseet Ateneum. Foto: Finlands Nationalgalleri / Hannu Pakarinen.

<https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/398211>



Bild 8. Akseli Gallen-Kallela, *Cape Guardafui -niemi Intian valtameressä*, 1909. Olja på duk, 50,5 × 50,5 cm. Privat samling.

<https://gallenkallela.org/catalogue/artworks/detail?a=402-the-indian-ocean-at-cape-guardafui-cape-guardafui>

