

Martin Gustavsson: *Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*. Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholms universitet 2002. 455 s. English summary. ISBN 91-974305-8.

Den första gestalt som möter läsaren av Martin Gustavssons doktorsavhandling i ekonomisk historia, framlagd i Stockholm den 7 juni 2002, är konstskribenten Carl G. Laurin. På 1930-talet var Laurin en äldre man men fortfarande med ett avsevärt inflytande i svenskt konstliv. Hans *Konsthistoria* från år 1900 kom ut i 22 upplagor under sex decennier. Han var född 1868, i stort sett jämnårig med sekelskiftets stora namn inom svensk konst, Carl Larsson, Anders Zorn och Bruno Liljefors. Det var dessa målare som Laurin vuxit upp med som ung och slagits för som konstskribent i slutet av 1800-talet och de stod för honom ännu på 1930-talet som de oöverträffade mästarna. Laurin var på 1930-talet en ledande förespråkare för en traditionell konstsmak, kännetecknad av beundran för stämmingsfullt friluftsmåleri, dofrika naturskildringar, nationellt betonat landskapsmåleri. Han hade gjort stora insatser för att föra ut detta måleri till gemene man, t.ex. som grundare 1897 av Föreningen för skolornas prydnad med konstverk (senare Konst i skolan).

Till den modernism som på 1930-talet etablerat sig i konstlivet var Laurin inte oväntat starkt fientligt inställd. Gustavsson dokumenterar detta med många, målade och ofta festliga utdrag ur Laurins enormt rika brevväxling med olika medlemmar i hans stora vänkrets. Det som intresserar Gustavsson är kampen om att få definiera vad som kan anses som god konstsmak under 1930-talet. Mot Laurin och den traditionella smaken grupperade sig färgexpressionister som Sven Erixon och Albin Amelin, primitivister som Bror Hjorth, naivisterna som Hilding Lindqvist, en hel generation av unga målare som föraktade Zorns salongskonst och ville utmana den borgerliga goda smaken, stödda av radikala läkare, funktionalistiska arkitekter och andra representanter för det nya moderna samhället. Laurins roll som värtalig förespråkare för en mer traditionell konst bemöttes av konstkritikerna Gotthard Johansson och Gustaf Näsström, som värtaligt gick i bräschen för den modernistiska konsten.

En studie av kampen om inflytande på konstens fält måste idag naturligtvis förhålla sig till Pierre Bourdieu, den ledande teoretikern på området, och så gör också

Gustavsson. Hans avhandling är en utpräglad Bourdieustudie. Ja, man skulle kunna säga att den som önskar sätta sig in i Bourdieus sätt att arbeta som kultursociolog gör klokt i att läsa denna studie; den applicerar nämligen Bourdieus tankeapparat på ett lättillgängligt empiriskt material med skärpa och pedagogisk tydlighet. Bourdieu är verkligen närvarande genom hela avhandlingen, framställningen relateras om och om igen till Bourdieus begrepp och perspektiv. Det är mycket skickligt genomfört.

Avhandlingen sönderfaller i två huvudblock, ”Marknaden” och ”Staten”. Om vi tar det förra först innehåller detta block en analys av dels produktionsfältet, dels konsumtionsfältet. Studien sträcker sig över en period av 40 år, men den har sin tyngdpunkt i 1930-talet i denna marknadsdel. Det beror väl på två saker, dels att striden om makten att definiera god konst var som mest hätsk och därför som intressantast då, dels att Gustavsson för denna tid har tillgång till ett ovanligt givande källmaterial. Jag återkommer till detta.

Analysen av produktionsfältet handlar om att undersöka hur olika konsthandlare i Stockholm positionerade sig i dessa smakfrågor. Gustavsson identifierar Fritzes hovbokhandel och Bukowskis som agenter för den traditionella konsten, Svensk-Franska konstgalleriet och Galleri Färg och Form som agenter för den modernistiska konsten. Färg och Form hade tillkommit på 1930-talet som ett konstnärsägt galleri, där unga radikala målare kunde sälja sina alster utan att någon konsthandlare tog provision. Gustavsson väljer att detaljgranska Fritzes och Färg och Forms försäljning, beroende på att denna i dag ännu kan rekonstrueras; båda företagen har bevarat sina ”såldböcker” med uppgifter om verk, priser och köpare.

Dessutom står dessa båda gallerier mot varandra på det maktfält som Gustavsson i Bourdieus anda identifierar. På detta maktfält kan man skilja mellan ett fält för kulturell produktion och ett fält för den ekonomiska makten. Kvalificerad konst hör till det förra fältet (hörtorgskonst – där de rent ekonomiska intressena dominerar – till det senare). Det förra fältet löper mellan en autonom/intellektuell pol (med en begränsad produktion) och en heteronom/kommersiell pol (med en mer storskalig produktion). Färg och Form hörde 1935 hemma nära den förra polen, Fritzes närmare den senare polen. Färg och Form uppträdde som agenter för den rena konsten, för konsten för dess egen skull, utan ekonomiska intressen. Man marknadsförde så att säga symboliskt kapital (som dock i framtiden skulle kunna

bli högst ekonomiskt, det sades dock sällan rent ut). Gustavsson undersöker i detalj utbudet på dessa båda gallerier och jämför det på olika punkter: priser, motiv, konstnärernas ålder, i vilka tekniker tavlorna var gjorda.

I analysen av konsumtionsfältet flyttas intresset över på köparna. Dessa står alltså registrerade i galleriernas såldböcker och man måste vara tacksam över den borgerliga kutym som rådde 1935, enligt vilken en säljare normalt fick ange inte bara namn utan även titel. Detta gör att köparna kan analyseras socialekonomiskt. Där inte tillräckliga uppgifter finns i såldböckerna har Gustavsson, med en möda som man bara kan ana vidden av, kompletterat bilden (och även utfört kontroller) genom studier i adresskalendrar, biografisk litteratur och mantalslängder. Även inkomsterna har han spårat upp i kameralt material.

Den fråga författaren ställer sig i detta avsnitt är: "Köpte den kulturella fraktionen av den dominerande klassen främst ung konst hos Färg och Form i mitten av 1930-talet, medan den ekonomiska fraktionen av den dominerande klassen främst köpte åldrad konst hos Fritzes?" För att skilja mellan olika fraktioner konstköpare inom den borgerlighet, som vid denna tid eftertryckligt dominerade bland konstköparna, använder sig Gustavsson av en uppdelning av den (av Bourdieu kallade) dominerande klassen i fyra fraktioner: kulturell fraktion, högre statliga tjänstemän, professioner och ekonomisk fraktion.

Utfallet är mycket tydligt. I Fritzes kundkrets var den ekonomiska fraktionen tongivande (med bl.a. ett stort antal direktörer). Därefter frekventerades Fritzes av företrädare för professionerna (särskilt många läkare och ingenjörer). En mindre grupp köpare utgjordes av statsmaktens företrädare (högre statstjänstemän, officerare, domstolsjurister). Men ännu färre köpare kom från den kulturella fraktionen (huvudsakligen akademiker). När det gällde Färg och Form var mönstret nära nog (men inte helt) det motsatta. Den största gruppen bland köparna var här den kulturella fraktionen (med framför allt många "kulturproducenter" bland köparna, vilket väl skall utläsas som målare och författare). Den näst största gruppen var professionerna (särskilt många läkare men även ingenjörer och arkitekter). En mindre grupp var den ekonomiska fraktionen (direktörer). Minst intresse väckte Färg och Form 1935 bland statstjänstemännen. Konstsmaken föreföll alltså i Bourdieus mening vara "klassfraktionssegregerad". Skillnaderna kan ingalunda förklaras med skillnader i inkomster. Man tillägnade sig olika slags symboliskt kapital.

I kap. 4 lägger Gustavsson ett historiskt perspektiv på både produktionsfältet och konsumtionsfältet. Hur förändrades positionerna i spelet på dessa fält efter andra världskriget och fram till 1960? På produktionsfältet förändrades situationen varje år genom galleriers tillkomst och försvinnanden. Nya gallerier utmanade Färg och Form om rollen som modernismens galleri: Lilla Galleriet, Samlaren, Lilla Paviljongen, Galleri Blanche. Samtidigt slog sig en ny generation av modernistiska konstnärer fram: konkretisterna. Gustavsson jämför förhållandena 1935 och 1955. Det visar sig att Färg och Form, som författaren utnämner till "folkhemsgalleriet", under denna tjuoårsperiod tappat greppet om den konstintresserade kultureliten. 1955 dominerade denna inte längre bland galleriets köpare, det gjorde i stället professionerna, och även den ekonomiska fraktionens företrädare, som 1935 visat stor skepsis mot Färg och Form, hade nu en större andel av kunderna än den kulturella fraktionen. Kultureliten hade i stället gått till Galleri Blanche. "Att grupper som främst baserar sina positioner på innehav av symboliska tillgångar lämnar föremål och inköpsställen som mist sina klassificeringsfunktioner genom att andra grupper fått tillgång till dem är också att vänta, enligt den bourdieuska teorin", kommenterar författaren (s. 374). Men till det radikala Galleri Blanche gick nu också i nästan lika stor omfattning den ekonomiska fraktionen (direktörer, godsägare m.fl.). Den moderna konsten hade med andra ord börjat förlora sin distinktionskraft.

Gustavsson summerar utvecklingen i en korrespondensanalys i diagram nr 4.6 (s. 159). Diagrammets horisontella axel visar en kapitaldimension och löper från en övervikt för kulturellt kapital t.v. till en övervikt för ekonomiskt kapital t.h. Den vertikala axeln visar en smakdimension och löper från en traditionell smak nedtill till en modern smak upptill. Diagrammet visar situationen såväl 1935 som 1955. Man kan urskilja en rörelse mot "nordost" i diagrammet, dvs. med en ökad roll för modernism och för ekonomiskt kapital. Det senare tolkar Gustavsson som en "varufiering av kulturen: modernismens erövrande av den merkantila varumarknaden".

Även olika slags köpare placeras ut i diagrammet. Här finns en egendomlighet som författaren kanske borde ha kommenterat utförligare. Längst upp, alltså närmast polen för "den moderna smaken", står kategorin "arbetare". Eftersom det är svårt att tro att arbetare i gemen skulle ha visat någon större entusiasm för färgexpressionismen 1935, än mindre för konkretis-

men 1955, ja, eftersom ett problem med arbetarklassens konstsmak snarast är dess förkärlek för idyller, skogstjärnar och betande älgar, blir placeringen i diagrammet ett mysterium. Tills man förstår att underlaget bara är någon enstaka köpare, främst en typograf i Albin Amelins bekantskapskrets. Här borde det ha lagts in en tydligare brasklapp.

Det historiska perspektivet visar med andra ord en mindre polariserad situation i fältet 1955 än 1935. Den moderna konsten fann fler köpare i den ekonomiska fraktionen 1955. Författaren menar att en förklaring till detta är att konkretismen på 1950-talet var mindre socialt utmanande än de expressiva målarnas konst på 1930-talet. Han menar t.o.m. att den moderna konsten nu bar på "systembevarande liberala förtecken". Konkretistisk konst väckte ingen anstöt om den hängdes upp i tjänsterum och styrelserum. Men handlar det inte mer om att den moderna konsten som sådan blivit eftertryckligt etablerad. En ny generation konstsamlare fanns nu i fältet, utan egentliga rötter i sekelskiftets konstvärld. Modernismen var inte längre en del av en provocerande frontrörelse, den hade blivit huvudfåran i 1900-talets konsthistoria. Inom denna huvudfåra kunde köparna välja mycket olika slags modern konst efter egen smak.

Så till avhandlingens andra huvuddel, som handlar om statens roll i produktionsfältet 1937–1960. Efter andra världskriget kan man säga att mecenaternas roll övertas av institutioner, av staten, av företag, av föreningar, vars agerande på konstfältet nu blir av intresse. Hur aktiv var staten på konstmarknaden?

Liksom bokens första del hade en portalfigur, Carl G. Laurin, finns en sådan även i den andra delen. Det är Arthur Engberg (1888–1944), en klassiskt bildad man som i sin egenskap av ecklesiastikminister i socialdemokratiska regeringar under större delen av 1930-talet fick ett stort inflytande över konst- och smakfrågor. Intressant nog var hans personliga konstsyn rätt likartad Laurins, han såg avgjort med misstro på modernismen. Gustavsson ger några roande exempel på kulturstrider, där detta blev tydligt, dels hans ingripande 1937 för att stoppa Nationalmuseums inköp av Carl Kylbergs stora målning "Uppbrottet", som han djupt ogillade (Tora Teje köpte senare in tavlan för egna medel och skänkte den till Nationalmuseum), dels hans kontroversiella utnämning 1938 av Pauline Brunius till chef för Dramaten (den radikala kultureliten ville ha Per Lindberg på posten).

1937 sjösatte Engberg Statens konstråd. Gustavsson

frågar sig i sin avhandling hur det var bestämt med konstens autonomi efter detta år. Och vad var i detta fall staten? "Var det agenter från konstens fält som hade tagit staten i besittning, och i så fall vilka, eller var det tvärtom så att en stark stat hade skaffat sig monopol över rätten att fälla auktoritativa omdömen om konstnärlig kvalitet?" (s. 17). Man anar snart att svaret kommer att bli det förra, vilket också skulle överensstämma med Bourdieus syn på staten som ett fält, där olika starka grupper organiserar och utövar makt. Konstnärer med bakgrund i Färg och Form-gruppen kom att få ett förvånansvärt stort inflytande i Statens konstråd.

En fråga som staten under andra världskriget och ett gott stycke in på 1950-talet gjorde till en huvuduppgift var att bekämpa s.k. mindervärdig konst, vad som i många sammanhang brukar kallas hötorgskonst. Man ansåg att det var en statens uppgift av två skäl: dels ville man hjälpa svenska seriösa konstnärer ekonomiskt genom att mota bort konst som kunde locka mindre kunniga köpare på den svenska konstmarknaden, dels ville man verka för ett höjande av publikens konstsmak i allmänhet. Det intressanta är att detta tog sig formen av direkta importförbud. Att det var möjligt att gå så långt berodde på andra världskriget, som gjort importrestriktioner till något naturligt och vardagligt, så varför inte även utsträcka dem till "mindervärdig konst"? När kriget upphörde förväntade sig konstmarknaden att även importförbudet skulle försvinna, men genom ett oroligt valutaläge blev det möjligt att förlänga förbuden in på 1950-talet. Först då med en liberaliserad europa-handel föll det slutgiltigt bort.

Gustavsson behandlar importförbudet och dess konsekvenser i kap. 6, 7 och 8. Medan man i avhandlingens första del fick bekanta sig med den välrenommerade konsthandeln i Stockholm med Fritzes och Bukowskis i spetsen, möter läsaren i dessa kapitel diverse mindre kända företag, som Erikssons Tavel- och Ramaffär eller Firma Konst & Kuriosa. Men den etablerade konsthandeln är ingalunda överksam. Kapitlen behandlar kampen om att få definiera vad som är god smak. För att få importera utländsk konst måste man komma in med ansökningar, som beviljades eller avslogs av Statens Handelskommission, som hade ett ekonomiskt tak för hur mycket som kunde tas in i landet. Inom dessa begränsade ramar konkurrerade konsthandlarna med varandra om utrymmet. Statens konstråd var remissinstans för att avgöra vad som var importvärdigt och vad som borde motas tillbaka vid gränserna. 1949 ersattes konstrådet i denna roll av Branschrådet för konst och

antikviteter. I båda dessa remissorgan spelade den etablerade konsthandeln en avgörande roll. Dess representanter kunde alltså tilldela sig själva tillstånd men hålla mindre seriösa eller mindre kända konkurrenter borta från konstfältet. Under dessa år av importrestriktioner förstärktes fältets etablerade hierarkier, enligt Gustavsson. Konstfältets egna agenter kunde med statens hjälp vakta och skydda fältet mot främmande element.

Det var inte lätt för tulltjänstemän att känna igen "mindervärdig konst". Någon tydlig definition av sådan konst producerades aldrig av experterna. Kanske var det inte möjligt, kanske ville man inte. "Ett sätt för kulturella eliter att utöva makt är därför att dölja kriterierna på god smak och, om denna kunskap blir spridd, godtyckligt 'ändra världsbilden'", skriver Gustavsson med hänvisning till Bourdieu. Självfallet protesterade många mindre konstaffärer mot den njugga behandling deras ansökningar rönt. Det argument som mest betifrån detta håll var att man ansåg att man importerade konst för vanligt enkelt folk, som aldrig hade råd med dyrbar originalkonst. "Är det bara konst till överklassen som skall få föras in i landet?"

Men det fanns i debatten också röster utanför den mindre konsthandeln, som kritiserade den övermaga hållningen till "mindervärdig" konst. En sådan var Per Thorell, kommissarie vid Auktionsverket i Malmö. Han angrep den bland kultureliten vanliga uppfattningen, att hötorgskonsten lurades på köparna. Han menade att folk köpte tavlor som de tyckte om, de var fullt medvetna om att konstnärerna inte var etablerade och de låga priser de betalade bekräftade också detta. Om endast den av konstrådet godkända konsten skulle godkännas, frågade Thorell retoriskt, "varmed skulle då den sämre ekonomiskt lottade delen av vårt folk pryda sina väggar"? Med reproduktioner, skulle kunna vara ett svar till Thorell. Men konstnärorganisationernas inställning till reproduktioner var kritiskt avvaktande. De skulle ju innebära ett allvarigare hot mot konstnärernas ekonomi än konkurrerande hötorgsmålare. Med grafik, skulle senare på 1950-talet bli ett vanligt svar, när konstens bildningsorganisationer började överge förbudstankarna och i stället inledde ett ambitiöst arbete på en smakuppföstran av allmänheten.

Gustavssons skildring av kampen mot den mindervärdiga konsten är en både tänkvärd och underhållande läsning. Han tillåter sig emellanåt en del ironiska kommentarer till den i tidens backspegel ganska grönköpingsmässiga striden mot hötorgskonsten. "För att uttrycka saken tillspetsat: endast berörda agenter som är

djupt involverade i spelet om, och försvaret av, definitionen på god konst jagar hängivet tavlor med motiv på fiskargubbar och blomsterbuketter mellan södra och norra Sverige under ett brinnande världskrig" (s. 303).

Mycket mer skulle kunna sägas om denna rika avhandling. Men mitt utrymme är begränsat. Kanske är även Gustavssons framställning onödigt omfattande. Några exkursartade partier känns inte alldeles nödvändiga, dels en om hur den nationalsocialistiska staten i Tyskland på 1930-talet agerade i konstpolitiska frågor (som en jämförelse till den svenska statens agerande), dels en om Stockholms stads inköspolitik i konstfrågor. Å andra sidan kanske inte nyfikenheten på andra områden stillats tillräckligt av texten sådan den nu föreligger. Man blir t.ex. nyfiken på den inhemska produktionen av "mindervärdig konst". Under importrestriktionernas 1940-tal måste den ju ha haft gyllene tider. Hur omfattande var den och hade staten och dess konstråd några metoder att komma åt den? Den frågan diskuteras inte i texten.

Det är dock inget tvivel om att Martin Gustavsson skrivit en oerhört spännande, perspektivrik och teoretiskt väl underbyggd avhandling. Att konst, tavelmåleri mer än andra konstformer, är ett viktigt vapen i kampen om inflytande och prestige i det sociala spelet mellan människor blir alldeles tydligt. Att smak går att länka till den eviga striden mellan traditionalister och modernister i samhället är lika uppenbart. Att modernisterna skulle vinna striden om inflytandet i den offentliga konstdebatten var ganska självklart; var tid har sin dominerande konst. Men om den breda allmänhetens konstsmak i grunden påverkades av expertisens mödor är tveksamt. Det tycks så här i början av 2000-talet snarare vara Carl G. Laurins konstsmak som avgick med segern. Carl Larsson, Anders Zorn och Bruno Liljefors är nog ännu svenska folkets älsklingsmålare.

*Mats Hellspång, Stockholm*

Ulrika Torell: *Den rökande människan. Bilden av tobaksbruk i Sverige mellan 1950- och 1990-tal*. Carlssons, Stockholm 2002. 367 s., ill. English summary. ISBN 91-7203-444-0.

En del avhandlingar vinner läsare långt utanför den akademiska kretsen och en sådan är sannolikt den här från temainstitutionen i Linköping. Ulrika Torell har med hjälp av etikettböcker, veckotidningar, reklam, hälso-