JESSICA SJÖHOLM SKRUBBE

Social estetik, statlig konstpolitik och konsensuskultur

Den offentliga konstens teori och praktik i Sverige

År 1937 instiftades Statens konstråd, den statliga myndighet som än i dag har ansvar för att tillgängliggöra konst i offentliga miljöer över hela landet. Statens konstråds tillkomst fungerar ofta som en given utgångspunkt då den offentliga konsten och konstpolitiken i 1900-talets svenska välfärdsstat diskuteras. De ideologiska premisserna för denna institutionaliserade relation mellan konsten och politiken återfinns dock hos en rad olikartade aktörer och idéer i det sena 1800-talet och det tidiga 1900-talet. I denna artikel utgör Statens konstråd därför snarare en slutpunkt än en utgångspunkt. Jag diskuterar tankegods hos tongivande intellektuella, offentlig konst tillkommen genom privata initiativ och donationsfonder samt ställningstaganden från konstnärskåren i syfte att visa hur politiska aktörer, genom att tillägna sig existerande praktiker och idéprogram, etablerade hörnstenarna i den diskurs som kom att prägla den offentliga konstens politik i välfärdsstaten Sverige. Låt oss därför inledningsvis backa till decennierna kring sekelskiftet 1900.

PRIVATA INITIATIV ”TILL STADENS PRYDANDE OCH FÖRSKÖNANDE”

År 1900 avtäcktes en bronsversion av Per Hasselbergs skulptur *Snöklockan* på Adolf Fredriks torg, nuvarande Mariatorget, i Stockholm (bild 1).[1] *Snöklockan* sägs ha varit den första skulptur som restes på allmän plats i Stockholm enbart i kraft av sina estetiska värden som konstverk, det vill säga utan att ha funktionen att hedra eller vara till

1 Originalet hade utförts i gips redan 1881 och samma år ställts ut på Salongen i Paris där det hade fått ett hedersomnämnande.

Bild 1. Vykort med Per Hasselbergs Snöklockan. *Skulpturer som placerades i offentlig miljö syftade till att göra konsten tillgänglig för en bredare allmänhet. Fotografier som reproducerades på massproducerade vykort gav den offentliga konsten en vidare spridning. Foto: Vänersborgs museum/Creative Commons, CC BY-SA.*

åminnelse av någon eller något. Skulpturen hade bekostats av och skänkts till staden av industrimannen och konstsamlaren Carl Robert Lamm, som 1917 kompletterade gåvan med Hasselbergs *Tjusningen*.[2] Tillkomsten av *Snöklockan* på Mariatorget kan sägas vara typisk för tiden kring sekelskiftet 1900 vad gäller såväl utförande och placering som finansiering och funktion. Mot slutet av 1800-talet blev det allt vanligare att skulpturer uppfördes som estetiska objekt på allmänna platser i svenska städer, det vill säga inte primärt som monument eller minnesmärken. Initiativen kom oftast från förmögna privatpersoner eller ideella föreningar och hängde samman med en mer generell önskan om att förändra, förbättra och försköna stadsmiljöerna. Under hela 1800-talet hade i samma anda offentliga parker anlagts med syfte att höja stadsbornas bildning och moral, och det är i representativa urbana miljöer och offentliga parker vi återfinner flertalet av periodens offentliga skulpturer.[3]

Så bildades exempelvis Malmö Planteringsförening 1881 med syftet att verka för ”stadens prydande med planteringar”. 1907 ändrades namnet till Malmö Förskönings- och Planteringsförening för att spegla att verksamheten också kommit att kretsa kring bland annat inköp av just offentliga skulpturer.[4] Under de kommande decennierna bekostade föreningen flera av stadens tidigaste offentliga skulpturer, såsom Anders Olssons *Anna-Lisa* (1911), Anders Jönssons *Lekande barn* (1915) och Gerhard Hennings *Öresund* (1934). Samtliga placerades i parkmiljöer och installerades som fontänskulpturer.

På liknande sätt var det inte det allmänna utan privata medel och initiativ som stod bakom en av de första skulpturerna som placerades på allmän plats i Göteborg i egenskap av estetiskt objekt. Liksom i huvudstaden handlade det här om en skulptur av Per Hasselberg, *Såningskvinnan*, som invigdes i Brunnsparken 1883 och hade bekostats av bland andra affärsmannen och konstmecenaten Pontus Fürstenberg.[5] År 1909 testamenterade affärsmannen och redaren Charles Felix Lindberg större delen av sin förmögenhet till Göteborgs stad med det övergripande syftet att donationsmedlen skulle ”användas till stadens prydande och förskönande”. I likhet med Malmö Förskönings- och Planteringsförening kunde de förskönande insatserna inbegripa såväl anläggandet av parker, planteringar, öppna platser och botaniska eller zoologiska trädgårdar som ”uppresande af statyer eller andra konstverk”.[6] Charles Felix Lindbergs donationsfond är fortfarande aktiv och har till dags dato bekostat ungefär 120 offentliga konstverk i

2 Originalet utfördes i marmor redan 1880.
3 Nolin 1999, se särsk. s. 270–281.
4 Härje 1932, s. 42.
5 I folkmun är verket mer känt som ”Johanna i Brunnsparken”. De övriga donatorerna var Carl Kjellberg, Jonas Reinhold Kjellberg, John West Wilson och Carl Krook.
6 Romdahl & Beyer 1937, s. 11f.

Göteborg, bland dem Ivar Johnssons *Skogsråfontänen* (1919), Tore Strindbergs *Järntorgsbrunnen* (1921) och Carl Milles välkända *Poseidonbrunnen* (1931).[7]

SOCIALESTETISKT TANKEGODS

Hur kan man förklara att företrädesvis förmögna privatpersoner på detta sätt valde att finansiera konst i offentlig miljö? En grundläggande orsak var den ekonomiska utvecklingen i Sverige i slutet av 1800-talet. Den bidrog till att skapa de privata förmögenheter som var en grundförutsättning för privata donationer av det slag som nämnts ovan. Parallellt med detta uppfördes en mängd nya offentliga byggnader decennierna kring sekelskiftet 1900, vilkas representativa interiörer, exteriörer och närmaste omgivningar krävde tillbörliga konstnärliga inslag.[8] Indirekt fungerade givetvis donationerna som symboliska monument över mecenaterna som i samtiden eller retrospektivt gavs kulturell legitimitet och status. I Charles Felix Lindbergs fall resulterade det så småningom också i ett faktiskt minnesmärke, en bronsskulptur av Jan Steen som invigdes 1989 och bekostades med Lindbergs egna donationsmedel. Men en lika viktig förutsättning var att donatorernas praktiker understöddes av socialestetiska idéer och program som hade formulerats av tongivande intellektuella och konstnärligt verksamma individer, vars kulturella kapital legitimerade att det ekonomiska kapitalet omsattes i brons och granit.

Till de mest tongivande rösterna hörde Ellen Key. I den välkända essän *Skönhet för alla* (1899) drev hon tesen att skönhet är funktionalitet eller ändamålsenlighet kombinerad med äkthet och enkelhet, ett estetiskt ideal hon såg förverkligat i konstnärerna Karin och Carl Larssons hem i Sundborn, vilket spreds till en bredare allmänhet genom publikationerna *Ett hem* (1899) och *Larssons* (1902).[9] Även om Key fokuserade på hemmens estetik antydde redan titeln på publikationen, *Skönhet för alla*, att hennes i grunden liberala samhällssyn kombinerades med politiska ståndpunkter som stod socialdemokratin nära och att estetiken i hennes teorier var intimt förknippad med politiska och sociala frågor.[10] Key poängterade betydelsen av att både ögat och tanken behövde ”uppfostras” för att kunna utveckla det skönhetssinne som hon menade skulle omdana såväl individen som samhället i stort.[11] Hon betonade också att ”[d]en

7 Alternativa namn på Johnssons respektive Strindbergs verk är *Flickan och sjötrollen* och *De fem världsdelarna*.

8 Hedström 2004, s. 40f.

9 Larsson 1899, 1902; Key 1904.

10 Jfr Hedström 2004, s. 55.

11 Key 1904, s. 26. Key utvecklade tanken om skönhetssinnets betydelse för samhällsutvecklingen i *Folkbildningsarbetet* (1906), med hänsyn särskilt till skönhetssinnets odling. Som

personliga smaken utbildas bäst genom att man rundtomkring sig ser det konstsköna och lär sig att uppskatta det", en argumentation hon utvecklade med hänvisning till offentliga museer och konst på allmänna platser, samtidigt som hon uppmärksammade att stad och land här hade skilda förutsättningar för smakfostran. Även om de offentliga miljöerna inte var i fokus för Key nämnde hon uttryckligen ett antal minnesmärken och skulpturer som gav "konstnärliga intryck" i huvudstaden, medan det på landet "mäst [är] naturen, som understöda och utveckla skönhetssinnet".[12] Bland de Stockholmsverk som hon lyfte fram återfinns just Per Hasselbergs *Snöklockan* och Theodor Lundbergs *Fosterbröderna* (1888) som placerades i Museiparken utanför Nationalmuseum 1891.

Ellen Key lade särskild vikt vid att skolan skulle vara en plats som också rymde skönhet och konstföremål.[13] Men den som framför allt kom att påverka diskussionen om betydelsen av konstens närvaro i skolan och ungdomen som en särskilt prioriterad målgrupp för konstnärliga satsningar var skriftställaren och kritikern Carl G. Laurin. Kring sekelskiftet 1900 engagerade sig Laurin i frågor om konstbildning och konstpedagogik i föreläsningar och publikationer. År 1899 publicerade han *Konsten och skolan och konsten i hemmet* på familjeförlaget Norstedts, där han pläderade för att "föra konsten till ungdomen och ungdomen till konsten". Laurin formulerade sina argument utifrån liknande idealistiska grundtankar som Ellen Key och hävdade att konsten bidrog med något "i djupaste mening nobiliserande [...] för hela samhällslager, ja, för hela folk".[14] Laurin var inte enbart en ledande röst i den offentliga diskursen kring konstens roll i offentligheten, utan omsatte även sina idéer i praktiskt program. År 1897 hade han tillsammans med sin bror Thorsten Laurin bildat Föreningen för skolornas prydande med konstverk, några år senare kallad Konsten i skolan (1903). Föreningens huvudsyfte var att donera såväl originalkonstverk, främst monumentalverk, som reproduktioner av konstverk till landets skolor. Det första prestigeprojektet blev utsmyckningarna av Norra Latinläroverket i Stockholm, med monumentala väggmålningar av Bruno Liljefors, Carl Larsson och Prins Eugen. Under 1900-talets första decennium tillkom liknande föreningar i Göteborg och Skåne.[15]

---

konkret exempel angav hon att ett utvecklat skönhetssinne skulle minska benägenheten till alkoholkonsumtion, se Key 1906; Hedström 2004, s. 56, 60f.

12 Key 1904, s. 29f.

13 Key 1904, s. 28, 46.

14 Laurin 1899, s. 9f.

15 Föreningen i Göteborg bildades troligen 1900, Konsten i skolan bildades i Lund 1904 och från 1907 tilldelades Malmö skolråd ett årligt anslag för konstinköp till stadens folkskolor. Hedström 2004, s. 72f. Om utsmyckningarna i Norra Latinläroverket, se Hedström, s. 185–198.

Även om alla aktörer som bekostade eller på andra sätt understödde konst i offentlig miljö kring sekelskiftet 1900 inte uttryckligen formulerade sina idéer kring konstens funktion i offentligheten lika utförligt och konsekvent som Laurin, så antyder programförklaringar och donationsbrev att de grundade sin verksamhet på ett liknande idealistiskt tankegods. De första satsningarna på offentlig konst i Sverige var alltså förknippade med föreställningar om att den som via konsten danade sitt skönhetssinne var bättre rustad och mer benägen att utföra goda, sanna och rätta handlingar.[16] Den välbeställda och intellektuella borgerlighetens intresse för dessa tankegångar bör ses i ljuset av den organiserade arbetarrörelsens krav på samhälleligt inflytande. Om en bredare allmänhet kunde kultivera sitt skönhetssinne via konstverk på offentliga platser kunde detta få en samhällelig effekt. Tillgängliggörandet av konstnärliga skönhetsvärden förväntades bidra till att höja folkets bildning och moral.

Här finns anledning att stanna upp och reflektera över vilken typ av konstverk som placerades i det offentliga rummet under det sena 1800- och tidiga 1900-talet. Flera av de skulpturer som nämns ovan var tidiga exempel på vad som skulle komma att bli den kvinnliga nakenaktens dominans i den offentliga skulpturen ända fram till 1960-talet.[17] Inom måleriet hade den nakna kvinnokroppen redan under 1800-talet fått en särskild funktion som representant för Konsten med stort K, den manifesterade hur (den manliga) konstnären upphöjde verklighetens materialitet (kvinnokroppen) till estetikens idealitet.[18] I ljuset av de socialestetiska teorier som betonade relationen mellan det sköna, det goda och det sanna måste den kvinnliga nakenakten i sin egenskap av signifikant tecken för konsten och skönheten i sig ha framstått som ett särdeles lämpligt motiv. Kanske kunde man till och med hävda att den vittnade just om konstens förmåga att förädla skönhetssinnet, men också disciplinera blicken, eftersom skulpturerna var estetiska objekt som påbjöd att betraktaren såg konsten snarare än kroppen.

KONSTNÄRERNAS PERSPEKTIV

Publicister, intellektuella, pedagoger och förmögna med konstintresse tycks i hög grad ha förenats i övertygelsen om att konstens förädlande och samhällsgynnande

16 Denna typ av idealistisk diskurs präglade också diskussionen om konsten i skolorna och inkluderade även läroverkens undervisningskultur. Hedström 2004, s. 49–54, 60f.

17 För en genusanalys av 1900-talets offentliga skulptur i Sverige, se Sjöholm Skrubbe 2007, s. 145–175. För en fallstudie av genusmönster i den offentliga konsten i Gävleborgs län, se Folkesdotter & Malmström-Ehrling 2007.

18 Om den kvinnliga nakenaktens könsideologiska och disciplinerande funktioner, se Pointon 1990; Nead 1992.

effekter motiverade satsningar på offentlig konst, men hur ställde sig konstnärerna till detta? Konstnären Eva Bonnier är särskilt intressant i detta sammanhang. Hennes socioekonomiska position förde med sig att hon förfogade över ett ansenligt kapital, och när hon gradvis lämnade den egna konstnärsbanan kring sekelskiftet 1900 blev hon alltmer aktiv som mecenat.[19] År 1903 anslog hon en fast summa för konstnärlig utsmyckning av allmänna platser och offentliga byggnader i Stockholm. I sitt testamente avsatte hon därutöver särskilda medel för en fond med samma syfte. Med dessa medel instiftades 1911 Eva Bonniers donationsnämnd som fram till 1960-talet var Stockholm stads viktigaste aktör vad gäller offentlig konst och som fortfarande är verksam.[20] Bland de tidiga skulpturala verk som bekostades av donationsnämnden återfinns Carl Milles *Bågskytten* utanför Liljevalchs konsthall (1919) och Carl Eldhs omstridda fontän på Birger Jarlsgatan (1921).

Eva Bonnier hade i donationsfondens reglemente angivit att skulpturer bekostade med fondmedel inte skulle utgöras av ”minnesstoder av personer” och att skolbyggnader skulle premieras för konstnärlig utsmyckning.[21] Hon tycks med andra ord ha delat Keys och Laurins ståndpunkt att det var av särskild vikt att exponera de yngre generationerna för konsten. Genom att diskvalificera minnesstoder i fondens reglemente markerade hon också att det var konstens *estetiska* värden, inte dess funktion att erinra eller hedra, som skulle vara i fokus i det offentliga rummet.

Eva Bonnier var ansluten till Konstnärsförbundet, den oppositionella förening av konstnärer som från 1886 strävade efter att reformera det svenska konstlivet. Flera av konstnärerna, bland dem Carl Larsson, Eugène Jansson, Nils Kreuger och Georg Pauli, hade talande nog donerat målningar till det nybyggda Folkets Hus i Stockholm 1901, parallellt med att Ellen Key både donerade till och medverkade i urvalsarbetet för samlingslokalens reproduktionssamling.[22] Det är också i Konstnärsförbundets krets som vi hittar de första kraven på att staten, snarare än privata välgörare och donatorer, aktivt borde agera som konstnärernas främsta mecenat.

Konstnärsförbundet tillsatte 1886 en kommitté för att utreda frågan om hur staten på bästa sätt kunde gagna konsten. Bland kommitténs medlemmar återfanns Per Hasselberg och Georg Pauli, som vi snart ska återkomma till.[23] Kommitténs utlåtande, *Hvad*

19 Om Bonnier, se Gynning 1999; Cavalli-Björkman 2013.

20 *Eva Bonniers donationsnämnd. Verksamheten under 20 år* 1932, s. 7–18. Stockholms stad organiserade sina inköp av offentlig konst på ett mer strukturerat sätt först på 1960-talet, då ett antal konstnämnder inrättades som ansvarade för den offentliga konsten inom olika verksamhetsområden.

21 *Eva Bonniers donationsnämnd. Verksamheten under 20 år* 1932, s. 49.

22 Ellenius 1967, opag.

23 Kommitténs övriga medlemmar var Hugo Birger, Hugo Hörlin, Carl Larsson, Edvard Perseus och Anders Zorn.

bör staten göra för konsten?, publicerades 1887 och redan första meningen fastslog: ”Att konsten är ett bildningselement af sådan betydelse, att den inte bör af staten lämnas vind för våg, är en sats, som väl numera, får anses som axiomatisk.”[24] Konstens uppfostrande och förädlande funktion togs med andra ord för given och i utlåtandet påstods att den bredare allmänheten genom sin brist på ”konstförstånd” bidrog till att ”förderfva marknaden” för de seriösa konstnärerna genom sina inköp av prisbilliga verk utförda av ”halftalanger”. Konstmarknadens mekanismer behövde alltså stävjas, men det var egentligen inte smakfostran av den breda allmänheten som var i fokus denna gång. Det handlade snarast om en appell till statsmakten att ekonomiskt understödja det begränsade antal konstnärer som man menade kunde räknas till ”de verkliga begåfningarna”.[25]

Konstnärsförbundets huvudargument var den stora samhällsekonomiska onyttan i att staten investerade i utbildningen av konstnärer som de sedan inte kunde erbjuda ett ”verksamhetsfält”. Konstnärerna jämfördes i utlåtandet med läkare, lärare och jurister, vilka inte enbart åtnjutit statlig utbildning utan också, och till skillnad från konstnärerna, erbjöds statliga uppdrag.[26] Även om utlåtandet huvudsakligen riktade in sig på förslag om omfördelning av resurser för konstinköp på de stora museerna, nämns större skulpturer och monumentalmåleri som särskilt utsatta områden.[27] Utlåtandet positionerade alltså konstnärerna som en yrkeskår bland många andra, vilket kan ses som ett tidigt tecken på de professionaliseringssträvanden som kom att bli en viktig aspekt i 1930-talets konstpolitiska diskussioner, där en statligt legitimerad professionell konstnärskår gynnade såväl konstnärernas som statens intressen på det kulturpolitiska området.[28]

FRÅN TEORI TILL PRAKTIK

En av kommitténs medlemmar var som nämnts Georg Pauli. Efter interna konflikter lämnade han Konstnärsförbundet 1890. Från 1890-talets andra hälft ägnade han sig huvudsakligen åt monumentalmåleri och utförde bland annat väggmålningar i trapphuset till Göteborgs museum (1895), nuvarande Göteborgs stadsmuseum och takmålningar i den kungliga foajén i det nybyggda operahuset i Stockholm (1898). Parallellt med detta var han verksam som konstskribent och teoretiker, inte minst vad gäller den offentliga konstens, eller monumentalkonstens med dåtidens språkbruk,

24 *Hvad bör staten göra för konsten? Konstnärsförbundets komités utlåtande* 1887, s. 5.
25 *Hvad bör staten göra för konsten? Konstnärsförbundets komités utlåtande* 1887, s. 19.
26 *Hvad bör staten göra för konsten? Konstnärsförbundets komités utlåtande* 1887, s. 5f.
27 *Hvad bör staten göra för konsten? Konstnärsförbundets komités utlåtande* 1887, s. 20f.
28 Sjöholm Skrubbe 2007, s. 82–87.

teori och praktik.[29] Jag ska här endast beröra en av hans många skrifter, *Konstens socialisering*, publicerad 1915.

Precis som Ellen Key, Carl Laurin och Eva Bonnier tog Pauli konstens smakfostrande funktion som en given utgångspunkt. Han såg den som en ”kulturfaktor” som syftade till att ”utveckla och adla folkets eget skönhetssinne”.[30] Han tycks också enig med Ellen Key när han konstaterar att ”[d]et sköna är det passande”.[31] Men därutöver var Pauli politiskt och kulturellt mer radikal. Han kritiserade sina generationskamrater i Konstnärsförbundet för att deras förment demokratiska strävanden endast begränsade sig till konsten och konstnärerna och menade att deras resonemang i grunden byggde på en elitistisk hållning, där konstnären upphöjdes till en halvgud som endast motvilligt och av nödtvång åtog sig offentliga uppgifter.[32] Pauli var dessutom besviken över att socialdemokratin inte hade visat intresse för att ta konsten i bruk i sina reformsträvanden.[33] Han skriver att ”konsten bör skänka glädje och vederkvickelse åt en nations stora flertal, icke endast åt dess privilegierade fåtal” och menade att en aktiv statlig konstpolitik med konkreta riktlinjer och direktiv därför borde vara en del av samhällets demokratiseringsprocess.[34]

Pauli hämtade sina egna konstpolitiska ideal i medeltiden och renässansen, tidsepoker då monumentalkonsten enligt hans mening tjänade samhälleliga behov och därmed gav uttryck åt en kollektiv identitet.[35] Genomgående i skriften är också tanken om decentralisering, att låta både museisamlingar och offentlig konst ta plats och spridas över landet och sträva efter lokala konstcentra likt de italienska stadsstaternas under renässansen.[36] I mångt och mycket är hans skrift en plädering för den offentliga konsten och dess samhällsfunktion som sådan. Stafflikonstens dominans över monumentalmåleriet från 1800-talet och framåt beskriver han som missbrukad konstnärskraft, eftersom den tjänade privata intressen och endast kom ett litet fåtal till godo.[37] Han riktade också skarp kritik mot konstmarknadens vinstmaximerande strategier som reducerade konstverk till kommersiella spekulationsobjekt.[38]

29 Hedström 1997, s. 94ff., 100f.
30 Pauli 1915, s. 7, 26, se även s. 47.
31 Pauli 1915, s. 58.
32 Pauli 1915, s. 13–15.
33 Pauli 1915, s. 10.
34 Pauli 1915, s. 7, 11, 24, 47f.
35 Pauli 1915, s. 8f., 21.
36 Pauli 1915, s. 46.
37 Pauli 1915, s. 22.
38 Pauli 1915, s. 8.

Pauli menade i stället att den ”grundläggande egenskapen” hos all konst var ”dess prydnadsvärde, att tillhöra en viss passande miljö”.[39] Han gjorde en åtskillnad mellan monumentalkonsten och stafflikonsten med hänvisning till hur de relaterade till sin omgivning: där den dekorativa, offentliga konsten fyller en specifik funktion på en bestämd plats, har stafflikonsten karaktär av självändamål, en sluten enhet oberoende av omgivningen.[40] Paulis estetiska teori konstruerade med andra ord den offentliga konsten som social och relationell och stafflikonsten som estetiskt självuppfyllande och exklusiv. Skiljelinjen går mellan vad man skulle kunna kalla ett funktionsvärde av exempelvis social eller politisk karaktär och ett rent estetiskt värde, *l'art pour l'art*, där alla utomestetiska syften riskerar konstens sanna natur.

Men hur kunde Paulis idéer om den offentliga konsten omsättas i praktisk konstnärlig verksamhet? Hans väggmålningar i trapphallen till Jönköpings Högre allmän-

Bild 2. Georg Pauli, Mens sana in corpore sano*, del av väggmålning i Jönköpings högre allmänna läroverk, 1912. Foto: David Sjögren/Jönköpings museum/public domain.*

39 Pauli 1915, s. 42.
40 Pauli 1915, s. 27f., 32f.

na läroverk, dagens Per Brahe-gymnasium, färdigställda 1912, ger visuellt uttryck för många av hans tankegångar (bild 2). Tematiken var ”en sund själ i en sund kropp” och målningarna tillkom på konstnärens eget initiativ. Det faktum att han vände sig till just Jönköping som var hans födelsestad kan ses som ett uttryck för hans ideal om lokalt förankrade konstcentra som tog till vara traktens konstnärliga resurser. Inte bara konsten utan även konstnären hade en specifik relation till omgivningen.

I konsthistorieskrivningen har Paulis väggmålningar främst fått uppmärksamhet på grund av det kubiserande bildspråket. Per Hedström har emellertid diskuterat målningarnas idéprogram i relation till samtidens läroverkskultur och manlighetsideal. Vid ungefär samma tid som Pauli utförde målningarna pågick en debatt om kvinnors rätt till lektorstjänster vid läroverken där en kärnfråga gällde upprätthållandet av en manlig utbildningstradition som byggde på att män, inte kvinnor, fostrade pojkar till män. Hedström menar att Paulis målningar, där de bägge väggfälten representerar latin- respektive reallinjen, tog ställning i striden genom att försvara ett traditionellt manlighetsideal där fysisk styrka och skarpt intellekt stod i centrum. Disciplinering av kropp och själ var viktiga beståndsdelar och sågs som en förutsättning för maktutövning (bild 3).[41] Paulis väggmålningar relaterade med andra ord till det sena 1800-talets tankegods om att fostra, förädla, dana och, som här, disciplinera ungdomen för att rusta den som samhällsmedborgare samtidigt som han i konstnärlig praktik omsatte sina idéer om att låta konsten ha en social funktion anpassad för en specifik omgivning.

KONSTENS SAMHÄLLELIGA UPPGIFTER

Ett tecken på att idéerna om en mer offensiv statlig konstpolitik gradvis vann gehör var den så kallade monumentalskolan på Konstakademien. Monumentalskolan hade påbörjat kursverksamhet redan under 1900-talets första decennium, men beviljades från 1920 fast anslag för att under mer permanenta former bedriva undervisning i dekorativt måleri och skulptur under Olle Hjortzbergs respektive Carl Milles ledning.[42] I och med detta legitimerade statsmakten åtminstone indirekt konstens samhälleliga uppgifter. Det som nu återstod tycktes vara ett tydligt definierat och finansierat verksamhetsfält för de konstnärer som följt utbildningen.

I början av 1930-talet debatterades konstens samhälleliga uppgifter livligt i pressen. År 1933 publicerade professorn i konsthistoria i Göteborg, Axel Romdahl, som också var ledamot i kommittén för Charles Felix Lindbergs donationsfond, en artikel där han framkastade idén att i samband med offentliga byggnadsprojekt reservera en del

41 Hedström 2004, s. 215f.
42 Lidén 1991, s. 49.

Bild 3. Georg Pauli, skiss till Mens sana in corpore sano. *Foto: © Georg Pauli/Matilda Thulin/Malmö Konstmuseum.*

av budgeten för monumentalkonst.[43] Samma år sände ett antal konstnärer en skrivelse till Kungl. Maj:t med begäran om ett utökat stöd från statsmakten.[44] Året därpå framlades två motioner i riksdagen som yrkade på att en del av anslagen till arbetslöshetens bekämpning borde reserveras för konstnärerna. Två år senare, 1936, tillsatte den socialdemokratiske ecklesiastikministern Arthur Engberg en statlig utredning med uppgift att undersöka hur svenska konstnärer kunde beredas ”vidgade arbets-

43 Romdahl 1933.

44 Konstnärerna bakom skrivelsen var Carl Eldh, Sven Erixon, Mollie Faustman, Olle Hjortzberg, Emil Johanson-Thor, Ivar Johnsson, John Lundqvist, Alf Munthe och Otte Sköld.

uppgifter" i samhället, vilket ledde till Statens konstråds inrättande 1937.[45] Både direktiven och utredningen som sådan kom att upprepa centrala delar av det tankegods som sedan 1800-talet hade präglat diskursen om konstens samhälleliga uppgifter. Engberg betonade konstens betydelse som "kulturfaktor" och de sakkunniga fastslog konstens "folkuppfostrande betydelse", inte minst vad gällde ungdomen.[46] Här återkommer med andra ord både Ellen Keys idéer om smakfostran och Carl G. Laurins påbud om att "föra konsten till ungdomen". De sakkunniga framhöll också de satsningar som redan gjorts i just skolbyggnader som föredömen, bland dem Georg Paulis väggmålningar i Jönköping.[47]

Det kvalitetskriterium för statligt stöd som hade introducerats redan i Konstnärsförbundets utlåtande 1887 bekräftades och legitimerades nu politiskt genom att Engberg stipulerade att statens insatser skulle begränsas till konstnärer som kunde leverera "ett fullviktigt konstnärligt värde". På liknande sätt betonade de sakkunniga att det endast var den "goda" konsten som utgjorde ett samhällsintresse. Engberg parerade den risk för politisk styrning som en statlig konstpolitik innebar genom att fastslå att det statliga stödet måste garantera "största möjliga objektivitet" vad gällde olika estetiska uttryck.[48] För att balansera mellan politisk instrumentalisering och konstens oberoende skulle staten alltså finansiera, möjliggöra och tillgodose samhälleliga behov, men inte dirigera, kontrollera eller avgöra estetiska värden.

Det äldre smakfostrande tankegodset kombinerades med idén att endast kvalificerade konstnärer kunde garantera de estetiska värden som eftersträvades. Konstnärskåren skulle vara representerad i styrelsen för det föreslagna Statens konstråd, vilket förutsatte att det bildades en organisation som kunde samla de professionella konstnärerna. Den direkta följden av detta var att Konstnärernas Riksorganisation (KRO) bildades och antog rollen som ett fackförbund för konstnärerna. Den statliga konstpolitiken kom därför inte bara att bekräfta att konstnärerna fyllde en samhällsuppgift utan också att legitimera konstnärsyrket som en profession.[49]

45 Arbetet leddes av bondeförbundaren Karl Gustav Westman. Övriga medlemmar var arkitekten Paul Hedqvist, konstnärerna Eigil Schwab och Ivar Johnsson samt redaktören Conrad Jonsson.

46 SOU 1936:50, s. 6, 9.

47 SOU 1936:50, s. 10.

48 SOU 1936:50, s. 6, 9.

49 Sjöholm Skrubbe 2007, s. 80–85; se även Engberg 1938, s. 34.

KONSENSUS, KONFLIKT OCH ETT DEMOKRATISKT OFFENTLIGT RUM

Demokratiperspektivet, det vill säga föreställningar om den bredare allmänhetens eller folkets anspråk på, eller inflytande över, konst och kultur, spelade i detta sammanhang inte en så framträdande roll som man kanske skulle kunna tro. Precis som Georg Pauli betonade Arthur Engberg att konsten inte skulle ”vara privilegiet för ett fåtal”. Men i ljuset av de ekonomiska kriserna efter första världskriget etablerade både Engberg och de sakkunniga sina konstpolitiska ambitioner framför allt som en del av arbetsmarknadspolitiken. Engberg använde sig uttryckligen av begreppet ”konstens arbetare”, och de sakkunniga angav att de föreslagna anslagen till monumentalkonst skulle syfta till att minska arbetslösheten bland konstnärerna.[50]

Den process som ledde fram till skapandet av Statens konstråd skulle kunna beskrivas som en konsensuskultur, där förmögna privatpersoner, tongivande intellektuella, konstnärer och progressiva politiker var överens om betydelsen av att främja konstens närvaro i offentlig miljö, om än utifrån olikartade positioner och med delvis skilda bevekelsegrunder. Genom att inlemma ett redan etablerat idéprogram i den folkhemska välfärdsdiskursen bidrog 1930-talets konstpolitik, företrädesvis förfäktad av socialdemokratin, paradoxalt nog till att befästa 1800-talets borgerliga hegemoni på konstens område.[51] Denna samstämmighet fortsatte i hög grad att prägla den offentliga konstens teori och praktik under 1900-talet. Den statliga konstpolitiken var en del i folkhemmets välfärdsdiskurs, och med Statens konstråd som förebild inrättades en lång rad kommunala och landstingskommunala konstnämnder som skapat arbetstillfällen för konstnärer och placerat tusentals konstverk på offentliga platser.

Men garanterar konsensus och bred uppslutning en demokratisk offentlig konst? Jürgen Habermas har gjort gällande att de överlappningar mellan statsmaktens och det privatas intressen som präglade välfärdssamhällets framväxt ledde till att gränsen mellan den offentliga makten och (den privata) offentligheten blev otydlig och odefinierbar, vilket undergräver offentlighetens opinionsbildande och kritiskt granskande politiska funktion.[52] Rosalyn Deutsche har till och med hävdat att ett offentligt rum präglat av konsensus utgör demokratins totalitära antites och att ett demokratiskt of-

50 SOU 1936:50, s. 6, 11.

51 Fredrika Lagergren och Åsa Linderborg har båda visat hur socialdemokratins politik anammade ett flertal redan etablerade idéer och hur en borgerlig hegemoni därmed förankrades i folkhemsideologin. Lagergren 1999; Linderborg 2002.

52 Habermas 1998, se särsk. s. 27–35, 125.

fentligt rum därför i någon mån måste bygga på konflikt.[53] Här är det dock viktigt att påpeka att konsensuskulturen inte var total. Redan på 1930-talet fanns de som var skeptiska mot en statlig konstpolitik. Konstkritikern Gotthard Johansson menade till exempel 1933 att:

> Ingen verkligt konstintresserad tror i själva verket, att en naken bronsflicka till eller från i ett gathörn utövar något mera förädlande inflytande på stadens befolkning eller avsevärt höjer kulturnivån i landet. Skall konsten bli en verklig samhällsfunktion, förutsätter det en sinnesändring både hos konstnärerna och samhället. Konsten blir inte mer social, därför att den bekostas med offentliga medel.[54]

Johanssons skepsis mot den statliga konstpolitikens effekter skulle återkomma under 1960-talets kulturdebatter, då konstens demokratidiskurs i allt högre grad kom att kopplas dels till den differentierade allmänhetens behov, dels till konstens potential att aktivt bidra till det som i vår samtids kulturpolitik kallas ”gestaltad livsmiljö”.[55] Att enbart tillgängliggöra konst sågs inte längre som tillräckligt för en demokratisk kulturpolitik. Något decennium senare granskade Patricia P. Phillips effekten av slentrianmässigt implementerade procentregler för offentlig konst och argumenterade på liknande sätt att det som skiljer en verkligt offentlig konst från annan konst inte är att den har placerats på allmän plats eller bekostats med allmänna medel. Konstens offentliga dimension handlar i stället om i hur hög grad den förmår att konstituera ett forum för offentlig debatt, det vill säga att performativt skapa sin egen offentlighet.[56] I den bemärkelsen har enskilda konstverk under hela den period som här studerats genererat kritisk opinion och bidragit till de konfliktytor som enligt Habermas, Deutsche och Phillips utgör den demokratiska offentlighetens grundval.

53 Deutsche 2007.

54 Gotthard Johansson, ”Konstnären och samhället”, *Svenska Dagbladet* 18/2 1933, citerad efter Hedström 2004, s. 46.

55 Sjöholm Skrubbe 2007, s. 43–49; Regeringens proposition 2017/18:110. Politik för gestaltad livsmiljö 2017.

56 Phillips 1988.

REFERENSER

Cavalli-Björkman, Görel 2013. *Eva Bonnier. Ett konstnärsliv*, Stockholm: Bonniers.

Deutsche, Rosalyn 2007 [1996]. ”Agorafobi”, i Simon Sheik red., *Konst, makt och politik*, Stockholm: Raster, s. 29–114.

Ellenius, Allan 1967. *Konstsamlingarna och arbetarrörelsen*, Stockholm: Folkets Hus.

Engberg, Arthur 1938. *Demokratisk kulturpolitik. Idéer och exempel*, Stockholm: Tiden.

Eva Bonniers donationsnämnd. Verksamheten under 20 år 1932. Stockholm: Bonniers.

Folkesdotter, Gärd & Anna-Karin Malmström-Ehrling 2007. *Spegel, gravsten eller spjutspets? Offentlig konst och genus*, Uppsala: Centrum för genusvetenskap, Uppsala universitet.

Gynning, Margareta 1999. *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Stockholm: Bonniers.

Habermas, Jürgen 1998 [1962]. *Borgerlig offentlighet. Kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället*, Lund: Arkiv.

Hedström, Per 1997. ”Monumentalmålaren Georg Pauli”, i *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Stockholm: Carlssons, s. 89–105.

Hedström, Per 2004. *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870–1940*, Eidos 13, Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Hvad bör staten göra för konsten? Konstnärsförbundets komités utlåtande 1887, Stockholm: Bonniers.

Härje, Karl Albert 1932. *Malmö Förskönings- och Planeringsförening under femtio år. Några uppteckningar och erinringar*, Malmö: Malmö Förskönings- och Planteringsförening.

Key, Ellen 1904 [1899]. *Skönhet för alla. Fyra uppsatser*, Verdandis småskrifter 77, Stockholm: Bonniers.

Key, Ellen 1906. *Folkbildningsarbetet. Särskilt med hänsyn till skönhetssinnets odling. En återblick och några framtidsönskningar*, Uppsala: Appelberg.

Lagergren, Fredrika 1999. *På andra sidan välfärdsstaten. En studie i politiska idéens betydelse*, Stockholm: Symposion.

Larsson, Carl 1899. *Ett hem. 24 Målningar*, Stockholm: Bonniers.

Larsson, Carl 1902. *Larssons. Ett album, bestående af 32 målningar, med text och teckningar, allt af Carl Larsson själf*, Stockholm: Bonniers.

Laurin, Carl G. 1899. *Konsten och skolan och konsten i hemmen*, Stockholm: Norstedts.

Lidén, Elisabeth 1991 [1972]. ”Bildkonsten 1909–1945”, i Sven Sandström red., *Konsten i Sverige*, 2 uppl., vol. 2, Stockholm: Norstedts, s. 285–393.

Linderborg, Åsa 2002 [2001]. *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000*, 2 uppl., Stockholm: Atlas.

Nead, Lynda 1992. *The female nude. Art, obscenity, and sexuality*, London & New York: Routledge.

Nolin, Catharina 1999. *Till stadsbornas nytta och förlustande. Den offentliga parken i Sverige under 1800-talet*, Stockholm: Byggförlaget.

Pauli, Georg 1915. *Konstens socialisering. Ett program*, Stockholm: Bonniers.

Phillips, Patricia P. 1988. ”Out of order. The public art machine”, *Artforum*, december, s. 92–96.

Pointon, Marcia R. 1990. *Naked authority. The body in Western painting, 1830–1908*, Cambridge: Cambridge University Press.

Regeringens proposition 2017/18:110. *Politik för gestaltad livsmiljö*, 2017.

Romdahl, Axel L. 1933. ”Nutidskonsten och samhället”, *Svenska Dagbladet* 26/2.

Romdahl, Axel L. & Henning Beyer red. 1937. ”Charles Felix Lindbergs testamente”, i *Charles Felix Lindbergs donationsfond. Utdelningar ur donationsfonden 1912–1937*, Göteborg, s. 11–13.

Sjöholm Skrubbe, Jessica 2007. *Skulptur i folkhemmet. Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*, Stockholm & Göteborg: Makadam.

SOU 1936:50. *Betänkande och förslag angående beredande av vidgade arbetsuppgifter för svenska konstnärer*, Stockholm.