I de ryska konstruktivisterna Naum Gabos och Antoine Pevsners ”Det realistiska manifestet” (1920) heter det till exempel att ”[k]onsten skall ledsaga oss överallt där livet strömmar och verkar … I verkstaden, vid matbordet, i arbetet, i vilan, i leken; under arbetstid och på fritiden … hemma och på gatan … så att livets låga inte slocknar hos människan”.[3] I Piet Mondrians essäer från det sena 1920-talet förknippas den nya konsten med en genomgripande – och för människan hälsobringande – omläggning av hemmet och stadsrummet enligt neoplasticismens estetiska principer.[4] Konkretisten Jean Hélion (1932) föreslår att mobila taveldukar bör placeras ut i ”bristfälliga” vardagsmiljöer som ledning för deras ”rekonstruktion”.[5] Den argentinske målaren Raúl Lozza påpekar i ”Perceptistiskt manifest” (1949) att konsten ”inte [ska vara] ett komplement till omgivningen” utan i stället driva på dess utveckling som en integrerad del av miljön. Härigenom, menar Lozza, blottläggs också ”dess otvetydiga […] karaktär av social uppgift”.[6] I en programförklaring av Groupe de Recherche d’Art Visuel (1961) föreslås att verket och skapandet ska befrias ”från varje mystifikation” och reduceras ”till en vanlig mänsklig aktivitet” – något som medför att ”begreppet ’konstverk’” ytterst ”blir nödvändigt att avskaffa”.[7] Groupe de Recherche, som med tiden vann ryktbarhet genom sina performativa aktioner och gerillautställningar i Paris stadsrum, betraktade i stället sitt arbete som en form av social ingenjörskonst.[8]

Ovanstående exempel representerar olika strömningar och stadier i den konkreta konstens internationella utveckling, men antyder likväl en gemensam agenda. I det följande vill jag visa hur denna typ av tankegångar tar sig uttryck i ett svenskt sammanhang. Syftet är inte att påvisa några direkta inflytanden, utan att identifiera gemensamma problemställningar och mål med avseende på konstens tänkta samhällsfunktion. Det konkretistiska måleri som i Sverige fick sitt genomslag vid 1940-talets slut utgör härvidlag en startpunkt för undersökningen. Tidigare forskning har utförligt belyst de aktuella konstnärernas samhällsengagemang och kollektivistiska ideal, men endast

3 Gabo 1963, s. 138, översättningen modifierad. Originalet, översatt av Gabo, återfinns i Gabo & Pevsner 1974, s. 10. Observera att elipserna utgör ett stilistiskt grepp och inte markerar utesluten text.

4 Se t.ex. ”Home – street – city” (1926) i Mondrian 1987, s. 207–212.

5 Hélion 1932, s. 18.

6 Lozza 2018 [1949], s. 40.

7 GRAV 1963, s. 145. Liknande idéer formulerades redan under det sena 1920-talet av tidigare nämnde van Doesburg, en av initiativtagarna till konströrelsen De Stijl samt redaktör för tidskriften med samma namn. I ”The end of art” (1926) konstaterar van Doesburg t.ex. att själva konstbegreppet står i vägen för livet – och för ambitionen att skapa en ny ”livsform” i samklang med det moderna samhället (s. 479).

8 Woodruff 2020, s. 34.

i begränsad utsträckning har konkretismens historiska rötter kommenterats.[9] Som jag vill visa framträder inte den svenska konkretismen och dess omedelbara inspirationskällor ur ett idéhistoriskt vakuum. När en rad texter, som på olika sätt teoretiserar drömmen om ett vardagsliv genomsyrat och reglerat av konsten, kopplas samman avtecknar sig tvärtom en tankemässig kontinuitet på tvärs mot den gängse periodiseringen av det svenska 1900-talet.

Undersökningens material består av konstnärliga, litterära och kulturpolitiska texter från skilda tider och sammanhang. Denna diversitet tjänar å ena sidan som påminnelse om fältens nära förbindelser, och har å andra sidan funktionen att etablera analytiska kontaktytor mellan olika genrer och historiska epoker. Genom den textanalytiska metod som tillämpas vill jag också synliggöra den retoriska samstämmighet som trots estetiska och ideologiska skiljelinjer kan observeras på formuleringsnivå mellan flera av de anförda exemplen. I litteraturvetenskapliga termer rör det sig alltså om en tematisk studie, inriktad på vad som teoretiskt kan beskrivas som en ”ekologisering” av konsten.[10]

Detta begrepp betecknar viljan att sömlöst integrera konsten i samhällets mediala ekologi, vilket ytterst gör den svår, om inte omöjlig, att skilja från andra ting och praktiker. Som en konsekvens är konstens verkanskraft inte längre avhängig betraktarens aktiva kontemplation och estetiska skolning. Tvärtom föreställer man sig att dess inflytande ska utövas på ett instinktivt, kroppsligt eller miljömässigt plan i syfte att bli en andra natur – ”ett liv i folkets eget liv”, som kulturpolitikern Arthur Engberg en gång uttryckte saken.[11] Ofta förknippas denna rörelse också med en förståelse av konstnären som samhällsnyttig arbetare – en ingenjör som med estetiska medel riktar, formar och berikar människans dagliga liv.

Studien tar sitt avstamp i det sena 1940-talets försök att förena den estetiskt avancerade och den samhällstillvända konsten. Författaren Lars Ahlin och hans inflytelserika begrepp ”funktionsverklighet” blir här ett viktigt exempel. Konstens förhållande till funktionsverkligheten utgjorde en central fråga för de svenska konkretisterna, och även Ahlins idealisering av den medeltida konsten skulle återspeglas i receptionen av deras verk. Som jag vill visa måste emellertid dessa idéer spåras längre tillbaka, vilket

9 Se i synnerhet Millroth 1977 samt Fagerström 2005.

10 Menachem Brinkers breda definition av begreppet tema, som en ”semantic point of contact between the individual text and other texts [...] a meeting place of texts of various kinds: artistic and non-artistic” (Brinker 1993, s. 26) tjänar som utgångspunkt även i denna studie. För Brinker handlar det tematiska studiet ytterst om att skapa de sammanhang genom vilka texter eller verk på ett produktivt sätt låter sig analyseras (s. 23). För en närmare diskussion av begreppet ”ekologisering”, se Erlanson & Henning 2022.

11 Engberg 1945, s. 27.

öppnar för alternativa perspektiv på den svenska konst- och litteraturhistorien bortom modernisternas självförståelse.

Mot denna bakgrund övergår jag sedan till att diskutera den svenska konkretismens teoretiska utgångspunkter med särskilt fokus på målaren Olle Bonniér och hans tillämpning av Ahlins resonemang. Jag redogör också för den särskilda förståelse av förhållandet mellan konst och liv som utmärker konkretismens välfärdsavantgardism, dess uttryck i visioner om offentlig utsmyckning samt de paralleller som kan observeras i förhållande till den samtida kulturpolitiska diskursen. Med målet att synliggöra ytterligare förbindelser mellan konkretisternas projekt och en bredare svensk konsthistoria avslutas studien med tre kortare nedslag i skrifter av Ellen Key, Richard Bergh och Otto G. Carslund.

DEN MODERNA MEDELTIDEN. AHLINS FUNKTIONSVERKLIGHET OCH DET KONKRETISTISKA GENOMBROTTET

1946 höll Lars Ahlin en föreläsning vid Uppsala universitet under rubriken ”Konstnärliga arbetsmetoder”. Anförandet har betraktats som en viktig poetologisk urkund med bäring på Ahlins religiöst genomlysta realism, och de centrala idéerna skulle också få inflytande på den litterära debatten under 1950- och 1960-talet.[12] Som jag redan har antytt kan dock ”Konstnärliga arbetsmetoder” även sättas i relation till den konkretistiska konströrelse som fick sitt offentliga genombrott i Sverige under slutet av 1940-talet.[13]

I sin brett anlagda exposé över den västerländska konsthistorien ställer Ahlin upp två paradigmatiska ”arbetsmetoder” – den mimetiska respektive den puristiska – vilka båda avfärdas till förmån för en socialt orienterad konstsyn. I det första fallet ser kreatören som sin uppgift att så troget som möjligt återskapa en reell eller föreställd verklighet i ett konstnärligt medium. Problemet, framhåller Ahlin, är att denna ideala modell aldrig helt låter sig infångas, och därför ständigt ger upphov till nya konstnärliga kriser och översättningsförsök. Purismen, som i polemik med den mimetiska konstens förljugenhet i stället eftersträvar ett autonomt uttryck, helt befriat från ”ideologiska eller sociala avsikter”, utgör ett motsatt alternativ. Dylika försök att befria verket från alla associativa element medför dock i Ahlins ögon att konsten också fjärmar sig från ”alla mänskliga och upplevbara sammanhang”.[14]

12 Se Hansson 1988, s. 304, samt Agrell 1993, s. 188–195.

13 Se t.ex. Castenfors 1987 och Oredsson 1991. Målaren Lennart Rodhe, en förgrundsgestalt inom den svenska konkretismen, har också uttryckligen vittnat om Ahlins inflytande. Se Millroth 1981, s. 56.

14 Ahlin 1994, s. 56.

Lars Ahlin, porträtterad av vännen och skulptören Arne Jones (1914–1917). Foto: Västernorrlands museum.

Som alternativ föreslår Ahlin en förening av formell komplexitet och förankring i samhällets behov. Konsten, menar han, bör framgent inrikta sig ”på det verklighetskomplex” som konstverket ”ska placeras in i” samt motiveras av ”en socialt belägen behovssituation”, en vilja att ”förvandla den funktionsverklighet konstverket sätts in i till konstvärden”.[15] Konstens grund kan bara återfinnas i ”det sociala fältet”, varför det också hör till konstnärens uppdrag ”att lära känna det sociala och mänskliga sammanhang i vilket konstverket brukas”.[16] På denna punkt framstår medeltidens konstnärliga ordning som ett ideal. Tvungen att underkasta sig kyrkans diktat fråntogs den medeltida målaren alla ”omedelbara religiösa och metafysiska uppgifter” och blev härmed fri att verka enbart i kraft av sitt konstnärskap – ett värv som ytterst syftade till att ”ge estetiska uttryck åt den medvetenhet som var hans egen och samtidigt gemenskapens”. Denna på en gång auto- och heteronoma konst ”tonades” alltså ”in i gemenskapen”, för att på så vis ”fungera som en länk i ordningarnas ring”.[17]

15 Ahlin 1994, s. 61.
16 Ahlin 1994, s. 68.
17 Ahlin 1994, s. 62.

Unga gotiker i välfärdsstatens katedral: Pierre Olofsson och Karl Axel Pehrson under arbetet med utsmyckningen av Halmstads teater, vid tiden en del av Folkets Hus, den 6 april 1954. Foto: Sune Sundahl.

Ahlins dröm om en medeltida revival i form av en estetiskt *och* socialt medveten konst låg rätt i tiden. Redan året därpå, det vill säga 1947, skulle den svenska konkretismen få sitt offentliga genombrott genom samlingsutställningen *Ung konst* i Stockholm. För denna lösa gruppering, till vilka Olle Bonniér, Randi Fisher, Lage Lindell, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson och Lennart Rodhe traditionellt brukar räknas, fanns en uttalad ambition att bidra till folkhemmets uppbyggnad, bland annat genom offentliga utsmyckningsuppdrag i skolor, postkontor med mera.[18] Det sociala engage-

18 I en intervju från 1980-talet berättar Lennart Rodhe: ”Man kände det som en väldigt stor händelse om man fick göra en målning i en skola eller i ett posthus. Då var man beredd att offra flera år för detta. Inte för att lösa ett konstnärligt problem bara, utan för att man tyckte det var värt att göra just där. Och mina kamrater jobbade ju mycket hårt för att föra ut konsten. Pierre Olofsson var ju i alla år inriktad på att färgsätta anonymt.” Millroth 1981, s. 61. I en artikel från 1949 beklagar Olle Bonniér på ett liknande vis att ”den nya konsten endast skall uppmuntras av ett par privatpersoner här och var och stoppas undan i samlingar i stället för att få komma ut i livet: i fabriker, skolor, parker, sjukhus”. Bonniér 1949, s. 41. För en vidare diskussion om konkretisternas offentliga arbeten, däribland Olofssons färgsättningar, se Hermerén & Orrje 2014.

manget hörde också till konstnärernas självbild, varför man gärna framställde sig som ingenjörer snarare än konstnärliga bohemer.[19]

I en berömd recension av Sven Alfons karakteriseras också de utställda konstnärerna som ”unga gotiker”. Benämningen syftar på den konkreta konstens försök att genom gestaltpsykologiska effekter skapa ett ständigt böljande måleriskt rum, vilket Alfons bland annat associerar till den medeltida katedralkonsten. Analogin åsyftar alltså det tekniska arbetet med ljus och skuggor, själva ”kärleken till det växande rummet”,[20] men har också direkt bäring på idén om ”funktionsverkligheten” såsom den formulerades av Ahlin och andra. På ett liknande vis skulle till exempel konstkritikern Per-Olov Zennström två år senare beskriva den nya konstens expansiva måleri just med hänvisning till medeltiden: ”Den generation av svenska konstnärer som framträtt efter andra världskriget […] vill inte bara måla tavlor att hängas upp i salonger och utställningslokaler. De vill ha hela väggar och rum.” Som Zennström fortsätter vore det ”orimligt att konstnärerna skulle visa evig förnöjsamhet med det tavelmåleri som uppstod under renässansen – då målningarna bröts loss från kyrkväggen för att hängas upp i privata palats – i en tid då allt starkare krav reses på konstens återinträde i samhälleliga församlingar och stora offentliga lokaler”.[21]

Dessa idéer var emellertid inte nya för 1950-talet. Den gotiska katedralen hade fungerat som en symbol för social enhet och för konstarternas förening sedan det tidiga 1900-talet. Här kan man till exempel nämna Walter Gropius Bauhaus-manifest (1919) som illustrerades med en katedral i syfte att betona just dessa ambitioner.[22] På svenskt håll hade Georg Pauli några år tidigare framhållit gotikens ändamålsenliga, och samhälleligt motiverade, konstproduktion som ideal. I *Konstens socialisering* (1915) finner man också flera resonemang som vittnar om ett djupare inflytande på Ahlin än vad denne låter påskina.[23] Till exempel konstaterar Pauli att det under medeltiden förelåg en ”naturlig och oavlåtlig växelverkan […] mellan den konstnärliga kraftförbrukningen och samhällets behov”, vilken medförde att ”de konstnärliga idealen” ständigt svarade mot den ”kollektiva personligheten”.[24] Liknande idéer skulle också prägla Nationalmuseums stora ”propaganda-utställning”, *God konst i hem och samlingslokaler* (1945),

19 Fagerström 2018, s. 506–510.

20 Alfons 1947, s. 145.

21 Zennström 1949, s. 3. Författaren drar även paralleller till Bauhaus-rörelsen, jfr not 22 nedan.

22 Droste 1998, s. 19. I Gropius manifest (Wingler 1978, s. 31) beskrivs föreningen av arkitektur, skulptur och måleri som ett sätt att befria den ”arkitektoniska ande” – det sociala element – som ”salongskonstens” paradigm har undertryckt.

23 Jfr Ahlin 1994, s. 61.

24 Pauli 1915, s. 9.

Arne Jones Katedral *(1947). Foto: Västernorrlands museum.*

där flera av de unga konkretisterna medverkade.[25] Ett av utställningens centrala mål bestod till exempel i att skapa ”begripliga och gripande” symboler för en ny tid.[26]

Även om både Ahlin och de svenska konkretisterna ofta uppfattades, och själva förstod sig, som pionjärer är det tydligt att deras blandning av estetisk radikalism och socialt orienterad välfärdsideologi kan relateras både till en tidsanda och till en längre konstnärlig och konstteoretisk tradition. Innan jag följer upp några av dessa spår vill jag emellertid närmare diskutera konkretisternas teoretiska utgångspunkter såsom de framställs i programartiklar, essäer och intervjuer. Som det ska visa sig förenas här en iver för den rena formen med en demokratiserande, vitaliserande och i vissa avseenden psykologiskt manipulerande ambition som också kommer till uttryck i den samtida kulturpolitiken.

KONKRETISMENS ESTETISKA SJÄLVFÖRSTÅELSE OCH KULTURPOLITISKA AFFINITETER

Olle Bonniérs artikel ”Naturavbildning, abstraktion, konkretion” (1948) utgör ett tidigt försök att på svensk mark teoretisera det konkretistiska måleriet. Som Bonniér konstaterar är den konkreta bilden varken avbildande eller abstraherande utan strängt puristiskt utformad. Genom att enbart förhålla sig till ”måleriets egna inneboende medel” ska konstnären frigöra sig ur representationens fängelse och skapa ”ting i sig” – ”ting med samma uttrycksvärde som verkligheten”.[27] Argumentationen kan så långt läsas som ett typexempel på den estetiska hållning Ahlin vänder sig mot, men som Bonniér understryker måste målaren alltid räkna ”med bildens funktionsrealitet, det vill säga dess resonans i den obundne åskådarens själsliga disposition – i den av inga kunskaper, inga åsikter bundna, innersta människan i åskådaren”. Konst, påpekar han, ”föds vid kontakten mellan bild och åskådare”.[28]

Med implicit referens till Ahlin ifrågasätter också Bonniér att begreppet funktionsrealitet skulle kunna härledas till någon ”sociologisk, religiös eller dylik” struktur bortom den estetiska formen.[29] Emellertid utgör konkretismens formella askes ett sätt

25 Uttrycket ”propaganda-utställning” återfinns i katalogen för den vandringsutställning som initierades året därpå. Se *God konst i hem och samlingslokaler*, s. 3.

26 Wettergren 1945, s. 9.

27 Bonniér 1948, s. 88, 89. Jfr Arps beskrivning av den konkreta konsten i en text från 1944: ”we do not want to copy nature, we want to produce. we want to produce like a plant that produces a fruit and not to reproduce. we want to produce directly and not through interpretation” (Arp 1948, s. 70).

28 Bonniér 1948, s. 92–93.

29 Bonniér 1948, s. 93.

att stimulera olika ursprungliga affekter hos betraktaren utan krav på konsthistoriska förkunskaper. Eftersom konsten inte representerar någonting finns där heller ingenting att ”förstå”; bara saker att se och känna. Som det heter i en senare text är ”den konkreta bilden […] natur i sig själv. Bildens egenskaper som bild är så konkreta att vi kan ta på dem.”[30] Betoningen av det konstnärliga objektets taktila kvaliteter, och den återkommande viljan att generera rörelse och spänning i bilden, svarar i sin tur mot det vitalistiska grundackord som ljuder i konkretisternas estetiska resonemang. Den nära relationen mellan konst och liv utgör till exempel ett återkommande tema hos Bonniér, för vilken konstens mål, i en formulering som också för tankarna till den socialdemokratiske kulturpolitikern Arthur Engberg, består i att skapa ”ett stycke universellt liv mitt i livet”.[31] För Olofsson blir konstens avgörande kvalitetskriterium dess ”livsduglighet”.[32] Något liknande kan sägas om Rodhe, som ofta talar om sitt sökande efter det organiska i formen – det ”levande” i bilden.[33] I en tidig text jämför han till och med linjernas spänning med ”ett knippe banderillas i tjurens nacke”.[34]

Den enkät som tidskriften *Konst och kultur* genomförde 1949 med anledning av Stockholms tunnelbanas byggnation bidrar på denna punkt med ytterligare exempel. Inte minst belyses här hur konsten, i form av offentliga utsmyckningar, på ett mycket handgripligt vis är tänkt att påverka människors kroppar, sinnen och rörelsescheman. Lage Lindell betonar exempelvis den närmast biologiska nödvändigheten av ”att få ner frisk luft i T-banan, inte bara ventilationsvägen”. Skulptören Arne Jones föreställer sig i sin tur hela tunnelbanan som ”en väl dirigerad kollektiv komposition, där människorna inte är åskådare utan medspelare”. I sammanhanget ska dock uttrycket ”medspelare” inte främst förstås i bemärkelsen aktivt medskapande; snarare tillskrivs konsten i Jones fortsatta resonemang en regulativ funktion. En korridor, menar han, bör till exempel ”inte fyllas med statiska tavlor, intresseväckande reliefer och grötaffischer [det vill säga reklam], som bara stannar upp människoströmmen och åstadkommer slitningar i individerna och kollisioner bland dem”. I stället fordras ”väl rytmiserad” abstrakt konst som ”hjälper strömmen att strömma”. Olofsson ger uttryck för liknande

30 Bonniér 1949, s. 41. Jfr återigen Arp 1948, s. 70 (se not 27), samt observera den koppling som avslutningsvis görs till den medeltida konsten: ”the works of concrete art should not be signed by their creators, these paintings, these sculptures, these objects, should remain anonymous in the great studio of nature like clouds, mountains, seas, animals, men. yes, men should return to nature, artists should work in community like the artists of the middle ages.”

31 Bonniér 1948, s. 93.

32 Millroth 1977, s. 242.

33 Se t.ex. Rodhe 1957, s. 27.

34 Rodhe 1945, s. 7.

tankar då han diskuterar hur man med hjälp av ”färg och form” kan ”dirigera och underlätta cirkulationen av passagerare”.[35]

Konkretisterna enrollerades inte i utsmyckningen av tunnelbanan, men de idéer som kommer till uttryck i enkäten har likafullt tydliga paralleller i den politiska diskussionen vid samma tid. *Människan och nutiden* (1952), ett radikalt kulturpolitiskt betänkande som drog upp riktlinjerna för större förändringar inom både stadsplaneringens, kulturlivets och privatlivets sfär, är ett exempel på detta. Här riktas särskilt fokus mot den ”konkreta miljön” och mot människans estetiska interaktion med sin omvärld – vare sig den är medveten eller ej. Som det heter i rapporten, vilken gör flitigt bruk av samtidens aktuella sociologiska och socialpsykologiska forskning, utgör det konstnärliga verket ”alltid ett element i en miljö och dess verkan är beroende av den omgivning vari den exponeras”.[36] Denna miljömässiga totalitet utgör i sig en ”färg- och form-skapelse” vars förmåga att öva inflytande på stämningar och beteendemönster gör den till ett kraftfullt ”instrument för psykisk påverkan”.[37] Som rapporten konstaterar vädjar också tingen vi omger oss med, och miljöerna vi vistas i, ”till våra känslor på samma sätt som målningen och skulpturen – såsom form och färg, genom direkt sinnespåverkan”.[38]

Även i *Människan och nutiden* finner man alltså, liksom hos Bonniér, en idé om konstens omedelbara, närmast förmedvetna, verkanskraft – en kvalitet som i sin tur associeras med dess potential att kommuniceras universellt.[39] Likaledes framhålls att konsten måste inkorporeras i det dagliga livet, eller med Bonniérs tidigare citerade formulering: få samma ”uttrycksvärde som verkligheten”. Denna sats ska inte enbart utläsas som en kritik av konstens mimetiska anspråk; i förlängningen rör det sig också om en kritik av dess autonomi. Om konsten ges samma uttrycksvärde som verkligheten måste den även jämställas med de föremål, praktiker och infrastrukturer som tillsammans utgör den konkreta miljön. Med ett liknande resonemang understryker författarna till *Människan och nutiden* att våra ”ständiga omgivningar” måste tillskrivas ”en större roll än de enstaka konstverken” vad gäller möjligheterna att påverka människors liv med estetiska medel.[40]

35 ”Abstrakt konst eller reklam för ’konserverad gröt’?” 1949, s. 7.
36 *Människan och nutiden* 1952, s. 53.
37 *Människan och nutiden* 1952, s. 52, 46.
38 *Människan och nutiden* 1952, s. 53.
39 *Människan och nutiden* 1952, s. 52.
40 För en mer utförlig diskussion av *Människan och nutiden* i förhållande till den svenska välfärdsstatens estetiska ingenjörskonst, se Erlanson & Henning 2022.

MOT EN VIDARE HISTORISERING AV KONSTENS EKOLOGISERING I SVERIGE

I ”Konstnärliga arbetsmetoder” underlåter Ahlin konsekvent att nämna andra inspirationskällor än den medeltida konstfunktionen i stort. Idén om konstens sociala rotfästelse formuleras i termer av ett nödvändigt brott – ett stundande uppdrag. På ett liknande vis har det konkretistiska måleriet i Sverige beskrivits som en originell strömning utan tydliga föregångare i en svensk kontext.[41] Som det ovanstående resonemanget gör gällande bör emellertid denna bild nyanseras, både vad gäller Ahlin och med avseende på konkretismens teoretiska utgångspunkter. Vändningen mot ”funktionsverkligheten” utgör, menar jag, i själva verket ett återkommande motiv under det svenska 1900-talet, och i det följande kommer jag att anföra några ytterligare exempel i syfte att visa på detta större sammanhang.

Ellen Keys estetiska tänkande, vilket i flera avseenden tangerar den modernistiska och kulturpolitiska vändning mot miljön som tidigare beskrivits, utgör härvidlag en lämplig startpunkt. Inspirerad av bland andra John Ruskin och William Morris formulerade Key under det slutande 1800-talet en holistisk skönhetslära, som delade föregångarnas uppvärdering av hantverkskonsten och betoning av konstens sociala funktion. Medeltidens hantverkstradition och skråväsende betraktades av Morris som en unik realisering av den fria människans ”harmoniska samverkan” – något som i sin tur gav upphov till ett utbrett, rentav universellt, ”skönhetssinne”.[42] I likhet med Morris kan Keys projekt ses som ett försök att förändra människans livsmiljöer i syfte att åter skapa förutsättningar för en universell estetisk receptivitet. Samtidigt uppvisar Key en mottaglighet för industrialiseringens och modernitetens framsteg som var Ruskin och Morris främmande. I hennes ögon varken kan eller bör hantverkskonsten ersätta den industriella produktionen. Tvärtom framstår den kvalificerade industridesignen som ett konstnärligt verksamhetsområde av avgörande betydelse för det moderna samhällets utveckling.[43] Endast genom att konstnärerna tas i bruk för att skapa ”tillämpad”, ”dekorativ”, konst kan den moderna människan ”åter organiskt sammanbinda konsten och lifvet” – åter uppnå ”ett verkligt konstlif ” i dess ”djupa, allsidiga mening”.[44]

Den ”tillämpade” konst som Key beskriver är definitionsmässigt underställd de miljöer eller funktionssammanhang i vilka den verkar, men i gengäld är dess rörelse enty-

41 Fagerström 2018, s. 506.
42 Morris 1977, s. 70.
43 Se Ambjörnsson 2012, s. 433.
44 Key 1898, s. 140.

digt expansiv: ”Sedan den nydanat det inre åt hemmen – de områden, den snabbast kunna eröfra – börjar den nu lägga sin hand på byggnads- och statsbyggnadskonsten.”[45] För detta ändamål tjänar även den offentliga konsten ett viktigt syfte, och Key proklamerar att ”konsten öfverallt skall återgifva lif och växling åt gatan och stadsplanen” för att slutligen förvandla hela ”staden i hvilken man bor, färdas och arbetar” till ett ständigt, och på alla, ”verkande bildningsmedel”.[46] Resonemangens uttryckliga hänvisningar till konstens bildande funktion markerar en tydlig skiljelinje mellan Key och det senare 1900-talets konkretister, för vilka den universella estetiska receptiviteten var en utgångspunkt och inte ett mål. I relation till tidigare diskussioner är det emellertid värt att understryka att den bildande kraft som Key talar om inte kommer människan till del genom att hon aktivt tillgodogör sig konstverk av det ena eller andra slaget. Snarare är det genom att undermedvetet exponeras för den goda konsten, helt enkelt genom att bo och röra sig i sina omgivningar, som nutidsmänniskan ska tillgodose sina ”omedvetna fysiologiskt-psykologiska kraf” på sin ”yttre omgifning”.[47]

Ett närliggande exempel på idén om den nya konstens nödvändiga integrering i det dagliga livet återfinns hos målaren, teoretikern och museimannen Richard Bergh. I sin uppsats ”Stilproblemet i den moderna konsten” (1919) lanserar Bergh – i analogi med Keys föreställning om ”den tillämpade konsten” – idén om ”en ny *samhällskonst*”, vilken i sin tur betraktas som en nödvändig ”räddning ur det nuvarande konstnärliga virrvarret”. Det rör sig, utvecklar Bergh, om en ”verklig dekorativ konst” som spänner över ”affischen i gathörnet, den dagliga tidningen, bokutstyrseln, husgeråd och möbler i våra hem o.s.v. till själva den arkitektoniska utstyrseln i offentliga och enskilda byggnader”. Under dess inflytande måste också den moderna konsten gradvis röra sig tillbaka ”från staffliet till väggen, från oljefärgen och leran till de verkliga arkitektoniska och dekorativa materialen”. Precis som för Key handlar det ytterst om att konsten, liksom under tidigare epoker, ska bli ”rotfäst i samhället och det dagliga livet” och på så vis ”finna fäste” i dess ”gemensamma livsinnehåll”.[48]

Den vändning mot rummet som 1950-talets kritiker associerar med efterkrigstidens konst, och som hos Alfons eller Zennström förknippas med en förmodern konstfunktion, kan alltså iakttas redan under det tidiga 1900-talet i ett sammanhang som estetiskt sett skiljer sig väsentligt från konkretismen. För Bergh, som betraktade moder-

45 Key 1898, s. 142.

46 Key 1898, s. 146.

47 Key 1898, s. 150. För Key, bör det parentetiskt påpekas, fyller konsten den roll av estetisk fostrare som naturen en gång haft – eller fortfarande har i mer lantliga miljöer. Se vidare s. 149f.

48 Bergh 1921, s. 66, 67, 68, 69, 70. Se Erlanson & Henning 2022 för en längre utläggning av Berghs estetiska tänkande.

nismens estetiska uttryck med kluvna känslor, utgjorde den abstrakta konsten, med kubismen i spetsen, i själva verket en nödvändig ”hästkur” på väg mot – eller snarare tillbaka till – den socialt förankrade monumentalkonsten.[49]

Från en diametralt motsatt utgångspunkt skulle målaren och kritikern Otto G. Carlsund komma till liknande slutsatser. Carlsund hade studerat för Fernand Legér och var en av initiativtagarna till konstnärsgruppen Art Concret, grundad i Paris 1929. I dag är han kanske mest känd för sitt försök att introducera det post-kubistiska avantgardet på Stockholmsutställningen 1930 – strömningar som enligt Carlsunds katalogtext hade växt fram som reaktioner på det ”det kaotiska virrvarr” som präglade det tidiga 1900-talets måleri.[50] Den närmast ordagranna likheten med Berghs diagnos av det samtida måleriet är intressant att notera. Vidare kan man konstatera att en av de ursprungliga målsättningarna för Art Concret, liksom vad som antyds i Berghs resonemang, var att överbrygga avståndet mellan konstnärer och arkitekter. När Carlsund dryga femton år senare summerar gruppens ambitioner betonar han alltjämt vikten av att ”ena de plastiska konsterna”.[51] För Carlsund, liksom för Bergh och Ahlin, måste framtiden uppfinnas i ljuset av det förgångna. Att tänka sig måleriet som en förlängning av arkitekturen är, konstaterar han, blott ”ett försök att lansera en ’modern’ sanning, som under alla epoker före 1800-talet ansågs vara en truism”.[52]

Forskningen har tvistat om Carlsunds inflytande på det sena 1940-talets konkreta måleri, och av allt att döma har kännedomen om hans verk varit begränsad hos den yngre generationen.[53] Likväl framstår parallellerna som tydliga. Såväl för Carlsund som för de unga gotikerna var till exempel det stränga formspråket också förbundet med en demokratisk ambition. Carlsund predikade förvisso en ”absolut purism”, men denna strävan efter renhet utgjorde ytterst ett medel för att låta konsten ”omedelbart spela på sinnet” och på så vis skapa verk ”som av alla måste förstås på grund av deras universalitet”.[54]

---

49 Bergh 1921, s. 68.

50 Carlsund 1989a, s. 77.

51 Carlsund 1989b, s. 130f. Jfr även den besläktade formuleringen i Carlsund 1989a.

52 Carlsund 1989b, s. 131. Liknande tankegångar präglade också Carlsunds samarbete med Alvar och Aino Aalto. Tillsammans öppnade man en utställning där samtida ”konstruktiv” konst ställdes ut tillsammans med Aaltos möbler och Carlsunds kompositioner för arkitektoniska miljöer. I katalogtexten talar makarna Aalto bl.a. om den abstrakta konsten som ett laboratorium för arkitekturen (Aalto & Aalto 1997, s. 257). Idéerna går tillbaka på Alvar Aaltos återkommande dröm om ett arkitektoniskt allkonstverk, manifesterad i den berömda essän ”Maalarit ja muurarit” (Målare och murare, 1921). Även här figurerar den gotiska katedralen som en emblematisk representation för konstarternas förening (Aalto 1997, s. 32).

53 Jfr Millroth 1977, s. 162f., och Oredsson 1991, 23f.

54 Carlsund 1989, s. 79; intervju med Carlsund i *Stockholms-Tidningen* 9/5 1930, cit. efter Wahlgren 2008, s. 12.

Carlsunds väggmålningar i matsalen Lilla Paris på Stockholmsutställningen 1930. Foto: Gustav W:son Cronquist.

Genom hela sin karriär intresserade sig också Carlsund för konstens möjligheter att ingenjörsmässigt manipulera de miljöer där människor lever och verkar, det vill säga att genom estetiska verkningsmedel bearbeta och styra livets krafter. Konstens mål, skriver han, är att ”manifestera rummets karaktär genom att framkalla vissa känslor som äro förbundna med just den miljön för vilka de [verken] äro avsedda”.[55] Tankarna utvecklas i ett radioföredrag från 1947, där Carlsund presenterar den konkreta konstens program. Art Concret, deklarerar han i utsändningen, ”vill med måleriets egna medel, färger och former, skapa nya miljöer åt vår tids människa”. Genom dess rena former ska den i alla människans rum, ”såväl i bostaden som på arbetsplatsen, i nöjes- och samlingslokaler, i skolor, sjukhus, kaserner och stationer, tåg, båtar och bussar” erbjuda ”ett färg-form liv som ger kompensation åt den vardagliga nötningen i en hetsande tid”. Konsten, sammanfattar Carlsund, ska ”ge liv åt döda väggar, den vill suggerera värme och ljus där det är kallt. Den vill suggerera svalka där det är varmt. Den vill skapa statiska och dynamiska harmonier i sterila miljöer.”[56]

55 Carlsund 1988, s. 143.
56 Sveriges Radio 2021.

AVSLUTANDE ANMÄRKNINGAR

De aspekter av det konstnärliga intresset för vardagens miljöer som den föreliggande studien har uppmärksammat sammanfattas väl av Carlsunds ovanstående utläggning – ett resonemang som också påtagligt erinrar om det manifest av Gabo och Pevsner som inledningsvis citerades. Carlsunds betoning av det dagliga livets estetisering, samt den livsalstrande och handgripligt klimatreglerande funktion som tillskrivs konsten, utgör därtill ett tydligt prov på den ”estetiska ingenjörskonst” som växte fram i skärningspunkten mellan konst och kulturpolitik under 1900-talets första hälft. Exemplet visar också att det sena 1940-talets socialt orienterade svenska konst näppeligen växte fram ur ett intet, även om historieskrivningen ibland har dragit sådana slutsatser. De förbindelselänkar som jag pekat ut tjänar också som ett viktigt komplement till de internationella kontexter som ofta anförs i diskussioner av den svenska modernismen. Från åtminstone slutet av 1800-talet förkunnas med regelbundenhet, i skilda estetiska och ideologiska sammanhang, att det moderna livet fordrar en konst som integreras i människans liv och genomsyrar de ting och miljöer som dagligen omger oss. Huruvida Ahlin och Bonniér, eller för den delen författarna till *Människan och nutiden*, var bekanta med dessa föregångare är dock av mindre betydelse i sammanhanget. Det viktiga att observera är själva tankegodsets motiviska kontinuitet. Som jag vill mena är denna bakgrund nödvändig för att riktigt värdera och i ett nästa steg kunna differentiera den ekologiserade konstens historiskt specifika manifestationer.

REFERENSER

Aalto, Alvar 1997 [1921]. ”Painters and masons”, övers. Timothy Binham, i Göran Shildt red., *Alvar Aalto in his own words*, New York: Rizzoli, s. 30–32.

Aalto, Alvar & Aino Aalto 1997 [1947]. ”Constructive art. Svenska AB Artek exhibits furniture and paintings”, övers. Timothy Binham, i Göran Shildt red., *Alvar Aalto in his own words*, New York: Rizzoli, s. 256–257.

”Abstrakt konst eller reklam för ’konserverad gröt’?” 1949. Enkät i *Konst och kultur. Tidskrift för föreningen Konsten och folket* nr 3, s. 5–10.

Agrell, Beata 1993. *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg: Daidalos.

Ahlin, Lars 1994. ”Konstnärliga arbetsmetoder”, *Estetiska essayer. Variationer och konsekvens*, Stockholm: Bonniers.

Alfons, Sven 1947. ”Unga gotiker. Rapsodi kring en utställning”, *Konstrevy* nr 3, s. 141–151.

Ambjörnsson, Ronny 2012. *Ellen Key. En europeisk intellektuell*, Stockholm: Bonniers.

Arp, [Jean] 1948 [1944]. ”concrete art”, övers. Ralph Manheim, i *On my way. Poetry and essays 1912–1947*, New York: Wittenborn, Shultz, s. 70.

Bergh, Richard 1921 [1919]. ”Stilproblemet i den moderna konsten. Ett försök till utredning av dess uppkomst och art”, *Efterlämnade skrifter. Om konst och annat*, Stockholm: Bonniers, s. 7–72.

Bonniér, Olle 1948. ”Naturavbildning, abstraktion, konkretion. En begreppsutredning”, *Prisma* nr 2, s. 88–95.

Bonniér, Olle 1949. ”Kring två konstsamlingar i Basel”, *Konstrevy* nr 1, s. 36–41.

Brinker, Menachem 1993. ”Theme and interpretation”, i Werner Sollos red., *The return of thematic criticism*, Cambridge & London: Harvard University Press, s. 21–37.

Carlsund, Otto G. 1988 [1933]. ”Abstrakt konst”, i Teddy Brunius & Ulf Thomas Moberg red., *Otto G Carlsund skriver om konst*, Stockholm: Cinclus, s. 141–143.

Carlsund, Otto G. 1989a [1930]. ”Internationell utställning av postkubistisk konst. Stockholmsutställningen 1930”, i Teddy Brunius & Ulf Thomas Moberg red., *Om och Av Otto G. Carlsund*, Stockholm: Cinclus, s. 71–120.

Carlsund, Otto G. 1989b [1947]. ”Skisser och studier till muralmålningar. 27 sept–16 okt 1947. Katalog med kort introduktion i *Art Concret*”, i Teddy Brunius &

Ulf Thomas Moberg red., *Om och av Otto G. Carlsund*, Stockholm: Cinclus, s. 127–138.

Castenfors, Mårten 1987. ”Arne Jones. En studie av konflikten mellan inomkonstnärlig förfining och kommunikation, med utgångspunkt i tysk romantik”, C2-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Göteborg.

van Doesburg, Theo 1968 [1926]. ”The end of art”, i Ad Petersen red., *De Stijl. 2. 1921–1932*, Amsterdam: Athenaeum, s. 479–480.

van Doesburg, Theo 1989 [1930]. ”Numéro d’introduction du groupe et de la revue Art Concret”, i Teddy Brunius & Ulf Thomas Moberg, *Om och av Otto G. Carlsund*, Stockholm: Cinclus, s. 51–70.

Droste, Magdalena 1998. *Bauhaus: 1919–1933*, Köln:Taschen.

Engberg, Arthur 1945 [1921]. ”Konstens socialisering. En betraktelse över ett aktuellt problem”, i *Tal och skrifter*, band 3, Stockholm: Tiden, s. 25–31.

Erlanson, Erik & Peter Henning 2022. ”Estetisk ingenjörskonst och konstens ekologisering. Richard Bergh, *Människan och nutiden* och Öyvind Fahlström”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 91:2, s. 57–73.

Fagerström, Linda 2005. *Randi Fisher – svensk modernist*, Lund: Ellerströms.

Fagerström, Linda 2018. ”The engineer and the avant-garde – concrete artists in Sweden”, i Benedikt Hjartarson *et al.* red., *A cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1925–1950*, Leiden & Boston: Brill.

Gabo, Naum 1963 [1920]. ”Ur ’Det realistiska manifestet’”, *Paletten* 1963:4, s. 138.

Gabo, Naum & Antonie Pevsner 1974 [1920]. ”The realistic manifesto”, i Stephen Bann red., *The tradition of constructivism*, New York: Viking Press, s. 3–11.

God konst i hem och samlingslokaler 1945. Nationalmusei utställningskataloger nr 115, Stockholm: Norstedts.

GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel/Grupp för visuell konstforskning) 1963 [1961]. ”Programförklaring”, *Paletten* 1963:4, s. 145.

Hansson, Gunnar D. 1988. *Nådens oordning. Studier i Lars Ahlins roman* Fromma mord, Göteborg & Stockholm: Bonniers.

Hélion, Jean 1932. ”jean hélion”, *Abstraction, création, art non figuratif*, s. 17–18.

Hermerén, Karin & Henrik Orrje 2014. *Offentlig konst – ett kulturarv. Tillsyn och förvaltning av byggnadsanknuten konst* 2, omarb. uppl., Stockholm: Statens konstråd.

Key, Ellen 1898. ”Skönhet”, i *Tankebilder* 1, Stockholm: Bonniers.

Lozza, Raúl 2018 [1949]. ”Perceptistiskt manifest”, övers. Ellinor Broman, i Maria Olof-Ors & Maria Amilia Garcia red., *Concrete matters*, Moderna museets utställningskatalog 399, Stockholm: Moderna museet, s. 40–41.

Millroth, Thomas 1977. *Rum utan filial? ”1947 års män”*, Lund: Bo Cavefors Bokförlag.

Millroth, Thomas 1981. ”Samtal med Lennart Rodhe”, i Sune Nordgren red., *Konkret kalejdoskop*, Åhus: Kalejdoskop, s. 55–61.

Mondrian, Piet 1987 [1926]. ”Home – street – city”, i Harry Holtzman & Martin S. James red. & övers., *The new art – the new life. The collected writings of Piet Mondrian*, London: Thames and Hudson, s. 207–212.

Morris, William 1977 [1884]. ”Konsten under plutokratin”, övers. Maj & Paul Frisch, *Konst och politik*, Stockholm: Gidlunds, s. 58–84.

Människan och nutiden. Betänkande avgivet av Arbetarrörelsens kulturkommitté till socialdemokratiska partikongressen 1952, Stockholm: Tiden.

Oredsson, Lars-Göran 1991. *Rumsbildning. Om Lennart Rodhes arbete med* Paket i Långa banor *i Östersunds posthus*, Åhus: Kalejdoskop.

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

Rider, Alistair 2015. ”The concreteness of concrete art”, *Parallax* 21:3, s. 340–352.

Rodhe, Lennart 1945. ”Mot en ny realism. En målare ser på stillbilder”, *Biografbladet* 26:4, s. 3–14.

Rodhe, Lennart 1957. ”En svart fläck på det vita”, *Konstrevy* 1957:1, s. 27.

Sveriges Radio 2021. ”Radiofynd: Otto G Carlsund förklarar abstrakt och konkret konst 1947”, 28/4 2021.

Wahlgren, Anders 2008. ”Otto G. Carlsund – ett konstnärsliv”, *Otto G. Carlsund. Konstnär, kritiker och utställningsarrangör*, Liljevalchs katalog nr 474, Stockholm: Liljevalchs konsthall, s. 11–101.

Wettergren, Erik 1945. ”Inledning”, *God konst i hem och samlingslokaler*, Nationalmusei utställningskataloger nr 115, Stockholm: Norstedts.

Wingler, Hans M. 1978. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, tredje rev. uppl., Cambridge, Mass.: MIT.

Woodruff, Lily 2020. *Disordering the establishment. Participatory art and institutional critique in France, 1958–1981*, Durham & London: Duke University Press.

Zennström, Per-Olov 1949. ”Konstnärerna till tunnelbanan”, *Konst och kultur. Tidskrift för föreningen Konsten och folket* 1949:3, s. 3–4.