

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 inköpspolitik 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-

upplysning, och en hel del annat material skildrat rökandets kulturella utveckling från ca 1950 till idag. Huvudfrågan hon ställer är vad det är som på olika sätt konstituerat tobakens position som en meningsfull konsumtionsvara i Sverige under den här tiden. Vari har tobakens attraktionskraft bestått och hur har förhållningssätten till tobak förändrats? Vad har räknats som normalt rökande inom det sociala livet och hur har det kopplats samman med t.ex. femininitet, maskulinitet, hälsa och risk? Genom att betrakta tobak som ett bruk och rökning som en handling visar avhandlingen på hur rökvanor och konsumtionsmönster har bibehållits eller förändrats.

Inledningsvis får läsaren en historisk exposé alltifrån den första svenska avhandlingen om tobaken och dess farmakologiska effekter från 1633. Bokens disposition är därefter analytiskt motiverad och uppbyggd kring de fem kulturella begrepp som också kännetecknar 1900-talets sista decennier. Tidsavgränsningen motiveras både av att den här tidsperioden överhuvudtaget präglas av hälsobudskap och folkhälsoarbete samt av att riskerna med tobaksrökning blev kända just 1950.

Under 50-talet präglades tobaksbruket av *Kultivering*, det fanns tydliga regler för hur det sociala livets hierarkiska struktur skulle upprätthållas. Tobak användes av män, i vardagen. Bilder av hem och familj omgärdar bilden av maskulinitet. Men manliga hierarkier kunde också gestaltas genom att den som befann sig högre upp i hierarkin rökte cigarr. Den rökande kvinnan återfanns nu främst i välbärgade hem, men kunde också utgöra en kod för uppbrott från det institutionaliserade äktenskapet.

På 60-talet blomstrade tobaksindustrin och decenniet kom att domineras av *Konsumtion*, samtidigt som de första cancerlarmen kom. En större upplysningskampanj om rökning och hälsa lanserades och man talade om "säkrare rökvanor". Fortfarande förknippades rökverken främst med maskulina egenskaper, men yrkesarbetande kvinnor kunde också gestaltas rökande. Så småningom kom kvinnornas rökvanor alltmer att likna männens.

Under 70-talet började männens tobaksbruk att avta, samtidigt som de nu yrkesarbetande kvinnorna rökte mer än någonsin. Tobaksrökning var något som alla hade råd med och kultivering eller statusmarkering med rökningens hjälp var inte aktuellt i en tid av demokratiskt allemansrökande. Då rökandets risker blev mer kända kom tidsandan emellertid att formas av *Restriktion*.

Det är först på 80-talet som rökningen kom att bli ett samhällsproblem och nu gällde det för individen att ta

*Ansvar* över sin egen kropp och hälsa.

1990-talet karakteriseras av en *Split vision*, mellan motsatser som att tobaken har utdefinierats som vardagsvana i det offentliga livet, samtidigt som det åter blivit legitimt att finröka på fest. Cigarren har återkommit och en särskild cigarrkultur utvecklas. Detta rökverk låter sig inte masskonsumeras och går därför utmärkt att bruka för att visa på den förmåga att kontrollera begären som blivit eftersträvansvärd på 90-talet. På samma sätt som under 50-talet konstitueras åter tobaksbruket av skilda klass- och genusaspekter. Medelklassens män röker cigarr på fest, medan underklassens kvinnor i offentliga serviceyrken röker utanför jobbet.

Ledmotivet i avhandlingen är populärkulturens representationer och det handlar mycket om gestaltning, vilket beror på att Torells tes är att tobakens konsumtions- och spridningsmönster hänger samman med rökningens visuella karaktär. Boken innehåller också ett mycket stort antal talande bilder!

Å ena sidan är detta ett gediget, välskrivet kulturteoretiskt arbete med mycket spännande material, å andra sidan gör just kulturbegreppet också avhandlingsförfattaren väl entusiastisk över dess möjligheter. Läsaren stöter på kulturen i så många former att den nästan mister sitt värde, det är kulturella ordningar, kulturella roller, kulturella normer, tobakskulturer, populärkultur, kafékultur, bohemisk kultur ibland i pluralis, ibland bara kulturen, den tobaksvänliga kulturen på 50-talet etc. De analytiska begrepp som t.ex. beskriver "piprökande familjefar", "populärkulturell kärleksdiskurs", "visualiserad idealtyp", cigarettens som lågstatusmarkör eller "klassbytarkvinnans" cigarettbruk, är betydligt tydligare och intressantare kategorier, där läsaren genast blir på det klara med vad de står för i sammanhanget.

Bokens analyser har också en vidare giltighet än bara rökningen genom att visa på såväl det symboliska värdet av kulturella representationer som på det sociala rummets betydelse och på värdet av materiell kultur. Särskilt tydligt har dock värdet förskjutningar kring rökningen visat sig i tobaksreklamen. Tobakens visualitet är det som mer än något annat kommit att präglade bruket av den under de senaste decennierna. På så sätt kunde cigarettbruket under 1990-talet, trots medvetenhet om dess farlighet, omformuleras till ett attribut för sensation och fysiskt och socialt risktagande. Läsaren av Torells avhandling bibringas nyttiga insikter i reklamens förmåga att anpassa sig efter de etiska och moraliska värden som råder i tiden.

Birgitta Svensson, Lund/Stockholm