

HISTORISK TIDSKRIFT
(Sweden)

124:1 • 2004

Konstmarknaden och staten

Martin Gustavsson, *Makt och konstmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, Diss, Ekonomisk-historiska institutet, Stockholm 2002. 455 s.

Martin Gustavssons avhandling handlar om hur en konstvärld gick under och en ny växte fram. En tongivande representant för den ordning som härskade i början av 1900-talet var skriftställaren och förlagsmannen Carl G Laurin. För honom hade bildkonsten sin givna plats i ett välordnat borgerligt samhälle. Dess uppgift var att lära människorna att förstå skönhetens väsen. Konstnärerna hade att avbilda sådant som är värt att betraktas, gärna den svenska naturen eller uttryck för det svenska kynet. Högst placerade Laurin sina generationskamrater Carl Larsson, Anders Zorn och Bruno Liljefors. Från Laurins utgångspunkt tedde sig 1930-talet som en katastrof. Överallt modernism, funktionalism och bolsjevism, vilket för honom framstod som ett och detsamma. När konstnärerna sänkte sig till att syssla med det fula, disharmoniska och fragmenterade svek de sin uppgift att dana skönhetssinnet. Lika illa var det när funktionalismen fick sitt genombrott med Stockholmsutställningen 1930 och socialdemokraterna erövrade den politiska makten 1932.

Gustavsson utnyttjar Laurins brev från 1930-talet som en startpunkt för sin avhandling om konstfältets omvandlingar fram till och med 1950-talet. Det är ett imponerande arbete. Gustavsson måste ha tillbringat det mesta av sin forskarutbildning i arkiven, däribland åtskilliga som inte använts systematiskt i tidigare forskning. Det gäller framför allt såldböckerna, det vill säga förteckningar över konsthandlarnas och galleristernas kunder. Även genomgången av Statens konstråds och Stockholms konstråds arkiv är en pionjärinsats. Därtill kommer ett uppfinningsrikt bruk av befolkningsstatistik, taxeringslängder, adresskalendrar och mycket annat, ett rikt material med vars hjälp Gustavsson lyckas belysa konstfältets utveckling från tre håll: handeln, köparna och staten.

För det första kartlägger han relationerna mellan handlarna. I Stockholm intog de två hovkonsthandlarna Fritzes och Bukowskis positioner som liknade Laurins inom konstkritiken. De dominerade försäljningen av den högst värderade äldre konsten fram till och med Carl Larsson, Zorn och Liljefors. Den modernistiska utmaningen kom under 1920-talet från Svensk-Franska konstgalleriet, och i början av 1930-talet från Galleri Färg och Form som var resultatet av att konstnärer som X-et Erixson, Albin Amelin och Bror Hjorth öppnade eget. Under 1950-talet hade fler modernistiska gallerier tillkommit, såsom Galerie Blanche, medan Fritzes och Bukowskis förlorat något av sin dominerande ställning.

För det andra studerar Gustavsson köparna. I synnerhet lyfter han fram motsättningen mellan ekonomiska eliter och kultureliter. Det är alltför vanligt att samhällsvetare bortser från dylika "horisontella" avstånd och enbart tar hänsyn till de lodräta sociala hierarkierna. Ett sådant tillvägagångssätt skulle inte duga för Gustavssons syften: "Resultatet i denna avhandling skulle i stort sett kunna sammanfattas i ett digram med endast en stapel: det var 'socialgrupp 1' som köpte gallerikonst." (s 23) Av handlarnas såldböcker från 1930-talet framgår att ekonomiska eliter utgjorde kärnan bland Fritzes kunder medan kultureliterna handlade hos Färg och Form. Färg och Forms kundkrets räknade många välutbildade yngre människor, moderniseringsprojektets och det socialdemokratiska folkhemmets stormtrupper, liksom radikala konstnärer och författare – Ivar Lo-Johansson, Rudolf Värnlund, Gustav Sandgren och Mollie Faustman för att nämna några välkända namn.

Gustavsson visar att detta inte enbart var en plånboksfråga. Om kultureliterna undvikit de allra dyraste målningarna skulle många bland dem ha haft råd med ett och annat inköp hos Fritzes. Och det var inte ekonomiska tillgångar som fattades när de penningstarka avstod från att handla hos Färg och Form. De saknade det symboliska kapital som krävdes för att förstå och uppskatta utbudet.

Tjugo år senare, vid 1950-talets mitt, hade kultureliterna delvis övergivit Färg och Form. Man hade kanske kunnat vänta att i stället de ekonomiska eliterna strömmade dit. Så var inte fallet. Däremot finner Gustavsson en stor andel myndigheter och organisationer som kunder hos Färg och Form, däribland statens och Stockholms stads inköpare. Konkretisterna stod högt i kurs, många rutiga och randiga verk hängdes på väggarna i skolor och sjukhus.

Därmed är vi inne på Gustavssons tredje perspektiv. Från och med 1940-talet fick Statens konstråds inköspolitik och andra statliga åtgärder stor betydelse för konstfältet. Gustavsson analyserar bland annat ett i dag tämligen bortglömt och föga utforskat skede, perioden av importrestriktioner 1939–1953, då statligt godkännande krävdes för all införsel av utländsk konst. En omfattande statlig kontrollapparat byggdes upp för att sälla fram den goda konsten och hejda de mindervärdiga alstren vid rikets gränser. Restriktionerna dikterades delvis av krigsårens ekonomiska nödvändigheter. På konstens som på andra områden gällde det att begränsa importen och därmed valutautfödet. Dessutom fanns det uttalade syftet att måna om svenska konstnärers arbetstillfällen. Men framför allt fanns folkuppfostrambitioner. Importen av skräpkonst sågs som ett hot mot medborgarnas smak och moral.

Statliga ingrepp kom således att sätta sin prägel på konstfältet från och med 1940-talet. Men vad var staten i detta sammanhang? Gustavsson lyckas visa att konstfältets mäktigaste aktörer erövrade statens organ snarare än tvärtom. Den starke mannen i Statens konstråd var under många år Konstaktiebolaget Färg och Forms styrelseordförande Fritz H Eriksson, och Färg och Forms konstnärer var väl

representerade bland rådets ledamöter. Branschrådet för konst och antikviteter, som hade i uppdrag att bedöma importansökningarna och skilja äkta från mindervärdig konst, styrdes av män som Gösta Olson från Svensk-Franska konstgalleriet, Gustaf Engwall från Galerie Blanche, Karl Asplund från Bukowskis och Carl A Strandman från Fritzes. De mest välrenommerade handlarna i Stockholm hade således tagit säte i staten, varifrån de kunde påverka det offentliga stödet till och inköpen av svensk konst och dessutom styra införseln av konst från utlandet. När det gällde svensk konst sökte sig statens inköpare gärna till Färg och Form som i den meningen blev folkhemsgalleriet framför andra. Beträffande importen av utländsk konst har Gustavsson räknat fram att Svensk-Franska under hela perioden av restriktioner 1939–1953 tilldelades licenser som i kronor räknat motsvarade nära 40 procent av den samlade statligt fastställda ramen för hela rikets konstimport. Hierarkin var tydlig. I den lägsta divisionen spelade ramhandlare och prydnadssakförsäljare ute i landet vilkas chanser att beviljas importlicenser var obefintliga.

Gustavsson försöker förstå de mer eller mindre uttalade kvalitetskriterier som tillämpades i hanteringen av importlicensärendena. Det är intressant eftersom bedömningarna fick så påtagliga konsekvenser, vilket inte alltid är fallet när estetiska värden diskuteras. Kriterierna kunde inte vara hur otydliga som helst eftersom tulltjänstemän och andra behövde direktiv när den godkända konsten skulle släppas in i landet och den mindervärdiga stoppas. Gustavsson finner att beslutet i det stora hela var konsekventa: De redan erkända konstnärerna, verken och importörerna gavs företräde. Han spårar även en del protester mot denna "rättfärdigandeordning", dels klagomål från företagare som förvägrades importlicenser, dels spridda synpunkter från vanligt folk som hade åsikter om hur experterna rangordnade fin och dålig konst.

I slutet av den period Gustavsson studerar hade på sätt och vis modernismen segrat. Carl G Laurin hade förlorat kampen om hierarkierna inom konstfältet. Även Statens konstråd, som skapades 1937, kom att främja modernistisk konst, i synnerhet i Färg och Forms tappning. Detta trots att konstrådets arkitekt, Arthur Engberg, själv hade ungefär samma smak som Laurin. Men Laurin vann kampen om något annat som låg honom varmt om hjärtat, den folkliga konstsmaken. Trots alla konstfostrambitioner med och utan statligt stöd fick modernismen inget riktigt fäste i folkdjupet. De flesta medborgare tyckte bättre om Carl Larsson, Zorn och Liljefors. Så är det väl än i dag.

Den främsta inspirationskällan för Gustavssons analyser är Pierre Bourdieus studier av kapitaltillgångar och kulturella fält.¹ Att Bourdieus verktyg visar sig så brukbara har säkerligen att göra med att Gustavsson inte tvingar dem på sitt

1. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, är fortfarande den mest genomförda demonstrationen av hur studier av kulturella fält kan gå till. Svensk översättning *Konstens regler*, Stockholm/Stehag 2000.

material utan utgå från sina fynd i arkiven. Avhandlingen illustrerar också att analyser av ekonomiska förhållanden i snävare mening kan behövas som komplement till Bourdieus och hans medarbetares metoder för undersökningar av kulturella fält och symboliska kapitaltillgångar. Tag till exempel förklaringen till att den statliga kampanjen mot "mindervärdig" konst avblåstes en bit in i 1950-talet. Innan dess hade importerad massfabricerad så kallad skräckkonst pekats ut som en dödlig fara för den svenska kulturen. Att det plötsligt framstod som orimligt att staten skulle förbjuda vanligt folk att pryda sina hem med handmålade solnedgångar och fiskargubbar kan inte förklaras enbart med hänvisningar till fluktuationer i värderingen av symboliska tillgångar. Därtill kom handfasta ekonomiska realiteter såsom liberaliseringen av utrikeshandeln och att den svenska valutan inte längre behövde skyddas.

Läsaren bör hålla i minnet att Gustavsson när han analyserar konstfältet fokuserar på konsthandeln snarare än på hela fältet i Bourdieus mening. Det får som konsekvens att, låt säga, Laurins konstsmak eller Fritzes och Bukowskis positioner på Gustavssons kartor över fältet placeras nära den "kommersiella" polen. Jag tror att dessa positioner skulle ha hamnat närmare den rena och mest legitima konstens pol om hela konstfältet – med konstnärernas värld, konstutbildningarna, museerna och så vidare – hade beaktats. Vidare låter Gustavsson den kommersiella polen utgöra motpolen till den rena konsten. I ett vidare perspektiv finns fler antipoder till den rena konsten. För svenskt vidkommande torde motsättningen till den politiskt motiverade konsten ha varit väsentlig för fältets struktur under 1930-talet. Situationen i Sverige var ganska speciell eftersom det tongivande konstnärliga avantgardet hade så stark förankring i arbetarrörelsen. Om man anlägger den synvinkeln borde den första Färg och Form-generationen hamna något längre bort från den rena konsten än de gör på Gustavssons kartor.

Fältbegreppet har sina begränsningar. Allt låter sig inte förklaras med hänvisning till fältets historia och strukturer. Att personliga relationer spelade roll för utvecklingen skymtar någon gång fram i Gustavssons framställning. I samband med skildringen av hur ecklesiastikministern Arthur Engberg 1938 retade upp hela den modernistiska kultureliten genom att utse Pauline Brunius till Dramatenchef nämns i en fotnot att familjerna Engberg och Brunius hade sommarstället vid samma vik i Stockholms skärgård. Här och på många andra ställen anar läsaren att studier av de sociala nätverken skulle utgöra ett intressant komplement till analyserna av fältets mekanismer.

Kanske hade det inte heller skadat om Gustavsson mer explicit tagit sig an frågan om det svenska konstfältets autonomi. Det är en kärnfråga i varje studium av kulturella fält i Bourdieus mening. Ett sådant fält definieras av att man där strider om ett särskilt slags symboliska tillgångar. Det som står på spel inom konstfältet är anseendet som konstnär eller kritiker, jämte rätten att uttala sig om vad konstnärerna och verken är värda. Ju mer autonomt fältet är i desto högre grad är

det människor och institutioner inom fältet – konstnärerna själva, kritikerna, galleristerna, museerna – som bestämmer spelreglerna för kampen om dessa tillgångar. Mer eller mindre mellan raderna i Gustavssons framställning kan man läsa fram hypotesen att autonomi var som starkast under 1930-talet. Då var med andra ord svensk bildkonst som allra mest självständig i förhållande till främmande makter. Autonomi var svagare i början av seklet då en borgerlig publik kunde styra värdeskalorna och försvagades ånyo när det statliga inflytandet tog fart i mitten av 1900-talet. En sådan hypotes är rimlig, men jag tror att en annan viktig förklaring till den försvagade autonomi är att konstnärerna och deras riksorganisation, som tillkom 1937, i någon mån utvecklades till en "kår" i Bourdieus mening.² Eftersom en kår fördelar tillgångar mellan sina medlemmar och samfällt slår vakt om hela kårens ställning och anseende tenderar den att störa det slags konkurrens om symboliskt kapital som kännetecknar ett fullt ut autonomt kulturellt fält.

Dock finns ingen anledning att önska sig en annan avhandling. Gustavsson har åstadkommit ett värdefullt bidrag till förståelsen av det svenska konstfältets utveckling. Han lyckas knyta samman förlopp på marknaden, hos publiken och inom statsapparaten, företeelser som uppenbarligen hör ihop men som i forskningen brukar hållas isär på grund av arbetsdelningen mellan konstvetare, konsumtions-sociologer, statsvetare och andra. En bokversion planeras på förlaget Symposion.

Donald Broady *

2. Om begreppet kår, se framför allt Pierre Bourdieu, *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris 1989.

* Fakultetsopponent