



Estetisk ingenjörskonst och konstens ekologisering: Richard Bergh, *Människan och nutiden* och Öyvind Fahlström

Erik Erlanson & Peter Henning

To cite this article: Erik Erlanson & Peter Henning (2022) Estetisk ingenjörskonst och konstens ekologisering: Richard Bergh, *Människan och nutiden* och Öyvind Fahlström, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 91:2, 57-73, DOI: [10.1080/00233609.2022.2056634](https://doi.org/10.1080/00233609.2022.2056634)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/00233609.2022.2056634>



© 2022 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group



Published online: 10 Jun 2022.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 205



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Estetisk ingenjörskonst och konstens ekologisering: Richard Bergh, *Människan och nutiden* och Öyvind Fahlström

Erik Erlanson and Peter Henning

Under det svenska 1930-talet utvecklades en radikal form av välfärdspolitik, unik även i internationell jämförelse. Som Yvonne Hirdman har visat gjorde socialdemokratin i Sverige härvidlag en avgörande kursändring. Medan arbetarrörelsen av hävd hade inriktat sig på relationen mellan arbete och kapital skulle man – inspirerade av bland andra Ellen Key – i allt större utsträckning betona relationen mellan arbete, hem och miljö.¹ Per Albin Hanssons berömda vision om “folkhemmet” (1928) speglar detta nyväckta intresse för stadsplanering och boendenormer. Med paret Myrdal i spetsen bildade ekonomer, politiker och arkitekter “en avantgardistisk kärna”, som i namn av “[v]etenskap, rationalitet och saklighet”, sökte att i grunden förändra människors levnadssätt.²

Mindre uppmärksammat är att välfärdsstaten också tillgrep estetiska medel i sina försök att främja medborgarnas kroppsliga och andliga utveckling. Med Thomas Millroths uttryck kan dessa ambitioner beskrivas i termer av en estetisk ingenjörskonst, å ena

sidan kännetecknad av en kamp “mot skräpkulturen”, och å andra sidan av viljan att integrera konsten i människans vardag.³ Såväl politiker och tjänstemän som konstnärer, konstkritiker och pedagoger engagerades under 1900-talets första hälft i denna nationella konstbildning.⁴ I linje med Millroth konstaterar David Rynell Åhlén att dessa strävanden kan sammanfattas i idén om “smakfostran”.⁵ Präglad av en idealistisk och stundtals moraliserande kultursyn samt en nyhumanistisk övertygelse om konstens uppfostrande förmåga tycks den estetiska ingenjörskonsten i detta avseende skilja sig från den sociala folkhemspolitikens nyktra förkastande av traditionen.⁶ Likväl delade man ett gemensamt mål: i båda fallen gällde det att garantera demokratins fortlevnad genom att skydda medborgarna från deras låga impulser, att skapa dugliga “kvalitetsmänniskor” skickade att följa det “moderna samhällets livsrytm”.⁷ Betraktade som “politiska teknologier”, i Michel Foucaults bemärkelse,⁸ förenas också folkhemmets social- och kulturpolitik av en gemensam metod. För att

© 2022 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

uppnå sina mål ägnade sig både estetiska och sociala ingenjörer åt att teoretisera, och praktiskt reglera, medborgarnas livsmiljö. Genom att analysera dessa biopolitiska strategier i skilda politiska och konstnärliga arenor vill vi i det följande öppna för ett nytt perspektiv på relationen mellan konst och politik i välfärdsstatens Sverige.

Tidigare undersökningar av den estetiska ingenjörskonsten och dess kulturpolitiska och konsthistoriska inramning har präglats av en ensidig fokusering på frågor om smak och bildning.⁹ Som vi vill visa måste dock frågan om bra och dålig konst också sättas i relation till det tidiga 1900-talets diskussioner om människans vitalisering och aktivering. Således bör inflytandet från Ellen Key inte enbart hänföras till intresset för människors hemmiljö. Lika viktig är hennes betoning av konstens "lifseggande" och "lifsstegrande" egenskaper: det vill säga konstverkets förmåga "att öka livsviljan och även självkänslan hos mottagaren".¹⁰ Vid sidan av den generella upptagenhet vid livskraft, livskamp och hälsa som kännetecknar vitalismen är också benägenheten att överskrida gränserna mellan konst och liv viktig. Konstens funktion består i att intensifiera livet: att göra det levande. Detta betyder också, som Anders Ehlers Dam har påpekat, att det i vitalistisk mening finns en typ av liv som inte är död – men inte heller liv.¹¹ Mot denna bakgrund handlar försöken att sprida den goda konsten inte enbart om att kultivera människan i termens bildningshistoriska bemärkelse; ambitionen är också att befordra livet självt – att med konstens hjälp stimulera medborgarna till ett handlande, skapande – och därmed verkligt levande – liv.

Det enskilda verket betraktas i detta sammanhang som en komponent i den sinnliga miljön med direkt inverkan på individens

hälsa och på det mänskliga livets utveckling.¹² Med hänvisning till mediehistorikern Erich Hörl, vars idéer om biopolitik vi strax ska återkomma till, kommer denna rörelse hädanafter att benämnas konstverkets "ekologisering". Detta innebär att konstverket – i det att dess vitalistiska effekter betonas – förstås och teoretiseras som en integrerad del av en större medieekologi. Härmed blir också dess värde avhängigt dess positiva eller negativa effekter på "människomaterialet" – en återkommande term hos både sociala och estetiska ingenjörer i folkhemmets Sverige.¹³

Upplösningen av gränserna mellan konst, liv och politik samt bruket av miljön som konstnärligt medium har framför allt associerats med det historiska avantgardet, och senare med 1960-talets medieteorier och experimentella konst.¹⁴ Genom att analysera ekologiseringen av konsten som den formuleras i 1950-talets kulturpolitiska diskurs, i sekelskiftets vitalistiska estetik och i 1960-talets neoavantgarde kan emellertid den gängse historieskrivningen veckas på ett sådant vis att nya kontexter och historiska kontaktytor friläggs. Ytterst har detta bäring både på förståelsen av den avantgardistiska konstens särart och på det sätt som relationen mellan konst och politik kan teoretiseras.

Teoretiska och metodologiska överväganden

Studien tar sin utgångspunkt i det socialdemokratiska betänkandet *Människan och nutiden* (1952), en rapport vars uttryckliga syfte består i att främja människans "andliga odling" via politiska interventioner i den "konkreta miljön".¹⁵ Genom en analys av målaren och museiintendenten Richard Berghs essästik tecknas därefter en bild av

den socialdemokratiska kulturpolitikens idé-historiska resonansbotten. Med utgångspunkt i Berghs idéer om det moderna konstmuseet studeras hans vitalistiska estetik, och hans drömmar om en konst som överskrider tavlans ramar till förmån för samhället och miljön. Slutligen vänder sig artikeln till konstnären och poeten Öyvind Fahlström, en emblematiske representant för 60-talets utvidgade konstpraktiker, för att visa på beröringspunkter och skillnader i förhållande till tidigare exempel.

Som synes rör sig studiens material mellan konstens och kulturpolitikens fält och svarar i detta avseende mot ambitionen att pröva ett nytt perspektiv på den svenska konsthistorien. Målet är i första hand att belysa förbindelser mellan de skilda exemplen, men även olikheterna är viktiga att beakta. En variabel struktur koncipierad inom ramen för Fahlströms experimentella konstpraktik har till exempel andra anspråk än en museologisk essä författad av Nationalmuseums intendent. *Människan och nutiden*, en rapport utarbetad av socialdemokratiska kulturpolitiker, intar i sin tur en tredje position.

I studien tillämpar vi en textanalytisk metod avsedd att belysa diskursiva föreställningar och visioner om konstens ekologisering. Det är alltså inte i första hand till konstverk, utställningar och genomförd kulturpolitik som studien vänder sig; syftet är snarare att ställa drömmarna om en framtida konst och ett nytt samhälle i fokus. Metoden gör det möjligt att åskådliggöra ett gemensamt mönster i undersökningens olikartade material. I samtliga exempel framträder nämligen konsten som en livsfrämjande och aktiverande kraft vars fulla potential endast kan realiseras på samhällets och naturens plan. Med valet av material och metod följer dock även begränsningar. Exempelen hade kunnat

kompletteras för att närmare analysera hur detta mönster kommer till uttryck och varieras i specifika konstnärliga praktiker och politiska reformer, både i Sverige och internationellt. Detta är ämnen som framtida forskning bör belysa. I denna artikel fokuseras emellertid ett material som vi menar är exemplariskt för konstens ekologisering under det svenska 1900-talet.

I viktiga avseenden lutar sig våra läsningar dels mot Foucaults begrepp om biopolitik, dels mot Hörlls medieekologiska utveckling av detta tankegod. Detta val av teori låter sig motiveras på åtminstone två sätt. För det första kan folkhemmets social- och kulturpolitik bäst beskrivas som en biopolitisk vändning i svensk förvaltningshistoria: det vill säga som en accentuering av de tendenser som Foucault har uppmärksammat i det europeiska 1700-talets politiska teorier. Som Foucault visar uppstod vid denna tid en ny form av politisk styrning vars föremål var livet självt – det vill säga liv och välbefinnande betraktade som krafter att "modifiera", "fördela" och beräkna.¹⁶ Avgörande, menar han, var att politiken härmed kom att utöva en normerande makt som överskred den traditionella juridikens ramar. Till skillnad från lagen, vars makt är beroende av att handgripligen utmäta bestraffningar, verkar biomakten i stället genom att "bedöma, mäta, uppskatta och rangordna".¹⁷

Vi vill också understryka biomaktens indirekta karaktär: den verkar genom att gripa in i den "natur" som i sin tur påverkar människans fysiska, psykiska och moraliska disposition.¹⁸ Med Foucaults ord rör det sig alltså om en makt som inte utövas på "de som spelar spelet" utan på "spelreglerna"; som administrerar en miljö i stället för att reglera "individens interna underkastelse".¹⁹ Själv berör Foucault endast kortfattat biopolitikens

miljöpsykologiska dimensioner, men talar till exempel om en ny form av "environmentalitet" hos den politiska makten.²⁰ Den redan nämnde Hörl har dock tagit fasta på denna idé om en "miljömässig [politisk] teknologi" i syfte att begreppsliggöra vår egen samtids utmärkande styrmekanismer utifrån ett medieekologiskt perspektiv. Som Hörl visar pekar Foucaults anteckningar mot en ny "technology of power that has begun to operate in a specific ecological way".²¹ Biopolitiken, menar han, har *ekologiserats*. Ett konkret uttryck för denna process är 1990-talets innovationer inom "ubiquitous computing", det vill säga datorer som integreras i miljön med syfte att kontrollera och reglera den samma.²² Folkhemmets sociala och estetiska ingenjörer använde sig visserligen inte av datorer, men ur detta perspektiv kan deras metoder likväl förstås som ekologiska, biopolitiska maktteknologier.

För det andra hjälper oss det biopolitiska perspektivet att problematisera den gängse synen på förhållandet mellan konst och politik. Med stöd i bland annat Josephine Berrys arbeten finns det anledning att omvärdera den konventionella bilden av konsten som en kritisk motpol till den biopolitiska maktapparaten former och uttryck.²³ Enligt Berry står den moderna konstens "desire to fuse with everyday life" inte nödvändigtvis i motsättning till politikens "pursuit of life".²⁴ Snarare rör det sig om krafter som ömsesidigt påverkar varandra – och som uppvisar en gemensam genealogi.²⁵ Biopolitiken har en konsthistoria liksom konsten har en "biohistoria".²⁶

På svenskt håll har Helena Mattssons och Sven-Olov Wallensteins analyser av den arkitektoniska modernismen pekat på denna typ av förbindelser. I sina studier av funktionalismens och välfärdsstatens gemensamma

ambitioner att rikta människans begär mot det standardiserade och kollektiva står dock återigen frågan om konsumtion (och därmed smak) i centrum.²⁷ Men som vi vill mena pekar idén om konsten som en stimulerande och levandegörande kraft också i riktning mot ett annat, mer omedelbart biopolitiskt sammanhang, där själva makten att "skapa liv" står på spel – både politiskt och konstnärligt.²⁸ Det är, menar vi, endast mot denna bakgrund som relationen mellan den estetiska ingenjörskonsten och konstens ekologisering fullt ut kan begripas.

Medborgaren och den sinnliga miljön

I sina försök att förändra medborgarnas livsstil – att reglera deras behovstillfredsställelse och lycka – kan 1930-talets sociala ingenjörskonst betraktas som ett typexempel på en biopolitisk maktutövning. Särskilt intresserade man sig, påpekar Hirdman, för vardagslivet och den intima sfären – sådant som tidigare hade betraktats som privata angelägenheter, till exempel hälsa, boende, matvanor och sexliv.²⁹ Under senare decennier skulle välfärdspolitikerna komma att utvecklas i en mjukare socialpsykologisk riktning, men alltjämt präglades välfärdspolitikerna av ett "medvetet formande av människans miljö". Som vi vill visa utmärker dessa ambitioner även den svenska kulturpolitiken, något som vi härnäst kommer att diskutera med utgångspunkt i *Människan och nutiden*.³⁰

Den socialdemokratiska kulturkommitténs betänkande presenterades på partikongressen 1952 och skulle snart "få status som officiell programvara"; dess inflytande kan även spåras i Kulturrådets betänkande från 1972.³¹ I sitt inledande anförande på kongressen tog utredningens ordförande kraftigt

avstånd från de beskyllningar om social ingenjörskonst som rests i pressen. Kritiken äger onekligen en viss riktighet, men om *Människan och nutiden* ska anklagas för något bör man, som vi här vill visa, snarare tala om en estetisk ingenjörskonst.³²

Betänkandets högt ställda ambition består i att koppla ett helhetsgrepp om den moderna människans villkor. Särskilt intresserar man sig för hennes "konkreta" miljö: från "landskapet där vi lever" till "alla de byggnadsverk och föremål vi omger oss med". "Att bedriva kulturpolitik", konstaterar man följaktligen, är också "att bedriva miljöpolitik".³³ Vidare framhåller man som centralt huruvida omgivningen "ger goda eller dåliga betingelser för de sidor av mänsklig aktivitet, som brukar räknas till kulturlivet i trängre mening".³⁴ På ett övergripande plan kan dessa utgångspunkter förbindas med demokratiseringen och tillgängliggörandet av kulturen. Lika viktigt som offentlig utsmyckning är till exempel kulturinstitutionernas geografiska placering, hur stad och landsbygd interagerar, samt hur bostäder, arbetsplatser och skolor är utformade. Med en omsorgsfull stadsplanering – det vill säga genom att manipulera spelets regler snarare än spelarna – föreställer man sig att medborgaren ska hitta fram till konsten på egen hand.

Även på hemmets detaljnivå formuleras emellertid politiska strategier för att "omskapa miljön". Dessa åtgärder har inte främst en disciplinär karaktär: "man skall inte göra intrång i människans privatliv". I stället föreslår man "andra och bättre vägar för att väcka känslan för en personligare miljö" – och härmed, som en direkt följd, "för konstens väsen". Dessa vägar beträds "när den enskilde själv börja känna en längtan efter en personlig atmosfär i hemmet".³⁵ *Människan och nutiden* kan

således tillskrivas ett dubbelriktat mål: å ena sidan vill man planera samhället på ett sådant sätt att medborgaren införlivar konsten i sitt dagliga liv, å andra sidan vill man reglera individens känsloliv – hennes "längtan" – så att hon själv ska vilja utforma sitt liv i en konstnärlig anda.

Denna biopolitiska styrprincip vilar på föreställningen om att människans direkta och indirekta interaktion med omvärlden har en estetisk karaktär. Den konkreta miljön utgör nämligen i sin helhet en "färg- och form-skapelse", och som sådan ett "instrument för psykisk påverkan av människorna" med inflytande över "deras stämningar och intresseinriktningar".³⁶ Miljöns utformning och medborgarnas kulturkonsumtion står på detta vis i direkt korrelation utan att någon gräns etableras mellan konst och andra ting när det kommer till deras estetiska effekt. Tvärtom framhåller rapportens författare att "den konkreta miljön som helhet vädjar till våra känslor på samma sätt som målningen och skulpturen – såsom form och färg, genom direkt sinnespåverkan och genom att väcka associationer".³⁷ *Människan och nutiden* ger alltså uttryck för ett vidgat konstbegrepp där frågan om medborgarnas kulturkonsumtion inbegriper mer än bara "kultur". Om miljön som helhet fungerar på samma sätt som ett konstverk, måste också medborgarnas "ständiga omgivning spela en större roll än de enstaka konstverken".³⁸

I det program för stads- och samhällsplanering som läggs fram i betänkandet väljer man alltså att betrakta "hemkultur, byggnadskonst och stadsbyggande" utifrån de formella dragen hos måleri och skulptur – och därtill som likvärdiga exempel på "skapande verksamhet".³⁹ I samtliga fall, från hemmets bruksvaror till samhällets infrastruktur, ställs krav "på [en genomgripande] samstämmighet

mellan praktisk funktion och andligt innehåll”.⁴⁰ När naturen “tas i anspråk för jordbruk, för vägar, för tekniska anläggningar” bör man vid sidan av funktionalitet också eftersträva en “lösning av de praktiska uppgifterna” som “tillfredsställer vårt skönhetsinne”.⁴¹

Funktionalismens ideala förening av nytta och form utgör i detta avseende en uppenbar parallell, men här finns också avgörande skillnader. I *acceptera* (1931), den svenska funktionalismens centrala programskrift, vill författarna särskilja design och arkitektur från den fria konstens rena individualitet.⁴² “Den nya arkitekturen” behöver förvisso “den fria konstens hjälp”, men inte i något dekorativt eller ornamentalt avseende utan just “som fri självständig konst”.⁴³ Ett varningens finger höjs därför mot olika blandformer: arkitektur som gränsar till skulptur och måleri, skulptur och måleri som gränsar till arkitektur.⁴⁴ Medan det funktionalistiska idealet består i renodling och segmentering förespråkar tjänstemännen bakom *Människan och nutiden* tvärtom en upplösning av konstarnernas gränser.⁴⁵ Den estetiska upplevelsen får inte riskera att bli ett exklusivt nöje; målet är tvärtom att integrera konsten i vardagens miljöer och därigenom estetisera livet i dess helhet.

Om betänkandet i detta avseende kan förstås som en typ av konstnärlig programskrift i egen rätt utgör det på samma gång ett medieteoritiskt och kommunikationsstrategiskt dokument. Till exempel framhåller man reklamvärlden som en inspirationskälla när det kommer till att beskriva miljöns och konstens “andliga påverkan”.⁴⁶ Genom interventioner i medieekologin vill man skapa aktiva medborgare som i stället för att passiviseras av nöjeskulturen använder sin fritid till produktiv “självverksamhet”.⁴⁷ Detta är en

återkommande tanke i den svenska kulturpolitiken. Hos Arthur Engberg, socialdemokratisk ecklesiastikminister under 1930-talet, betonas till exempel att den goda konsten väcker själens skönhetslängtan, och ytterst manar individen till frigörande “självverksamhet”.⁴⁸ Även för den senare ministern Ragnar Edenman (1914–1998), en av författarna till *Människan och nutiden*, hör konstens förmåga att stimulera det egna skapandet till dess centrala funktioner.⁴⁹ Detta skapande bör dock inte ses som ett entydigt självändamål. Som Edenman framhåller i ett tal om offentlig konst från 1959 kan nämligen resultaten av medborgarnas kreativa förmågor “många gånger berätta mer om människan än digra analysprotokoll”.⁵⁰ Även i *Människan och nutiden* knyts frågan om självverksamhet till nationens välmående. Den passiviserande kulturkonsumtion som man vill beivra associeras till exempel uttryckligen med spritmissbrukets och kedjerökningens bedövande effekter.⁵¹

Sättet på vilket kropp och själ förbinds i *Människan och nutidens* miljöpolitik har tidigare förståtts utifrån rapportens beteendevetenskapliga inramning, och som tidigare nämnts skulle också författarna anklagas för att gå för långt i sin detaljstyrning av människan.⁵² I grunden är man dock kritisk till att räkna “människorna i någon slags volymtabel”,⁵³ och i den mån som de estetiska ingenjörerna kan tillskrivas en storskaligt mätande ambition utgår deras evaluering från de “ovägbara och omätbara faktorer” som utgör kulturpolitikens empiriska data.⁵⁴ Kulturlivet framträder på detta vis som ett alternativt mått på befolkningens välmåga, och den sinnliga miljön som ett medel för att göra den levande och skapande. Vill man förstå de idéer som traderas i betänkandet räcker det alltså inte med att studera den svenska

socialpolitikens historia; inte heller kan man hänföra författarnas omsorg om medborgarnas miljö på ett borgerligt och elitistiskt konstbegrepp.⁵⁵ Lika viktig är förbindelsen till den vitalistiska estetik som under det tidiga 1900-talet vann mark i Sverige. En central exponent för denna strömning är Richard Bergh, och det är således till dennes syn på konst och kulturpolitik som vi nu vill vända oss.

Mot en verklig dekorativ konst

Richard Bergh hörde till sin generations mest uppburna konstnärer. Som företrädare för Konstnärsförbundet opponerade han sig mot det akademiska måleriet men skulle i sin egen praktik likväl förhålla sig ambivalent till de moderna strömningarna inom konsten.⁵⁶ Den politiskt radikale Bergh var också en utpräglad teoretiker och debattör som vurmade för den nordiska konstens egenart; sin karriär avslutade han som överintendent för Nationalmuseum. I denna roll bedrev han ett inflytelserikt arbete för att modernisera museet, dels genom att komplettera samlingarna, dels genom att förändra själva museirummet i syfte att omvandla Nationalmuseum till en folkbildande institution.⁵⁷ Detta arbete har beskrivits i termer av "smakfostran",⁵⁸ men Berghs kulturpolitiska värv bör också betraktas i ljuset av den vitalistiska grundsyn som utmärker både hans måleri och hans texter om konst.⁵⁹

Som intendent ville Bergh "[r]eorganisera vårt konstliv" – ett arbete på liv och död i bokstavlig bemärkelse.⁶⁰ I sina anteckningsböcker understryker han att Nationalmuseum inte får bli "en likbod". Tvärtom måste museet omvandlas till en "levande och för hela landets konstliv betydelsefull institution", ett "åt alla håll öppet tempel där lifvets nya,

levande rytmer kunna brusa in och förmålas med äldre tiders och med det eviga och oföränderliga i alla tider".⁶¹ Berghs poäng är inte enbart att den äldre konsten måste göras relevant för en samtida publik.⁶² Snarare understryker han att museet i sin helhet måste avspegla och förmedla den känsla av liv som utmärker allt konstnärligt skapande. Den nära förbindelsen mellan konst- och livsdrift återkommer genom hela Berghs författarskap. Med särskild pregnans belyses dock frågan i "Det skönas problem från naturalistisk synpunkt" (1903), en essä som inte bara pekar framåt mot Berghs arbete på Nationalmuseum utan också, i likhet med *Människan och nutiden*, förbinder frågor om miljö och vitalitet med en expansion av det konstnärliga fältet. Som det ska framgå i det följande är både konstens estetiska utveckling och idén om dess demokratisering beroende av dess ekologisering – något som för Bergh innebär att konstnären, i likhet med museimannen, rör sig från det enskilda verket till rummets och samhällets plan i sin strävan att befordra livets utveckling.

För Bergh vilar själva estetikens på en demokratisk princip som tidigt slås fast i "Det skönas problem", nämligen att skönhetsinnet är "en av människans allmännaste och viktigaste egenskaper".⁶³ Som exempel tar författaren Mosebackes fattigkvarter, där bostäderna i all sin eländighet ändå står med krukväxter i fönstren. Dessa "onyttiga artiklar", vars "friska färger och levande former" förefaller aparta i sammanhanget, blir för Bergh en intäkt på människans grundläggande livs- och skönhetsdrift. Ett "friskt färgintryck" har nämligen "en omedelbart stimulerande (d.v.s. livande och krafthöjande) verkan på åskådaren",⁶⁴ och som generell regel gäller att de "egenskaper hos en företeelse, vilka komma oss att finna denna

skön, äro av livsfrämjande art, d.v.s. antingen varaktigt livsbefordrande för släktet eller tillfälligt livseggande för individen”.⁶⁵ Som det heter i en annan av Berghs essäer: “konsten har framkommit ur allas vårt behov att leva så intensivt som möjligt – att känna oss leva”.⁶⁶

Människans förhållande till krukväxter lär oss också någonting mer, nämligen att de former och färger som omger oss försätter våra kroppar i omedveten rörelse:

Enligt de erfarenheter, den moderna vetenskapen på senare tider gjort, fatta vi människor ett föremåls linjer och former ej blott med hjälp av vårt öga [...], utan vi efterhärma dem också samtidigt – hur överraskande detta än kan förefalla mången – med vår kropp medels mer eller mindre omärkbara, i de flesta fall fullkomligt omedvetna rörelser i våra muskler.⁶⁷

Med hänvisning till en rad auktoriteter inom sekelskiftets naturvetenskapligt orienterade estetik (bland annat Lipps, Lee och Hirn) hävdar alltså Bergh att vi står i en “empatisk” relation till den omgivande världen.⁶⁸ När vi betraktar till exempel en krukväxt känner vi inom oss “en viss hemlig tendens till fysisk expansion” som svarar mot plantans vertikala resning. Omedvetet betraktar vi härmed plantans rörelse “som vore det fråga om ett *lika-kännande* väsens”,⁶⁹ och på detta vis skapas en förbindande länk mellan människan och “den fria naturen”: “källan till andlig och kroppslig hälsa”.⁷⁰ Ur Berghs perspektiv är det i detta avseende inga större skillnader mellan välvärdade krukväxter och goda konstverk; båda tillskrivs förmågan att uppväcka den primala livsdrift som förnekas av det moderna livet.⁷¹

Människans begrepp om skönhet, inte minst i förhållande till naturen, är dock historiskt föränderligt. Om äldre tiders

människor fann “fjälltrakterna avskräckande fula” betraktar nutidsmänniskan “dem tvärtom med stor sympati, emedan hon hos dem finner en underbart storslagen och romantisk skönhet”.⁷² Till och med den skräck som naturen förmår att injaga är idag mindre skrämmande eftersom en dylik fasa genom “kontrastverkan” ökar “njutningen av den stora, friska och eggande glans och den stolta rytmen, som *tavlan* i sin helhet äger”.⁷³ Liknelsen mellan landskap och måleri är viktig, eftersom Bergh ser det som människans lott att exploatera naturen estetiskt, att “göra allt för att även ur det mest motsträviga material – ur det kala hälleberget – framtvunga nya livets källor och därmed nya skönhetsvärden”.⁷⁴ Kampen för överlevnad, den övergripande ramen för Berghs “naturalistiska” konstlära, tvingar oss “att icke blott söka utveckla oss själva, var för sig, till allt större och varaktigare livsmöjlighet, utan också att samtidigt söka utdana och omforma vår omgivning, både den levande och livlösa, så att den kommer att ställa sig möjligast livsvänlig i förhållande till oss”.⁷⁵ Redan hos Bergh finner vi alltså en teori om estetisk ingenjörskonst, även om den här formuleras i termer av socialdarwinistisk estetik snarare än en formaliserad kulturpolitik.

För att rätt värdera 1950-talets kulturpolitiska betoning av människans estetiska miljö är det viktigt att beakta denna idéhistoriska koppling. Man bör också påminna sig om att de evolutionära resonemangen likaledes är centrala för Ellen Keys skönhetslära vars inflytande tidigare har påtalats.⁷⁶ Även Key förespråkar i sin konstpedagogik olika ingrepp i den konkreta miljön: bland annat att dekorera skolsalar och ombesörja skolträdgårdar i syfte att hos eleverna skapa en livslång hunger efter skönhet. “Färgen”, framhåller hon, “blir dem då omedvetet ett

lifsbehov, sedan den under barnaåren omedvetet öfvat sin makt att elementärt höja lifskänslan”.⁷⁷ Till skillnad från Bergh understryker dock Key att en “verklig odling af skönhetssinnet är *motsatsen* till ett ‘sökande af allt ovanligare lustförmimmelser’: den är tvärtom förmågan att finna alla vardagslifvets glädjeämen”.⁷⁸ Där Keys omdaning av miljön alltså syftar till att rikta blicken mot det närliggande och vardagliga strävar Bergh i en entydigt expansiv riktning: hela världen måste till slut “utdanas och omformas” i syfte att vitalisera människan.

För Bergh, i likhet både med Key och författarna till *Människan och nutiden*, gäller dock att livets mikro- och makroplan idealt ska spegla varandra. I de “Etiska fragmenten” kan det till exempel heta att stor konst enbart kan uppstå “då konsten har samma ideal som livet och utvecklingen i sin helhet, alltså är livsbejakande i stort”.⁷⁹ Denna syntes av konst, liv och samhälle, vilken en gång ska “komma att behärska världen”, svarar i “Skönhetens problem” mot idén om “livskonstnären”:

Om nu skönhetssinnet hos vissa känslövarma kraftmänniskor är på en gång starkt och samtidigt vittomfamnande, så att det mätande och vägande vänder sig mot alla livets olika sidor, händer det att hos dessa fullblodsnaturer födes en obehövlig lust att även ute i det verkliga livet [...] skapa högsta möjliga mått av skönhet och harmoni [—]. [V]idden i deras livssyn, allmänmänskligheten i deras känsloriktning spränger smånigom den ensidigt konstnärliga ramen och kommer dem att växa till samhällsförbättrare eller kanske riktigare: “livskonstnärer”.⁸⁰

Under det att ett expanderande skönhetssinne omvandlar allt större delar av världen till ett estetiskt material kan alltså en motsvarande rörelse iaktas hos konstnären (hos Bergh ett

entydigt manligt subjekt). Skapardriften får honom till slut att överskrida ateljéns skrankor och i stället vända sig mot samhället i dess helhet.

I uppsatsen “Stilproblemet i den moderna konsten” (1919) talar Bergh om nödvändigheten av “en ny *samhällskonst*”, samt om “behovet av en verklig dekorativ konst” som spänner över “affischen i gathörnet, den dagliga tidningen, bokutstyrelsen, husgeråd och möbler i våra hem o. s. v. till själva den arkitektoniska utstyrelsen i offentliga och enskilda byggnader”.⁸¹ Den moderna konsten “med sina primitiva och forcerade later [till exempel kubismen]” utgör endast en “etapp på vägen under bildkonstens gradvisa återgång från staffliet till väggen, från oljefärgen och leran till de verkliga arkitektoniska och dekorativa materialen”.⁸² Som överintendent på Nationalmuseum skulle Bergh, som vi inledningsvis nämnde, själv komma att verka för denna nya, “dekorativa”, konst genom sitt arbete med själva museirummet. Riktlinjerna för detta arbete drogs upp i en inflytelserik essä, “Konstmuseet som skönhetsvärld” (1915), i vilken Bergh teoretiserar en holistisk museiupplevelse som låter konsten samspela med arkitektur, ljussättning och inredning. Genom att på detta vis beakta museets miljöpsykologiska aspekter kan platsen utvecklas till en demokratisk och “levande” miljö, tillgänglig för alla som “medvetet eller omedvetet” vill få sitt “skönhetsbegär tillfredsställt”.⁸³

Kopplingen till *Människan och nutiden* torde i detta avseende vara uppenbar. I betänkandet fattades den konkreta miljön som en konstnärlig produkt vars förmåga att psykologiskt påverka medborgaren trädde fram som ett område för politisk styrning. På samma sätt konstaterar Bergh att även en museiman “i viss mån måste vara psykolog”. “Han

måste”, som det heter i essän, “kunna beräkna verkan på publiken av alla sina ‘kompositioner’ i museet, d.v.s. av de effekter han hopställer med det konstnärliga materialet därstädes”.⁸⁴ I detta avseende kan museet förstås som en metonymi för både Berghs och socialdemokratins försök att med estetiska och psykologiska medel förändra själva ramverket för individens upplevelser, en logik som låter sig tillämpas såväl på intimsfären som på samhällets mest övergripande plan: från det enskilda hemmets utformning till drömmen om att “reorganisera” naturen för att befördra människans livsdrift.⁸⁵ Samhällets “likbodar” måste omvandlas till “levande skönhetsvärldar”.⁸⁶

Spelets regler

Som vi har visat återfinns en rörelse från det enskilda inramade konstverket till det ramverk som betingar människors liv och upplevelser såväl i *Människan och nutiden* som i exemplet Richard Bergh. Från kulturpolitikens horisont handlar det om att integrera verk och miljö i syfte att öka estetikens påverkanskraft; för Bergh kräver skönhetsdriftens oavslutliga expansion att konstnären utsträcker sin kreativitet även till samhällets plan. I båda fallen framträder livet självt som det centrala objektet. En sådan rörelse, där livet och dess betingelser fokuseras, präglar också mellan- och efterkrigstidens avantgarde, och i detta sammanhang framstår Öyvind Fahlströms konstnärliga och teoretiska produktion som särskilt intressant att studera.

Efter att under 1950-talet ha experimenterat med konkret poesi och teckenmåleri lämnade Fahlström Stockholm för New York 1961. Här flyttade han in i Robert Rauschenbergs tidigare ateljé och upptogs på en konstscen

som expanderade mot nya material och medier, och som likaledes utforskade konstens relation till betraktaren och utställningsrummet.⁸⁷ Det var också vid denna tid som Marshall McLuhans banbrytande teorier om människans mediala villkor fick sitt genomslag.⁸⁸ Som Jesper Olsson har visat kan i själva verket hela Fahlströms konstnärskap förstås som en kritisk undersökning och bearbetning av dessa premisser.⁸⁹ I det följande vill vi dock visa att Fahlströms verk och skrifter också kan sättas i förbindelse med den ekologisering av konsten som tidigare exempel har aktualiserat. Hans ärende är inte enbart kritiskt, utan syftar också, i likhet med de estetiska ingenjörerna, till att förändra människans livsföring. Med sina biopolitiska förtecken skiljer sig Fahlströms konstnärliga praktik även från det försumsligade konkreta måleri som möter oss i verk av exempelvis Lennart Rodhe, Karl Axel Pehrson eller Elli Hemberg – och i förlängningen även hos minimalisterna.⁹⁰ Vad Fahlström ger uttryck för är i stället en vilja att integrera konsten med livet i syfte att befördra individens egen skaparkraft.

Öyvind Fahlströms credo “manipulera världen” utgör en lämplig startpunkt för att illustrera denna hållning. Uttrycket härrör från en kort text med samma namn, ursprungligen publicerad på engelska i tidskriften *Art and Literature* (1964). Texten är en kommentar till de variabla målningar som Fahlström arbetade med under New York-vistelsens första år.⁹¹ Dessa målningar är “variabla” såtillvida att de består av flyttbara element som har fogats samman så att både åskådare och konstnär kan ändra deras inbördes relationer. I teorin utgör därmed verken ett slags “spel”.⁹² I likhet med 1950-talets teckenmåleri, och i analogi med Fahlströms poetiska och dramatiska arbeten, ger de variabla

spelmålningarna uttryck för en grundläggande idé om jämlikhet: verkens skilda delar framträder på samma nivå och med en och samma valör.⁹³ Denna politiska utgångspunkt skiljer Fahlströms arbeten från popkonstens besläktade användning av populärkulturella referenser och bilder.⁹⁴ I Fahlströms variabla måleri ska dock återbruket av material snarast förstås som en metod för att avleda och omvandla dess givna värden och betydelser.⁹⁵ Även om det är konstnären som initialt sätter ramarna för denna semiotiska omkoppling betonar Fahlström vikten av att bildens mening förblir öppen. Processen måste fullbordas av betraktaren, och denne måste själv bidra med något – bli en deltagare i verkets *semiosis* – för att målningarna ska bli meningsfulla.⁹⁶

I detta avseende kan Fahlströms variabla måleri förstås som ett typiskt exempel på 1960-talets deltagarestetik, och tillika som ett exempel på dess begränsningar.⁹⁷ När målningarna ställdes ut var den faktiska interaktionen med dem begränsad, vilket i sin tur innebar att den traditionella arbetsdelningen mellan konstnär och betraktare förblev intakt. I sin kommentar till verken ger dock Fahlström uttryck för en medvetenhet om denna problematik. Som "spel", heter det i "Manipulera världen", blir tavlorna meningsfulla först när de "görs i ett stort antal faksimiler, så att vem som helst som är intresserad kan ha en bildmaskin i sitt hem och 'manipulera världen' vare sig han väljer själv eller följer mina beslut".⁹⁸ Detta innebär att Fahlströms variabla måleri inte enbart handlar om att skapa öppna verk som förutsätter betraktarens medverkan i den meningsskapande processen. Drömmen om tavlan som "spel" eller "bildmaskin" lämnar i själva verket frågan om medverkan därhän, och i centrum står i stället möjligheten för varje

individ att likt konstnären själv manipulera världen. Den princip som Fahlström tidigare hade fastslagit i sitt manifest för konkret poesi, det vill säga att det hela tiden är "en fråga om att omforma materialet och inte själv omformas av det", gäller inte bara för konstnären. Vad det kommer an på är att göra frågan till en angelägenhet och möjlighet för alla.⁹⁹

Denna demokratiska idé varierar i många av Fahlströms politiska texter. Ett särskilt viktigt exempel är "Ta vara på världen", ursprungligen publicerad på engelska i antologin *Manifestos* (1966) på Fluxus-konstnären Dick Higgins förlag.¹⁰⁰ Fahlströms text sticker ut bland antologins övriga, mer konstnärligt orienterade, bidrag genom att lista en mängd politiska reformer inom olika samhällsområden. Här föreslås bland annat att göra konsten till en "fusion av 'lust' och 'insikt'", samt att genomföra en total nedrustning, att byta ut fängelser mot "fullständiga (naturligtvis tvåkönade) 'goda' samhällen", att säkra fri tillgång till mat, transporter och bostäder, med mera.¹⁰¹ Manifestet avslutas med ett reformpaket inriktat på människans njutning, vilken bland annat ska stimuleras genom att "massproducera 'konst' såväl som 'nöjen' och kemiska eller andra medel för härligare sinnesupplevelser och erfarenheter som kan leda till större insikt". Fahlströms planer inbegriper även nya kulturhus – samt uppförandet av så kallade "nöjeshus", ämnade "för meditation, dans, skoj, lek, sex".¹⁰² Som han understryker består det övergripande målet i att "Egga till skapande liv", och denna punkt görs ingen skillnad på om målet uppnås genom "aktiverande" droger eller konst.¹⁰³

Visionen om nöjeshuset är central, och när Fahlström senare återvänder till idén kan man notera att husets tänkta gestaltning i stor

utsträckning följer samma principer som de variabla verken:

Framför allt utgå från rörliga anordningar, monterbara variabla rumsbildningar. Skapa ständigt skiftande labyrinter – så att människor inte vet i förväg vart de kommer, vad de kommer att se, vad som kommer att hända (lustiga huset på nytt sätt). Ev. ett jätterum med golv-tak (våningar) som skjuts in som hyllor i ett skåp, plus mellanväggar.¹⁰⁴

Besökarna är inte själva delaktiga i nöjeshusens utformning, och betraktar heller inte husen som konstverk. Likväl måste byggnaden, vars yttersta syfte ju består i att väcka människans livs- och skaparkraft, tillskrivas en distinkt konstnärlig funktion – verksam på ett omedvetet, miljömässigt plan. I detta avseende kan alltså nöjeshuset också betraktas som en typ av ekologiserat konstverk.

Fahlströms utläggning publicerades ursprungligen som ett öppet brev i tidskriften *Form*, hösten 1967.¹⁰⁵ Flera av bidragen, exempelvis "Det offentliga vardagsrummet" av arkitekterna Sture Balgård och Jöran Lindvall, kretsar kring kultur- och nöjeslivets plats i stadsrummet. Frågan hade aktualiserats i och med omvandlingen av Stockholms innerstad, och vid samma tid skulle Pontus Hultén utarbeta en djärv plan för att omlokalisera Moderna museet till Sergels torg.¹⁰⁶ Även Fahlströms text griper in i denna debatt och inleds med frågan varför "ungdomsgårdar och kulturcentra" alltid byggs "sist efter det att man byggt en ny stadsdel eller förort".¹⁰⁷ Likväl rör det sig inte om ett traditionellt kulturpolitiskt inlägg, utan snarare om en konstnärlig intervention. Textens sättning, som motverkar en entydig läsföljd, efterliknar ett maskinskrivet brev med överstrykningar och infogade satser. Även förslagets genomförbarhet kan

ifrågasättas. Till exempel heter det om nöjeshusen att de ska tillverkas "i ultralätt struktur" för att kunna "lyftas med helikoptrar till andra städer och häktas på deras nöjeshus".¹⁰⁸ Vidare föreslår Fahlström att husen bör förses med vattenfyllda grottor och "plaskdammar i skiftande belysning".¹⁰⁹ Den arkitektoniska anarki som här ges fritt spelrum kan betraktas som en fysisk manifestation av Fahlströms idé om det "extatiska samhället", och i detta avseende utgör nöjeshusen en tydlig motbild till folkhemmets konformism och bristande politiska fantasi.¹¹⁰ Dess funktion som ekologiskt, biopolitiskt, konstverk kan dock förstås utifrån samma koordinater som Berghs "skönhetsvärld" och *Människan och nutidens* "konkreta miljö". I alla dessa fall används konsten som ett verktyg för att omgestalta den sinnliga miljön och härmed bistå enskilda individer med direkt kreativ stimuli.

Avslutande anmärkningar

Genom undersökningens tre exempel avtecknar sig en alternativ ram för förståelsen av 1900-talets svenska konsthistoria och dess relation till den kulturpolitiska utvecklingen under seklets första hälft. Studiens mål har inte varit att fastslå orsakssamband eller utvecklingslinjer; snarare har syftet varit att komplicera den linjära, och på epokala brott fokuserade, historiografi som alltjämt präglar bilden av denna period.¹¹¹ Genom att skifta den analytiska tonvikten från konstverk till essäer, manifest och programskrifter, och genom att läsa konstteoretiska texter sida vid sida med politiska dokument, avtecknar sig nya samband. Inte minst framstår biopolitiken som en central aspekt av det svenska 1900-talet, och som en förbindande länk mellan konstens och politikens fält.

Som studien har visat delar konsten och politiken ett intresse för estetikens möjligheter att påverka individens psykologiska disposition genom indirekta medel. Även om slutmålet hos välfärdsstatens estetiska ingenjörer ofta formuleras i termer av ett medvetet konstintresse eller en egen skaparvilja härleder man dessa impulser till de omedvetna sinnesintryckens plan. Det handlar med andra ord om att manipulera vardagslivets sinnliga väv för att på så vis stöpa även de simplaste behov och beteenden i en estetisk form. För att konsten ska tjäna detta syfte krävs samtidigt att den integreras med den omgivande miljön. Denna ekologisering av konsten ska inte i första hand förstås med hänvisning till det moderna verkbegreppets utvidgning. Ett ekologiserat konstverk utgör blott *en* del av en diversifierad sinnlig miljö vilket innebär att idén om verkets integritet förlorar sin mening. Konstbegreppet har alltså inte utvidgats; däremot har konstverket blivit ett föremål bland andra.

Mot bakgrund av undersökningen framstår också gränslinjerna mellan sekelskiftets och 1960-talets konstnärliga praktiker, mellan tradition och avantgarde, som mindre tydliga än vad man ofta velat hävda. Det är inte bara i den avantgardistiska konsten som hemmet, naturen och offentlighetens rum framträder som konstnärliga medier. Även i det tidiga 1900-talets kulturpolitik och i Richard Berghs naturalistiska estetik återfinns en vilja att manipulera världen och spränga tavelramens gränser. Det betyder inte att exemplen ska hänföras till samma ideologiska kontexter. Det biopolitiska dispositivet är mångfacetterat och måste alltid analyseras med hänsyn till dess lokala och historiskt specifika variationer.¹¹² Varken 1900-talets svenska konsthistoria eller välfärdsstat kan

reduceras till en entydig manifestation av detta dispositiv.

Om det ekologiska tänkandet hos Bergh ytterst har sin grund i evolutionslärans kamp för överlevnad aktualiseras det hos 50-talets kulturpolitiker inom ramen för en miljöpsykologisk diskurs, på en gång influerad av och kritisk till de nya massmediernas påverkanskraft. Något liknande kan sägas om Fahlström. Även här svarar idén om konstens ekologisering mot en förändrad medieekologi. För Fahlström framstår dock strömmen av bilder och kommersiella budskap inte nödvändigtvis som ett hot; snarare rör det sig om en materia möjlig att omforma till gagn för människans frihet och kreativitet. Och när Fahlström formulerar sin vision av nöjeshuset sker detta, som vi tidigare konstaterat, i direkt opposition till folkhemmets politiska förnuft. Icke desto mindre visar studien på en gemensam estetisk och biopolitisk logik som förbinder dessa exempel med varandra – ett samband som i sig motiverar fördjupade framtida undersökningar av konstens ekologisering.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Funding

This work was supported by Vetenskapsrådet: [Grant Number 2018-01078].

Notes

1. Yvonne Hirdman, *Att lägga livet till rätta: studier i svensk folkhemspolitik*, 4:e reviderade upplagan, Stockholm, 2018, s. 92. Vill man ytterligare vidga det historiska perspektivet kan de populärestetiska skrifter som florerade under 1800-talets andra hälft framhållas.

- Som Elin Manker påpekar i *Förlagd form. Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890*, diss. Stockholms universitet, [Möklinta], 2009, s. 128–129, ville dessa texter stimulera en vilja till skönhet och i denna kapacitet fungera "som följeslagare i det vardagliga livet".
- Hirdman, 2010, s. 100.
 - Thomas Millroth, "Maleriet och skulpturen", *Signums Svenska konsthistoria 1915–1950*, 2002, s. 233.
 - Millroth, 2002, s. 233.
 - David Rynell Åhlén, *Samtidskonst på bästa sändningstid: konst i svensk television 1956–1969*, diss. Stockholms universitet, Lund, 2016, s. 12.
 - Se exempelvis Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010*, 2:a utökade upplagan, Stockholm, 2014, s. 100. Erling Bjurström, "Det estetiska omdömet och bildningsestetikens uppgång och fall i den svenska kulturpolitiken", *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, nr. 2, 2021, s. 146; Jessica Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*, diss. Stockholms universitet, Göteborg, 2007, s. 289.
 - Alva Myrdal och Gunnar Myrdal, *Kris i befolkningsfrågan*, Sjätte uppl., Stockholm, 1935, s. 246. Se även Alva Myrdal, *Folk och familj*, Stockholm, 1944, s. 117. För en beskrivning av den eugeniska kontext som makarna Myrdal här tangerar, se Martin Ericsson, *Historisk forskning om rasism och främlingsfientlighet i Sverige – en analyserande kunskapsöversikt*, Forum för levande historia, Stockholm, 2016, s. 183–229.
 - Michel Foucault, "Politisk individteknologi", övers. Thomas Andersson, i *Diskursernas kamp*, red. Thomas Götselius och Ulf Olsson, Stockholm/Steag, 2008.
 - Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten: kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908–1909* är i detta sammanhang särskilt viktigt. Se vidare Gunella Ivanov, *Vackrare vardagsvara – design för alla?*, diss. Umeå universitet, Umeå, 2004; Sjöholm Skrubbe, 2008; Rynnell Åhlén, 2016; Lars Diurlin, "Filmreformens förste avantgardist": *Experimentfilmaren Peter Kyhlberg*, diss. Lunds universitet, Lund, 2017. Se även Bjurström, 2021; Frenander, 2014 och Linnéa Lindsköld, *Betydelsen av kvalitet: en studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975–2009*, diss. Högskolan i Borås, Borås, 2013.
 - Thorbjörn Lengborn, "Skönhet och livskamp: det darwinistiskt-evolutionistiska inslaget i Ellen Keys estetik vid sekelskiftet 1900 – i belysning av Richard Berghs estetiska åskådning", Uppsats 80 p, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, 1996, s. 39–40.
 - Anders Ehlers Dam, *Den vitalistiske strömning i dansk litteratur omkring år 1900*, Aarhus, 2010, 97 f. Ehlers Dam talar här om det danska sekelskiftets litteratur, men resonemanget har även en vidare bäring. Samma tendens kan också observeras på ett generellt plan i den moderna konsten, se Jay M. Bernstein, "In Praise of Pure Violence (Matisse's War)", *The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, London, 2008, Diramuid Castello and Dominic Willsdon (red.), s. 37–55.
 - För en diskussion av begreppet medieekologi, se Matthew Fuller, *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge, Mass., 2005.
 - För en mer ingående diskussion om den tidiga kulturpolitikens vilja att förädla populationen, se Erik Erlanson och Peter Henning, "Cultural Policy as Biopolitics: The Case of Arthur Engberg", i *Forbiddan Literature: Case Studies on Censorship*, Erik Erlanson, Jon Helgason, Peter Henning och Linnéa Lindsköld (red.), Lund, 2020.
 - Se t.ex. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974; Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London, 2013; Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, 2:a rev. upplagan, Paris, 2012. Se även Karolina Ugglå, *Konst och kartläggning kring 1970: Modell, diagram och karta i konstens landskap*, diss. Stockholms universitet, Göteborg, 2015, samt OEL, nr. 63–64, 2014.
 - Människan och nutiden: Betänkande avgivet av arbetarrörelsens kulturkommitté till socialdemokratiska partikongressen 1952*, Stockholm, 1952, s. 46.
 - Michel Foucault, *Sexualitetens historia bd. 1: Viljan att veta*, Göteborg, 2002, s. 143.
 - Ibid., s. 145.
 - Sven-Olov Wallenstein, "A Family Affair", i *Swedish Modernism: Architecture, Consumption, and the Welfare State*, Helena Mattsson & Sven-Olov Wallenstein (red.), London, 2010, s. 192.
 - Michel Foucault, *Biopolitikens födelse: Collège de France 1978–1979*, övers. Gunnar Holmbäck och Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, 2013, s. 227.
 - Se ibid., s. 228. 1995 utvecklade statsvetaren Timothy W. Luke en liknande tes i "On Environmentality: Geo-Power and Eco-Knowledge in the Discourses of Contemporary Environmentalism", *Cultural Critique*, nr. 31, 1995. Luke hade emellertid inte tillgång till de utgivna föreläsningarna, men gör gällande att Foucault, redan i sin utläggning av "biomakt" i *Sexualitetens historia 1*, använder sig av ett ekologiskt maktbegrepp. Också Hörll påpekar detta, men där det för Luke rör sig om en makt som förvaltar miljön är det för Hörll fråga om ett bruk av miljön med syfte att styra livsformer och individer.
 - Hörll, 2017, s. 5.
 - Erich Hörll, "The Technological Condition", *Parrhesia*, nr. 22, 2015, s. 9.
 - Se t. ex. Cary Wolfe, "Ecologizing biopolitics, or, What is the 'bio-' of bioart?", i *General Ecology. The New*

- Ecological Paradigm*, Erich Hörl & James Burton (red.), London & New York, 2017, s. 217–234.
24. Josephine Berry, *Art and (Bare) Life*, Berlin, 2018, s. 14.
25. *Ibid.*, samt kapitlet “The Enlightenment Milieus of History, Life, and Art” (s. 37–84).
26. Foucault, 2002, s. 141.
27. Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein (red.), *Swedish Modernism: Architecture, Consumption, and the Welfare State*, London, 2010.
28. Medan biopolitik för Foucault, liksom för exempelvis Giorgio Agamben, är ett kritiskt begrepp, operationaliserar Berry i sin studie även Roberto Espositos begrepp om en affirmativ biopolitik. Se även Catherine Mills, *Biopolitics*, London och New York, 2018, samt Roberto Esposito, *Bíos*, övers. Timothy Campbell, Minneapolis & London, 2008.
29. Hirdman, 2018, s. 224. Jfr Foucault, 2002, s. 144.
30. Hirdman, 2018, s. 187.
31. Per Sundgren, *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*, diss. Stockholms universitet, Stockholm, 2007, s. 348.
32. Jfr. Thomas Ginner, *Den bildade arbetaren: Debatten om teknik, samhälle och bildning inom Arbetarnas bildningsförbund 1945–1970*, diss. Linköpings universitet, Linköping, 1988, s. 80.
33. *Människan och nutiden*, 1952, s. 185.
34. *Ibid.*, s. 46.
35. *Ibid.*, s. 94–95.
36. *Ibid.*, s 52; 46.
37. *Ibid.*, s. 53.
38. *Ibid.*, s. 53.
39. *Ibid.*, s. 53.
40. *Ibid.*, s. 54.
41. *Ibid.*, s. 59.
42. Se även Helena Mattsson om Uno Åhrén i “Consumers and Spectacles. Designing the Reasonable Consumer”, i *Swedish Modernism: Architecture, Consumption, and the Welfare State*, Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein (red.), London, 2010, s. 85.
43. Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl & Uno Åhrén, *acceptera*, Stockholm, 1931, s. 171.
44. *Ibid.*, s. 171.
45. Jfr härvidlag Skrubbe Sjöholm, 2007, s. 293, om den “naturliga” samhörigheten mellan offentlig utsmyckning och arkitektur som en idé typisk för folkhemsdiskursen, förbunden med 50-talets kulturpolitiska reformer (i synnerhet “procentprincipen”).
46. *Människan och nutiden*, 1952, s. 53 f. Se även SOU 1947:46, “Betänkande angående familjeliv och hemarbete”, s. 29 f., där strategier för att inlemma skönhetsens “livsbefrämjande” egenskaper i den vardagliga miljön på ett besläktat vis relateras till modeindustrins förmåga att vinna gehör för “nyheter på klädområdet”.
47. *Människan och nutiden*, 1952, s. 16.
48. Arthur Engberg, “Staten och andelivet: Tal på Skansen den 29 augusti 1937”, i *Fataburen: Nordiska museets och Skansens årsbok*, Stockholm, 1938.
49. Ragnar Edenman, “Konst i offentlig miljö. Kulturpolitisk nytänkande 1959”, *Arbetarhistoria: Meddelande från arbetarrörelsens arkiv och bibliotek*, nr. 3, 1996, s. 20.
50. *Ibid.*, s. 20.
51. *Människan och nutiden*, 1952, s. 16.
52. Ginner, 1988, s. 80.
53. Protokoll från 1952 års SAP-kongress, cit. efter Ginner, 1988, s. 80.
54. Edenman, 1996, s. 20.
55. Jfr exempelvis Roger Blomgren, “Social Engineering and cultural policy – theoretical and empirical reflexions from Swedish Cultural Policy in a Historical Perspective”, *International Journal of Cultural Policy*, nr 3, 2019, s. 1–15; Bjurström, 2021.
56. Birgitta Rapp ger i *Richard Bergh. Konstnär och kulturpolitiker 1890–1915*, diss. Stockholms universitet, Stockholm, 1978, en heltäckande bild av Berghs liv och gärning. Se därutöver Hans Henrik Brummer, “Richard Bergh – ett konstnärskall” i förfs:s *Richard Bergh. Ett konstnärskall*, Waldemarsuddes utställningskatalog nr 63:02, Stockholm, 2002, s. 9–24. Gällande slitningen mellan akademism och modernism hos Bergh, se Tomas Björk, “I skärningspunkten mellan tradition och modernism. Richard Bergh och Konstakademien”, i Brummer (red.), 2002, s. 41–51.
57. Se Eva-Lena Bergström, *Nationalmuseum i offentlighetens ljus. Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966*, diss. Umeå universitet, Umeå, 2018, s. 156 ff. Se även Folke Holmér, “Nationalmuseum genom hundrafemtio år”, *Ord och bild*, åttonde häftet, 1942, s 395.
58. Bergström, 2018, s. 181.
59. Se t.ex. Ulf Linde, “Vegetationer” i Brummer (red.), 2002, s. 25–40.
60. Axel Gauffin, “Richard Berghs grå böcker”, *Nationalmusei Årsbok*, årg. 1, 1919, s. 10.
61. *Ibid.*, s. 12.
62. Jfr Bergström, 2018, s. 156

63. Richard Bergh, "Det skönas problem från naturalistisk synvinkel", i förf:s *Om konst och annat*, andra uppl., Stockholm, 1919, s. 199.
64. *Ibid.*, s. 201.
65. *Ibid.*, s. 207 (originalet kursiverat).
66. Richard Bergh, "Konst är liv", i Bergh, 1919, s. 34.
67. Bergh, "Det skönas problem", 1919, s. 202.
68. *Ibid.*, s. 202. Människans välmående ansågs av Lipps och Lee vara beroende av de kroppsliga rörelser – i sig ekon av en ursprunglig dynamik och livskraft – som omedvetet aktiveras av omgivningens intryck. Se vidare Carolyn Burdett, "The subjective inside us can turn into the objective outside": Vernon Lee's Psychological Aesthetics", *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, nr. 12, 2011, ej paginerad.
69. Bergh, "Det skönas problem", 1919, s. 205.
70. *Ibid.*
71. Se i detta avseende Berghs "Konst är liv", 1919, s. 35 f., där vardagens monotoni kontrasteras mot den estetiska erfarenhetens livgivande kraft. "Hjärnan får nya intryck; de jaga bort siffrorna vi fört med oss från kontoret, bekymren vi burit från hemmet, vanmakten och vissenheten, som legat över oss. Vi leva upp igen som en blomma, vilken får nytt vatten. Vårt medvetande erfar en rik känsla av liv".
72. Bergh, "Det skönas problem", 1919, s. 215.
73. *Ibid.* (vår kursiv).
74. *Ibid.*, s. 216.
75. *Ibid.*, 220 f.
76. Som Thorbjörn Lengborn påpekar i *Ellen Key och skönheten. Estetiska och konstpedagogiska utvecklingslinjer i Ellen Keys författarskap 1891–1906*, Hedemora, 2002, s. 132, skulle Key även ordgrant låna formuleringar från Berghs "Det skönas problem".
77. Ellen Key, *Folkbildningsarbetet. Särskildt med hänsyn till skönhetssinnets odling*, Uppsala, 1906, s. 148.
78. *Ibid.*
79. Richard Bergh, "Etiska fragment", i förf:s *Efterlämnade skrifter. Om konst och annat*, Stockholm, 1921, s. 178.
80. Bergh, "Det skönas problem", 1919, s. 222.
81. Richard Bergh, "Stilproblemet i den moderna konsten. Ett försök till utredning av dess uppkomst och art", i Bergh 1921, s. 66; 67.
82. *Ibid.*, s. 68. Liknande tankar kan spåras i Berghs försvar för ett progressivt monumentalmåleri. Se Rapp, 1978, s. 147–179.
83. Richard Bergh, "Konstmuseet som skönhetsvärld", i Bergh, 1921, s. 93.
84. *Ibid.*, s. 101.
85. Med avseende på det lilla livets utformning bör Gerda och Richard Berghs arbete med arbetarinstitutets hemutställning 1899 tillsammans med Ellen Key särskilt framhållas. Se härvidlag Ronny Ambjörnsson, *Ellen Key. En Europeisk intellektuell*, Stockholm, 2012, s. 437–439.
86. Bergh, "Konstmuseet som skönhetsvärld", 1921, s. 95.
87. För en prismatisk inblick i Fahlströms relationer till den experimentella 60-talskonstens skilda strömningar, se Barbro Schultz Lundestam och Gunnar Lundestam (red.), *Party for Öyvind: Group Exhibition Catalogue*, Stockholm 2021.
88. I detta sammanhang bör man särskilt framhålla betydelsen av Experiments in Art and Technology, en organisation grundad i New York 1966 med syftet att sammanföra ingenjörer och konstnärer (däribland Fahlström). Se *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Paris, 2004.
89. Jesper Olsson, *Öyvind Fahlström: Ade-Ledic-Nander*, Stockholm, 2017, s. 10. Fahlströms experiment i olika medier, och deras relation till varandra, har även berörts av Lars Hjelmstedt, "Kraftzacken och spårspiralen", *Ord & Bild*, nr. 1–2, 1998, s. 92–103. Se även Antonio Sergio Bessas dekonstruktivt orienterade läsning i *Öyvind Fahlström: The Art of Writing*, Evanston, 2008 samt Per Bäckströms "The Trumpet in the Bottom: Öyvind Fahlström and the Uncanny", *Edda*, nr 2, 2017, s. 176–198 och Teddy Hultbergs *Öyvind Fahlström i etern: Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air: Manipulating the World*, Stockholm, 1999.
90. Se Håkan Nilsson, *Måleriets rum*, Stockholm. 2009, s. 39–64.
91. Exempelvis *Sitting ... Ett halvår senare. Version A* (1962) eller *The Little General [Pinball Machine]* (1967).
92. Öyvind Fahlström, "Manipulera världen", i *Öyvind Fahlström*, Björn Springfeldt (red.) Stockholm, 1979, s. 34.
93. Mike Kelley, "Myth Science" i *Foul Perfection: Essays and Criticism*, red. John C. Welchman, Cambridge, MA & London, 2003, s. 159f.
94. *Ibid.*, s. 159.
95. Jesper Olsson, "Politics and Play: The Impure Arts of Öyvind Fahlström", i *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*, Jesper Olsson och Tania Ørum (red.), Leiden, 2016, s. 59.
96. Hjelmstedt, 1998, s. 101–103.
97. För deltagarestetikens begränsningar, se t.ex. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, vol. 110, 2004, s. 51–79.
98. *Ibid.*
99. Öyvind Fahlström, "HÄTILA RAGULPR PÅ FÄTSKLIABEN", i Springfeldt, 1979, s. 15.
100. Öyvind Fahlström, "Take Care of the World", i *Manifestos*, New York, 1966.

101. Öyvind Fahlström, "Ta vara på världen", i Springfeldt, 1979, s. 50 f.
102. Ibid., s. 53.
103. Ibid. Se även Öyvind Fahlström, "Det extatiska samhället" i förf: *Om livskonst o.a.*, Stockholm, 1970, där liknande tankar introduceras.
104. Öyvind Fahlström, "Om nöjeshus", i Springfeldt, 1979, s. 55.
105. Öyvind Fahlström, "Brev från Öyvind Fahlström", *Form*, nr. 9, 1967, s. 575–77.
106. För en utförlig analys av debatten om Moderna museets placering (och dess slutgiltiga hemvist på Skeppsholmen), se Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, diss. Södertörns Högskola, Huddinge, 2017, s. 33–120.
107. Öyvind Fahlström, "Om nöjeshus", i Springfeldt, 1979, s. 55.
108. Ibid.
109. Ibid., s. 56.
110. Se Öyvind Fahlström, "Det extatiska samhället", 1970, s. 50, där författaren säger sig "vilja tänka [...] Sverige som ett utopiskt experiment" och spekulerar om politikernas avskaffande.
111. Se ex. Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm, 2006.
112. Mills, 2018, s. 25.

Summary

The following article seeks to analyze the biopolitical interconnections between cultural policy and the arts during the Swedish 1900s. Of special relevance is the concept of "aesthetic engineering", denoting the attempt to vitalise and activate the population through

manipulation of the sensuous environment. In this context, the significance of the individual artwork can only be understood in relation to the larger media ecology of which it forms a part. The study analyzes three heterogenous examples of aesthetic engineering, juxtaposing a Social-Democratic report on cultural policy, *Människan och nutiden* (1952), with the essays of painter and museum director Richard Bergh (1858–1919), and the utopian visions of neo-avant-gardist Öyvind Fahlström (1928–1976). The different examples all provide theories on the purported necessity of art's "ecologization": i.e. of the integration of the artwork in the environment. By recognising this shared ground, we suggest that a novel context for the understanding of art and welfare politics in twentieth-century Sweden can be established.

Erik Erlanson

Institutionen för film och litteratur
Linnéuniversitetet
351 95 Växjö
Sweden

Peter Henning

Institutionen för kultur- och medievetenskaper
Umeå universitet
901 87 Umeå
Sweden
Email: peter.henning@umu.se