

KUNGL. VITTERHETS  
HISTORIE OCH  
ANTI KVITETS AKADEMIEN

ÅRSBOK 2018

STOCKHOLM 2018



## PER BJURSTRÖM

**P**ER GUNNAR BJURSTRÖM var född i Stockholm den 28 mars 1928. Son till försäkringstjänstemannen Gunnar B. Bjurström och Claire född Hellgård. Han avled i Stockholm efter en längre tids sjukdom den 4 september 2017. Gift med Eva Gunnars 1957–1983 och med Görel Cavalli-Björkman sedan 1985. Tillsammans med sin första hustru adopterade han två koreanska flickor som fick namnen Tova och Petra.

Per Bjurström växte upp på Östermalm i Stockholm och tog studenten vid Östra Real 1947. På hösten samma år blev han inskriven i den filosofiska fakulteten vid Uppsala universitet, där han 1950 blev filosofie kandidat med betyg i ämnena klassisk fornkunskap, filosofi och konsthistoria. Han bedrev sina konsthistoriska studier för Gregor Paulsson och med denne som handledare avlade han filosofie licentiatexamen 1952. Ämnet för hans licentiatavhandling var ”Scendekorationen på teatrarne i Paris 1726–1789”, en teaterhistorisk inriktning som han fullföljde med sin doktorsavhandling 1961; denna gång var ämnet *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Handledare var Nils Gösta Sandblad.

Han invaldes som arbetande ledamot av denna Akademi 1981, blev hedersledamot av Konstakademien 1985, och 1987 upptagen som utländsk ledamot av Ateneo Veneto. År 1968 var han gästprofessor vid Yale Uni-

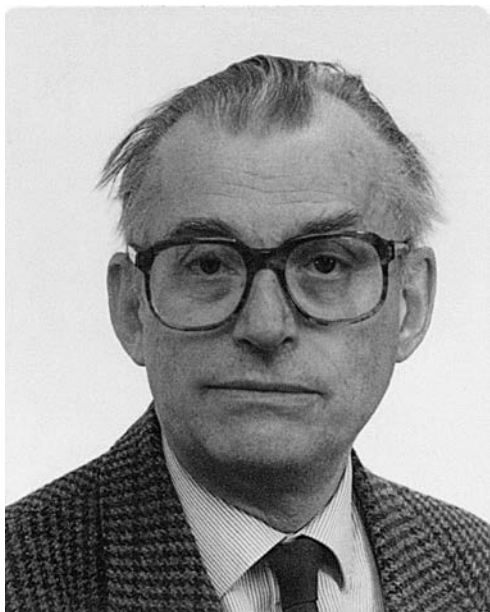
versity och efter pensioneringen verkade han åren 1990–1991 som Kress professor vid National Gallery, Washington D.C.

Under hela sitt arbetsliv var Per Bjurström knuten till Nationalmuseum, där han 1950 anställdes vid avdelningen för teckning och grafik, vars chef han blev 1968. Efter att i tre decennier framgångsrikt och synnerligen effektivt lett avdelningen för grafisk konst, utnämndes han 1980 till överintendent för myndigheten Statens konstsamlingar. Han var kvar på den posten fram till sin pensionering 1989. Som myndighetschef var han samtidigt museidirektör för Nationalmuseum.

Det var under Otte Skölds överintendentstid som Bjurström fick sin introduktion till verksamheten vid Nationalmuseum. Han hade mött ett museum som varit i funktion sedan 1866. Själva byggnaden var ursprungligen avsedd att innehålla mer än det som kallades statens tavelsamling. I bottenvåningen visades Vitterhetsakademiens historiska samlingar, vilka under 1930-talet kom att överföras till Historiska museets byggnad vid Narvavägen i Stockholm. Avdelningen för konsthantverk var sedan 1880-talet inrymd i mellanvåningen, som tidigare disponerats av Livrustkammaren. Konsten exponerades i de överljusbelysta praktsalarna på det övre planet. Det som en gång var en byggnad för skilda nationella kulturinstitutioner hade således blivit ett museum enbart för statens konst.

Nationalmuseum uppfattades ursprungligen som en institution för den inhemska konsten. En alternativ innebörd tillkom gradvis, nämligen den att ett svenskt Nationalmuseum genom sitt innehav även kommit att spegla den betydligt större europeiska konsttraditionen. Med överflyttningen 1958 av den moderna samlingen till exercishuset på Skeppsholmen befriades Nationalmuseum från bevakningen av samtidskonsten – den svenska och utländska. Lättnader visserligen, inte minst lokalmässigt, men avvägningen mellan inhemskt och utländskt kvarstod som ett internt policyproblem.

Med Carl Nordenfalks utnämning 1948 som chef för avdelningen för



måleri och skulptur och därefter, 1959, som överintendent inleddes en period som med fog kan rubriceras som ”Internationalmuseum”. Nordenfalk hade åren före andra världskriget i internationella sammanhang meriterat sig som en framstående kännare av senantik och tidigmedeltida bokillumination. Hans avhandling *Die spätantiken Kanontafeln* (1938), som behandlar utvecklingen av ramverket kring konkordanstabellerna mellan de fyra evangelierna sammanställda av Eusebius från Caesarea, är ett standardverk – för att inte tala om den solida helhet som i övrigt karakteriserar Nordenfalks bidrag till det medeltida bokmåleriet. Till detta fogar sig andra betydande bidrag till konstvetenskapen, bland vilka märks studierna över Rembrandt, Watteau och van Gogh.

Per Bjurströms livslånga karriär vid Nationalmuseum var i hög grad förbunden med den inriktning som angetts av Nordenfalk. Denne var inte enbart ett föredöme för honom. Med tiden förenades de båda genom en stark kollegialitet. Det var helt i sin ordning att Bjurström tillsammans med Nordenfalks dotter Katarina skulle komma att redigera dennes memoarer. Dessa utkom 1996 i Vitterhetsakademiens skriftserie *Svenska lärde*. Det var givet att Bjurström blev den som i Vitterhetsakademien 1992 höll minnestelet över sin vän och kollega.

Under Nordenfalks tid vid Nationalmuseum kom Bjurström att göra betydande insatser vid en rad tungt vägande utställningsprojekt. I samband med Rembrandt-utställningen 1956 fick han förtroendet att delta vid tolkningen av den av Nordenfalk initierade röntgenfotograferingen av *Batavernas trohetsed*. Framför allt svarade han prompt och säkert för forskning kring och exponering av Rembrands teckningar och grafik. Till ”Konstens Venedig”, en utställning anordnad 1962 med anledning av kung Gustaf VI Adolfs åttioårsdag, levererade Bjurström inte mindre än 124 genomarbetade katalogbidrag över venetianska teckningar inlånade bland annat från Ashmolean Museum, Windsor Castle, Louvren, Kupferstichkabinett Berlin, Uffizierna, Museo Correr – alla värdefulla komplement till Nationalmuseets eget innehav. En annan i sitt slag minnesvärd prestation blev Bjurströms medverkan vid den stora Chris-

tinautställningen 1966. Han redigerade den omfattande katalogen, 1 505 nummer, och bidrog själv med ett flertal introduktioner och var författare till väl över hundra grundligt kompillerade katalogtexter.

Under sin tid som förste intendent kom Nordenfalk för sin del att svara för en omfattande genomgång, dokumentation och uppdatering av målerisamlingens äldre bestånd. År 1952 publicerades innehavet av äldre nordiska målningar och skulpturer; 1958 var turen kommen till samlingarna av utländskt måleri och skulptur.

Ett motsvarande projekt för teckningssamlingens vidkommande inleddes av den unge företagsamme amanuensen Per Bjurström – inte utan stöd från dåvarande avdelningschefen Gunnar Jungmarker. De holländska och flamländska mästarteckningarna visade sig vara en försummad del av samlingarna. Redan 1953 hade Bjurström åstadkommit en utställning över detta material med tillkommande katalog. Året därpå 1955 publicerades hans fina studie över Sergels teckningskonst i Nationalmuseets årsbok. Han fördjupade sina Sergelstudier med boken *Sergel tecknar* från 1976.

Men arbetet att skapa en systematisk ordning av teckningssamlingarna – inklusive material i offentlig svensk ägo – kunde på allvar inledas när Bjurström blev chef för avdelningen 1968. Det första resultatet kom 1972 i form av en utgåva av de tyska teckningarna. Därefter följde tre volymer med franska teckningar (1976, 1982, 1986) och en med italienska (1979). För dessa utgåvor svarade Bjurström under sin aktiva tid vid Nationalmuseum. Under pensioneringen kom han oförtrutet att fortsätta sin publiceringsverksamhet. Görel Cavalli Björkman fungerade nu som chef för den vid museet nyinrättade forskningsavdelningen, till vars uppgifter inte minst hörde utgivningen av beståndskataloger. För teckningarnas del ombesörjde Bjurström tre volymer innehållande resterande italienskt material: 1998, 2001, 2002. Denna sista serie tillkom under medverkan av Börje Magnusson, Catherine Loisel och Elizabeth Pilliod.

Systematiseringen av teckningssamlingen med sin respektingivande kärna bestående av drygt 2 000 blad från Carl Gustaf Tessins samling

skapad i Paris 1739–1742 var kopplad till en betydande förvärvsverksamhet som förutsatte ingående kännedom om samspelet mellan museer och marknad. Bjurströms rörlighet var härvidlag påfallande.

Han var ständigt i kontakt med den exklusiva värld som utgörs av de stora institutionernas samlingar av europeisk konst på papper: Louvren, Uffizierna, British Museum, Albertina i Wien, Kupferstichkabinett i Berlin, Metropolitan Museum och Pierpoint Morgan Library i New York. Dessutom var han i högsta grad synlig som en i kretsen: som ledamot av det illustra sällskapet *The International Advisory Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art* och av redaktionen för *Master Drawings*.

Kunskap om samlingar och enskildheter i privat ägo ingick och ingår ännu i det stora konstmuseets uppdrag. Här spelar konsthandel och auktionshus en avgörande förmedlande roll. Redan 1954 deltog Bjurström i den ryktbara auktionen hos Gutekunst & Klipstein i Bern. På ett bevarat fotografi taget under en paus framträder Per Bjurström i mängden av specialister och konnässörer – däribland en och annan äldre hattprydd kvinna. Han var troligen den yngste i sällskapet. Med åren kom han att följa den internationella konsthandeln med aldrig svikande uppmärksamhet, vare sig det gällde Colnaghi, Sotheby's eller Christie's.

Han fick vad han själv kallat en skördetid – under Bengt Dahlbäcks chefskap på 1970-talet och hans eget på 1980-talet. Han gjorde då med internationella mått betydande förvärv. Bland italienarna märks Caracci, Tiepolo, Guardi, Piranesi, Pietro da Cortona och Veronese. Bland fransmännen: Claude Lorrain, Watteau, Hubert Robert, Fragonard, David, Delacroix, Géricault, Victor Hugo och Cézanne.

Som överintendent stod Per Bjurström emellertid inför andra tillkommande uppgifter. Organisatoriskt hade han ärvt den museipolitiskt förändrade situation som uppstått genom implementeringen av den statliga kulturpolitiken. Det hade tagit tid. För Nationalmuseets del hade det börjat med tillsättningen av 1965 års museisakkunniga, som avlämnade



sin utredning efter åtta års överväganden. 1974 fattade riksdagen beslut om den nya kulturpolitiken och 1976 kom förordningen som innebar att Nationalmuseum tillsammans med Moderna museet och det Östasiatiska fördes samman till en myndighet under en styrelse.

Den nya myndighetens lokalbehov löstes genom att fastigheten Ostindienfararen på Blasieholmen ställdes till förfogande genom dåvarande Byggnadsstyrelsen. Det expanderande konstablioteket var utrymmeskrävande, likaså fanns behov av tjänsterum och andra lokaler. Det blev Bjurströms uppgift att ytterst svara för logistiken. Dessutom beviljades han medel för att projektera en sammanlänkning av Nationalmuseibyggningen och Ostindienfararen. Det bevarade skissmaterialet vittnar om en begåvad arkitektonisk lösning, som emellertid aldrig kom till utförande. Utvecklingen skulle efter Per Bjurströms pensionering gå i en annan riktning. Östasiatiska museet uppgick 1999 i Statens museer för världskultur; samma år blev Moderna museet en egen myndighet och fastigheten Ostindienfararen såldes av Vasakronan och blev hotell 2008.

Per Bjurströms tid som överintendent skymdes av en uppseendeväckande publicitet. ”Museet har blivit en farlig plats”, yttrade, vill jag minnas, Carl Nordenfalk vid Per Bjurströms sextioårsfirande. Om detta finns intet att invända. Bilden komplicerades av att kritiken mot Bjurström högst olyckligt kopplade samman tre olika affärer: stölden av Christina Nilssons smycken, utställningen ”Coca-Cola 100 år” och den av Bjurström ivrigt biträdda refuseringen av Carl Larssons *Midvinterblot*. Återstoden har blivit en svårutredd härva av frågor som rör säkerhetsrutiner, museietik, kommersialisering av nationens konsttempel, kulturarvshantering, estetiska normer och angående *Midvinterblot* – för Bjurströms egen del – en fråga om verkets estetiska kvalitéer och, mer betänkligt, huruvida det innehöll rastänkande och protonazism.

Beträffande *Midvinterblot* var jag direkt inblandad, låt vara på ett senare stadium. Som redaktör för *Konsthistorisk tidskrift* publicerade jag hans analys av Larssons opus. Här fanns en del nyheter och säkra iakt-

tagelser, men det skulle komma mer i hans uppföljande uppsats i *Res Publica*. Jag fick den av honom med dedikationen ”Så blev det”. Här var han i polemisk högform. Rapp och drivande. Jag måste emellertid bekänna att jag fortfarande har svårt att godta hans resonemang och invändningar.

Det är en sak att Per Bjurströms temperamentsfulla kynne knappast underlättade situationen. En annan är att åtskilligt av det som framkom under det livliga meningsutbytet möjligen kan vara av intresse för forskning kring kulturarvsdebatter. Men, tycks det mig, det höga tonläget stod aldrig i proportion till sakfrågorna.

Vid en tillbakablick är det av betydligt större intresse att dröja vid Per Bjurströms förhållande till sin profession. Han var i grunden starkt präglad av en museikultur som ingalunda saknade samhällsengagemang, som starkt hävdade sitt vårdansvar och som ständigt sökte vägar att genom förvärv berika nationens konstsamlingar. Detta i linje med det som formulerats i förordningarna.

Å andra sidan levde denna museikultur sedan länge med en självständighetssträvan. Man tog för givet att beslut som rör konstnärlig kvalitet och tolkning av det som äger konsthistorisk relevans var institutionens eget ansvar, inte en följd av en extern politisk påverkan. När kulturutredandet hade tagit fart på allvar under 1960-talet, kom, lätt att inse, motståndsviljan att mobiliseras. Bjurström var förvisso inte ensam om att misstänksamt ha betraktat det som var på färde med tillsättningen av 1965 års museisakkunniga. Carl Nordenfalk, som utsetts till ledamot, betraktade sig snarast som gisslan i en, enligt Bjurström, ”av teoretiska spekulationer mer än av praktiskt handlande intresserad grupp”. Mycket riktigt, Nordenfalk anhöll om befrielse från uppdraget i januari 1969 och ersattes av Pontus Hultén som heller inte kände någon större entusiasm inför uppgiften. Nordenfalk kom därefter att under några år verka i den amerikanska universitetsmiljön, i Princeton, Berkeley och Pittsburgh.

Av den stora och väldokumenterade proposition, som ledde till 1974 års kulturpolitik, framgår att Nationalmuseet var en föga medgörlig remiss-

instans. Från museets sida befarade man att tillkomsten av en kulturbyråkrati på tre nivåer skulle komma att leda till beskrningar av kulturinstitutionernas rörelse- och yttrandefrihet. I övrigt framfördes en mycket hård kritik mot Mus. 65. Kort sagt, det utredningen hade kommit fram till ansågs vara museifunktionellt oanvändbart.

Motståndsviljan inom museet, med Bjurström som energisk tillskyn-dare, bottnade i irritationen över att museets insatser på något sätt för-minskats, över att det framställts som mindre utåtriktad, mindre sam-hällstillvänt. Och där fanns samtidigt en berättigad oro över att det fanns starka och politiskt väl förankrade opinioner som såg Nationalmuseum som en elitistisk företeelse. Var vandrigen uppför marmortrapporna upp mot de stora tavlorna endast förbehållen en bildad elit? Frågan har en motfråga. Hade inte Nationalmuseum sedan en lång tid tillbaka värdad en stark folkbildande tradition? Ingen var mer medveten om detta än Per Bjurström och, bör tilläggas, Carl Nordenfalk. Redan överintenden Richard Bergh, trogen sin tids folkbildningsideal, hade 1917 in-rättat en särskild avdelning för depositioner i ambitionen att ”de bildande konsterna borde liksom musiken vara hela folkets egendom, icke som en förnäm, isolerad företeelse utan som ett överallt verksamt medel till nationell väckelse och kulturell utveckling”.

Mycket av den olust som infann sig med den framväxande kulturpoli-tiken handlade om kritiken mot dess förmodade brist på insikt om vär-det av kulturlivets självgenerande förmåga. Att genom kommando åstad-komma utåtriktad verksamhet uppfattades som en överloppsgärning. För Bjurströms del var varje påbud i den vägen fullständigt främmande inte minst till följd av hans inriktning som konstvetare.

Det fanns en sida hos Per Bjurström som i sammanhanget förtjänar sär-skild uppmärksamhet: hans teaterintresse. Och därmed en beredskap att hålla sinnet öppet för interaktion, vilket inte har något att göra med kulturpolitiska påbud om utåtriktad verksamhet. I grunden emellertid oändligt mer lockande. Det är fråga om kultur *in action*.

Hans första publikation från 1952 var teaterhistorisk, en uppsats i *Konsthistorisk tidskrift* som behandlade Gripsholmsteaterns salong. Avhandlingen om scenografen Giacomo Torelli, översatt till engelska 1962, är ett standardverk. I samband med den stora Christinautställningen 1966 kom hans kunskaper om barockens scenografi att ge värdefulla inblickar i drottningens betydelse för teaterlivet i Rom – närmast hennes sponsring av *Teatro di Tor di Nona*. Till utställningen författade Bjurström en särskild skrift med titeln *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*. 1977 utkom hans varierade och synpunktsrika översikt *Den romerska barockens scenografi* med studier bl.a. över Berninis, familjen Galli Bibienas och Filippo Juvarras teaterdekor. Vid en närmare genomgång av hans skrifter finns åtskilligt att hämta. Förutom studier i barockens scenografi har han levererat ett antal artiklar över svensk teaterdekor som inkluderar X:ets och Yngve Gamlins prestationer i genren.

Scenografi är gjord för stunden. Den är ett slags tillfällighetskonst, en förgänglig kulisvärld. Bjurströms forskningsfält ägde en spänning mellan att ställas inför skådespelens förgänglighet och deras fortsatta liv i text och bild. Hans studiematerial var framför allt det som bevarats i form av skisser, utkast, anvisningar och dokumentation av skiftande slag och som tillåter rekonstruktion av samspelet mellan scenrummets gestaltning och skådespelets handling.

Här finns likheter med metoder som kommer till användning vid teckningsstudiet, närmast det som har att göra med framväxten och prövningen av bildidéer. Proceduren är emellertid en annan när det gäller att utvärdera om en teckning är avsedd att vara en presentationsbild eller ett autonomt konstverk.

Växlingen mellan studiet av scenografi och det som rör teckningskonst i kombination med grafiska blad sträcker sig i själva verket över det stora underliggande fält där födelsen av den konstnärliga skapelseprocessen till stora delar tydliggörs – ibland rentav mer givande än det som blivit slutresultatet. Dessutom, Bjurström blev en kännare av bilder som

förekommer i det till det yttre anspråkslösa formatet, men vars uttrycks-  
möjligheter på intet sätt behöver stå förminskade.

Under hans aktiva tid fortlevde gränserna mellan bildkonstens högre  
genrer och det som kommit att betraktas som gränsfall. Med andra  
ord det som var hans specialområde, låt vara att det alltid fanns plats  
för mästarteckningar i de stora sammanhangen. Här visade han prov på  
framsynthet. Genom utställningar från det han kallade "bildkonstens  
gränsområden" avsåg han inte bara att lägga grunden för försummade  
samlingsområden, utan också "att attrahera en ny, mindre museivan pu-  
blik till museet". I samband med arbetet på Christinautställningen hade  
han upptäckt hur otillfredsställande bilddokumentationen från äldre  
tider är så fort man lämnar de ledande klassernas finkulturella domä-  
ner. Han menade att Nationalmuseets principer för sin förvärvspolicy  
hotade att ge "en lika skev bild av vår egen tids bildvärld". Även populär-  
kulturens bilder förtjänade att uppmärksammas och dokumenteras efter  
kriterier specifika för respektive genre. Bjurström skred till verket med  
påtagliga resultat.

År 1969 arrangerades utställningen "Bild och teater" med anledning  
av Svenska teaterförbundets 75-årsjubileum. Skådeplats blev den pu-  
blika delen av museets bottenvåning. Här visades scenografi, ljud och  
ljusspel förekom och i hörsalen spelades teater. För den unga publiken  
producerades evenemang som "Serier, serier, serier" (1970) och "Bil-  
derboken" (1971). 1972 följde så "Svenska illustratörer", 1974 "Elsa Be-  
skow", som drog en rekordpublik, 1978 "Ivar Arosenius", 1979 "Svenska  
serier och serietecknare".

På tal om kulturpolitisk prosa har Per Bjurström en gång otåligt anmärkt  
att den undviker ordet kvalitet, men däremot gärna uppehåller sig vid  
amatörismens välsignelser. Han uppskattade inte att ordet "bild", som  
han uppfattade som intetsägande, inte sällan kommit att ersätta det gamla  
ordet "konst". Det kan synas paradoxalt vid tanken på hans vidsynthet  
inför bildproduktionens skiftande villkor. Må så vara. I det ena fallet

talade den vakne museimannen Bjurström. I det andra den utomordentligt rutinerade och receptive konstkännaren. Den senare hade fått sin långa utbildning i kontakt med det bästa som de stora konstmuseerna i västvärlden kan erbjuda och med samlingar och enskildheter i omlopp hos de stora auktionshusen, hos den internationella konsthandeln och privatsamlare.

I den mån han ansåg det nödvändigt att utveckla en teoretisk underbyggnad för sin konstuppfattning har han sammanfattat sina erfarenheter i sin skrift *Kännare* från 2005. Den innehåller åtskillig visdom kring frågan om förhållandet mellan säkert vetande och intuitiv kunskap. Han påminner oss om den ständigt pågående diskussionen om kännarens iakttagelser och slutsatser kan anses som vetenskapliga eller ej. Men han klargör samtidigt att den aldrig kan negligera det faktum att den helt övervägande delen av konsthistoriens föremål identifierats av kännare. Skulle det finnas en beprövad kunskap på kännarskapets område, menar han, är det fråga om ett långvarigt och kärleksfullt umgänge med materialet och tillägger: ”Gott bildminne och en ögats intelligens är till god hjälp”.

\*

När jag för en del år sedan fick möjlighet att i British Museum studera Michelangelos teckningsmirakler kunde jag efteråt i katalogen läsa att mästarens tecknade oeuvre till icke obetydliga delar kommit från drottning Christinas samlingar. Per Bjurström hade svarat för den bakomliggande forskningen som för hans del hade inletts i samband med förberedelserna till Christinautställningen 1966 och som han tålmodigt kompletterat efter hand. Detta är endast ett exempel på hans ingående kännedom om äldre tiders samlarverksamhet. Men det han därvid kunnat dela med sig hade inte varit meningsfullt utan insikten att det som förvärvats krävt omvårdnad, skydd och en värdesättning grundad på uthållig iakttagelse. Det är en icke obetydlig kvarlåtenskap som Per Bjurström lyckats åstadkomma under sin långa karriär vid Nationalmuseum.

*Hans Henrik Brummer*