



UPPSALA
UNIVERSITET

Georg Pauli – en kulturpolitisk skribent och debattör

Per Ljungberg

Ämne: Litteraturvetenskap
Nivå: Master
Poäng: 15 hp
Ventilerad: VT 2012
Handledare: Björn Sundberg

Litteraturvetenskapliga institutionen
Uppsatser inom litteraturvetenskap
Uppsatser inom retorik

Innehåll

Inledning	3
Teoretiska och metodologiska utgångspunkter	6
Forskningsöversikt	8
Historisk bakgrund	9
Georg Pauli	12
Georg Paulis estetiska idévärld	16
Vi äga ej Konstpolitik i mening af ESTETISK EKONOMI!!	17
Det moderna museiväsendet	21
Reduktion och syntes!	25
flamman	27
flammans strävanden på det typografiska gebitet	28
Totalismen	29
Intermedialitet	30
Skriftställaren	33
Ryktbarhetens betydelse	35
Slutord	38
Källor och litteratur	42
Tryckta källor	42
Bilaga 1. Georg Paulis författarskap	43
Bilaga 2:1. Exempel på Georg Paulis måleri	44
Bilaga 2:2. Exempel på Georg Paulis måleri	45
Bilaga 3:1. Exempel på grafisk utformning av <i>flamman</i>	46
Bilaga 3:2. Exempel på grafisk utformning av <i>flamman</i>	47

Inledning

Georg Pauli (1855 – 1935) är kanske i första hand känd som konstnär alltifrån det moderna genombrottet på 1880-talet fram till sin död 1935. Han var nyfiken, intresserad, prövade sig fram och experimenterade i många olika konstriktningar. Hans konstverk finns i många hem, men framförallt återfinns vi hans verk i offentliga rum i form av fresker och muralmålningar bl. a. på Waldemarsudde, Villa Pauli, Dramatens Café Pauli, Jönköpings läroverk, Kungliga Operan, Göteborgs historiska museum. Mycket har skrivits om Georg Pauli som konstnär och många utställningar har ägnats hans konstnärskap. Han var gift med konstnärinnan Hanna Pauli, född Hirsch (1864 – 1940) som fick en stark och väl etablerad position i konstvärden – idag starkare än Georg Paulis. De ingick i den svenska kolonien av unga målare i Paris under de sista decennierna av 1800-talet men gjorde också studieresor bl. a. till Italien. Några år före sin död ställde Georg och Hanna ut tillsammans med Prins Eugen på Konstakademien och sextiofem år senare (1998) öppnades portarna på Prins Eugens Waldemarsudde för utställningen ”Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli”. Som konstnärer är de båda fortfarande aktuella och betingar idag höga priser på konstauktioner.

Georg Pauli är i minst lika hög grad som konstnär intressant som skriftställare. Som författare och debattör hade han stort inflytande på den samtida debatten men också som aktiv och medveten dokumentatör av den samtida utvecklingen av en begynnande modernism. I sin tidskrift *flamman* drev han aktiv debatt kring estetiska frågor där han bl. a. betonade statens ansvar för en aktiv estetisk politik. Genom sitt omfattande kontaktnät såväl nationellt som internationellt introducerade han nya idéer och strömningar inom konst, litteratur och estiskt/politiska frågor.

I denna uppsats har jag valt att koncentrera mig på Georg Pauli som kulturpolitisk debattör och skribent. Jag har i mitt arbete valt att huvudsakligen utgå från tre perspektiv för att öka förståelsen för och skapa en något mer flerdimensionell bild av Georg Pauli som skribent och debattör. Jag har analyserat texterna med avseende på syfte, retorik och konstruktion. Retoriken och konstruktionen varierar tydligt med texternas syften och utvecklades dessutom över tiden. Ett andra perspektiv utgår från begreppet(en) intermedialitet (interartialitet), d.v.s. hur Georg Pauli låter olika medier såsom ord och bild eller grafisk utformning samverka för att ge ett enhetligt resultat eller en rikare upplevelse. Detta kommer huvudsakligen till uttryck i den ovan nämnda *flamman*. Jag uppmärksammar de intermediala inslagen där Georg Pauli själv uttrycker dem som en medveten avsikt. Begreppen intermedialitet eller interartialitet är naturligtvis senkomna begrepp men den underliggande diskussionen och medvetenheten om de potentiella synergier som ligger fördolda i en kombination av text, bild och musik fanns där och diskuterades och praktiserades vid denna tid aktivt

i Europa, bl. a. av futuristerna och inte minst av Pär Lagerkvist i Sverige. Som ett tredje perspektiv har jag för avsikt att utvärdera behovet och effekten av ett 'kändisskap' för Georg Paulis genomslag som debattör och opinionsledare. Kändisskapets betydelse och hur ett sådant byggs upp är bl. a. föremål för s.k. *celebrity studies*. Celebrity studies är en forskningsinriktning i vardande och analyserar hur ett kändisskap kan byggas med de mediala verktyg som finns tillgängliga idag. Men hur byggdes ett nödvändigt kändisskap upp vid förra sekelskiftet? Vilka verktyg och metoder fanns tillgängliga och hur användes de? Jag tänker mig att dessa perspektiv var och för sig utgör väsentliga byggstenar i ett författarskap som dessutom präglas av agitation och opinionsbildning. Georg Pauli som konstnär står alltså inte i fokus för denna uppsats och referenser till konst och konstnärer kommer huvudsakligen att ske endast där det är av kontextuellt intresse för de ovan nämnda frågeställningarna.

Georg Pauli var en flitig debattör och författare, djupt engagerad i de samtida kulturpolitiska frågorna och dessas potential till förändring och förnyelse, han var uppmärksam på förlegade strukturer, otidsenliga attityder och andra bromsklotsar för utvecklingen mot förnyelse och en demokratisering av konsten. Han var aktiv inom oppositionen mot den rådande utbildningssituationen för unga konstnärer i Sverige under 1880-talet och en av frontfigurerna i "Opponenterna", främst tillsammans med Ernst Josephson och Richard Bergh. Hans engagemang i kulturpolitiska och allmänestetiska frågor tog avstamp i opponentrörelsens opposition mot Konstakademien men fortsatte hela livet och tog senare delvis andra inriktningar. Centrala frågor för Georg Pauli var konsten och konstlivets demokratiska och sociala aspekter liksom statens ansvar för en genomtänkt estetisk politik, frågor som söker svar eller kommer till uttryck inom konstutbildning, politik, museiverksamhet, e.t.c.

Två år efter Georg Paulis död anordnades en minnesutställning i Liljevalchs konsthall. Dåvarande professorn i konsthistoria vid Lunds universitet Ragnar Josephson betonade Paulis skriftställarskap och skrev om Georg Pauli i utställningskatalogen:

Det fanns ett härligt salt i Georg Pauli. Det höll honom själv förunderligt frisk genom alla år. Ännu 80-åringen var full av uppslag, kamplust och framtidsanda. Han vädrade ett motstånd; kinderna blevo rosiga, ögat blixtrade och den alltid väpnade tungan dräpte till. De unga kunde känna sig skamsar tröga och orörliga inför hans stridsglada ande. Hos honom fick man verkligen uppleva det oförbränneliga i 80-talets artistlynnne. Han var lik den saltade vinden från skärgården som blåste in i Röda Rummet och vädrade ut schaggrumsluften innanför vadderade fönster.

Han hörde icke till de konstnärer som ha snillet ensamt i sitt öga. Hela hans art var intellektuell. Han var opponenternas snabbaste och bäst formerade penna och för hans rörliga

ingenium var ordet ett lika naturligt uttrycksmedel som färgen. Hans skriftställarskap utgör i det svenska 1900-talets konsthistoria ett lika viktigt inslag som hans bildande verk. Hans skrifter hava dessutom ett hastigare tempo, ett mer sprudlande temperament än hans målningar. Det är krönika och teori om vartannat, bilder av miljö och kamrater, analys och debatt, historia och program. Hans stil har ända in i det sista en impressionistisk snabbhet och slagkraft, som är ganska enastående. Han kunde behandla de mest teoretiska ämnen med ett smittande humör, där satserna skynda fram liksom häftiga repliker på läsarens oförnuftiga motsägelser. Den tråkiga högtidligheten var honom förhatlig. När han rubricerade sin glada tidskrift ”flamman” med litet ”f”, ville han säkerligen att detta skulle bli ett av de farliga f:en, som verka oroande på den trygga konventionalismen. Hans ”flamma” stod liksom i förbund med övriga, av Karlfeldt besjungna, riskabla och lockande f:en – flickan, flaskan och fan.¹

Det är krönika och teori blandat skriver Josephson ovan och det är just det som är signifikativt för Georg Paulis författarskap. Många av hans skrifter är mer eller mindre anekdotiska framställningar av kamratlivet, främst i konstnärskolonierna i Frankrike och Italien under de sista decennierna av 1800-talet. Blandat med minnesanteckningarna, som i sig ger en intressant bild av livet i kolonierna, får vi också ta del av hans reflektioner och tankar om konst och estetiska frågor i allmänhet och konstpolitik i synnerhet. Senare kommer dessa tankar att ta fastare form och komma till uttryck i hans egen, ovan nämnda konstitidskrift *flamman* som gavs ut under åren 1917 – 21 men också i mer manifestliknande former som i programskriften *Konstens socialisering. Ett program* (Stockholm, 1915) och artiklar i *Ord och Bild* (1915), dagstidningar, m.m., där de stundom blir rent agitatoriska.

Men vilka var Georg Paulis allmänestetiska och konstpolitiska idéer och hur utvecklades de över tiden? Hur kom hans tankar till uttryck i skrift och debatt? I vilken kontext uppstod hans idéer och vilken var den historiska bakgrunden till denna kontext? Hur skapade och etablerade han sin position i det samtida kulturlivet och den rådande kulturpolitiska debatten? Satte hans politiska aktiviteter några spår i hans samtid och tiden efter? Detta är frågor som jag belyser och söker svar på i denna uppsats.

Paulis sätt att skriva och uttrycka sig varierar med motivet för hans texter. Han är ömsom anekdotisk ömsom kraftfullt agitatorisk beroende på om han agerar historiegraf eller står på barriaderna och förfäktar sina idéer. Han kan också vara analytisk och ibland psykologiserande när han fördjupar sig i personbeskrivningar och olika karaktärer eller söker förklaringar till schismer, framförallt inom opponentrörelsens och konstnärsförbundets olika utvecklingsfaser. Med andra ord är idé/syfte och uttryckssätt nära förbundna med varandra.

¹ Ragnar Josephson, [ur inledningen till] ”Georg Pauli Monumentalmålaren”, *Liljevalchs konsthall. Katalog; 119 Georg Pauli Minnesutställning 2-20 januari 1937* (Stockholm, 1937), s. 3.

Några exempel på Georg Paulis måleri finns samlat i bilaga 2:1-2. Verken är huvudsakligen hämtade från hans produktion under 1880-talet. De visar en påtaglig variation med avseende på stil och ger därmed en bild av en konstnär som kanske i första hand experimenterade med olika och nya uttrycksformer snarare än en strävan efter perfektion. I den något senare tillkomna ”Badande ynglingar” från 1914 har hans intresse för den nya kubismen fått genomslag. Fotografiet av Georg Pauli i arbetet med ”Bergsbruket” ger en bild av Georg Pauli som muralmålare, en konstform som skulle komma att bli hans signum och som han också skrev böcker om.

Teoretiska och metodologiska utgångspunkter

Georg Pauli utvecklades från opponentrörelsens skrivare och krönikör till en aktiv och medveten skribent som använde och utvecklade sitt skrivande för olika syften. Min utgångspunkt i denna uppsats är att Pauli medvetet och ambitiöst arbetade med och utvecklade en palett med olika stilistiska strukturer och retoriska grepp som han anpassade för sina olika syften. Till en början var syftet att dokumentera tiden före och under opponentrörelsens tid fram till Konstnärsförbundets bildande. Texterna kan här liknas vid dagboksanteckningar, reseskildringar eller tidskrönikor. De är ofta vassa, kvicka och inte sällan kritiska. Analyser av kollegors konst och den aktuella kulturdebatten får stort utrymme och ger en levande, innehållsrik och initierad bild av tiden i Sverige och i konstnärskolonierna, framför allt i Paris med avseende på kulturlivets debatt och utveckling. Inte sällan är de rent måleriska och ger läsaren intryck av att betrakta ett konstverk.

Senare i livet är den kulturpolitiskt aktive Pauli mer dominerande och texterna får en helt annan karaktär. De är påtagligt agitatoriska och har en tydligare struktur och medvetna retoriska grepp. Pauli redogör för problemställningen, serverar det ofta politiskt kontroversiella förslaget till lösning för att därefter själv ikläda sig kritikernas roll och generöst erbjuda invändningar till förslaget för att därefter skjuta invändningarna i sank och därmed slutligen befästa sin idé. Ett tydligt exempel på detta retoriska grepp är artikeln ”Det moderna museiväsendet” ur programskriften *Konstens socialisering. Ett program* (Stockholm, 1915) vilken för övrigt riktar indirekt kritik till vännen Richard Bergh som samma år, 1915 tillträdde som överintendent på Nationalmuseum.

Som konstnär var Pauli kanske mer känd för sitt experimenterande och utforskande av olika samtida trender, ismer och tekniker än för sin faktiska konstproduktion. Detta gällde också hans skrivande. Utöver krönikören och agitatorn framstår hans tankar och idéer om text, bild och grafisk utformning som nyskapande med svenska mått mätt. Under sina resor i Europa hade han inspirerats av bl. a. futuristernas idéer där texten och den grafiska utformningen samverkade till nya upplevelser av audiovisuell karaktär. ”Av dem [Richard Bergh, Carl Larsson, Georg Pauli] var den utomordentligt vaksamme Pauli genom sina föredrag och sina artiklar i pressen den mest outröttlige

kontaktgivaren till de senaste franska idéerna inom måleriet”², skriver Sixten Strömbom.

För att beskriva skillnader och analysera strukturella och retoriska grepp i Paulis texter använder jag mig bl. a. av begreppet intermedialitet eller interartialitet. Syftet med denna utgångspunkt är att se hur text, bild och i viss mån ljud samverkar till en större enhet än de ingående komponenterna. Hans Lund använder sig av begreppen *transformation*, *kombination*, *integration*, se vidare under forskningsöversikten nedan. Där transformation innebär att text övergår till att bli bild och vice versa. Bild och text hålls åtskilda men är starkt relaterade till varandra t. ex. i en textuell beskrivning av en bild eller en visuell representation av en text. I kombinationsfallet står text och bild sida vid sida under det att vid integration smälter text och bild samman till ett. Detta angreppssätt är mest tillämpligt på Paulis idéer om text, bild och grafisk utformning så som det kommer till uttryck i hans tidskrift *flamman*, men även i en del rent måleriska beskrivningar i andra delar av hans författarskap. I bilaga 3:1-2 återfinns ett par exempel på Georg Paulis arbete med den grafiska utformningen av *flamman*.

Paulis genomslag i den samtida debatten kan eventuellt förklaras av hans aktiva närvaro som krönikör och skriftställare under en viktig period i svenskt kulturliv, hans agiterande och nytänkande artiklar i *flamman* där han också omgav sig med kända och tongivande kulturpersonligheter som medarbetare, hans stridbara pamfletter, läroböcker i olika konstekniker eller konstnärsmönografier över kända konstnärer som t. ex. Prins Eugen. Kan hans väl etablerade ställning i samhällsdebatten förklaras av detta eller finns ytterligare förklaringar i hans person eller sociala ställning? Var Pauli en posör? Eller byggde han medvetet upp en plattform kring sin person för att nå ut med sina idéer? För att belysa dessa frågeställningar har jag, som nämnts ovan valt att söka förklaringar inom området *celebrity studies* som behandlar kändisskapets uppbyggnad och betydelse. Vilka var de drivande faktorerna vid denna tid för att skapa sig en plattform för sig själv och sina idéer, en tid då TV, radio och sociala medier var okända företeelser? Pauli inleder ofta sina politiska texter med att fastställa tingens ordning, d.v.s. han förbehåller sig rätten att på ett förhållandevis auktoritärt vis redogöra för hur den aktuella situationen ”är” innan hans analys och förslag till åtgärder tar vid. Vad ger honom denna legitimitet? I vilken grad kan denna legitimitet hänföras till hans relativa kändisskap, i alla fall inom de kretsar som berörs av frågeställningarna?

Utöver de frågeställningar som ryms inom begreppen interartialitet och *celebrity studies* har jag funnit återkommande strukturer och retoriska grepp, framför allt i hans mer politiska texter vilka jag redogör för i samband med att texterna presenteras nedan.

² Sixten Strömbom, *Nationalromantik och radikalism. Konstnärsförbundets historia 1891 – 1920* (Stockholm, 1965), s.1.

Forskningsöversikt

Mycket har skrivits om Georg Pauli som konstnär och hans syn på konsten men mycket litet om hans litterära verksamhet. Hans idéer om konst och konstpolitiska frågor skyntar förbi som fragmentariska kommentarer och bisatser i de verk som huvudsakligen behandlar hans konstnärliga gärning. Bland dessa kan främst nämnas Ingrid Böhn-Jullanders *Georg Pauli Konstnär, författare, debattör* (Malmö, 1994). Här finns bl. a. ett kapitel som behandlar de publikationer som Georg Pauli deltog i eller utgav själv under åren 1892 – 1921. En sammanställning av Georg Paulis samlade författarskap finns här också förtecknad. I Margareta Gynnings bok *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv* (Stockholm, 1999) tecknas de kvinnliga konstnärernas konstnärsliv, konst och tidens förutsättningar för kvinnliga konstnärer. Georg Paulis idéer och tankar om konst liksom hans kvinnosyn kommer här till uttryck i mer anekdotisk form. I övrigt kommenteras Georg Paulis författarskap och konstpolitiska aktiviteter i samband med konsthistoriska händelser eller skeenden. Bildandet av opponentrörelsen och senare Konstnärsförbundet är naturligtvis centrala delar av historieskrivningen och beskrivs utförligt och väl i Sixten Strömboms två verk: *Konstnärsförbundets historia till och med 1890* (Stockholm, 1945) samt *Nationalromantik och radikalism. Konstnärsförbundets historia 1891-1920* (Stockholm, 1965). I övrigt återfinns spridda kommentarer i utställningskataloger, m.m., exempelvis Ragnar Josephsons inledning till Georg Paulis minnesutställning 1937 ovan. Den mest omfattande katalogen är *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli* (Stockholm, 1997) utgiven i samband med utställningen med samma namn på Waldemarsudde 1998.

Ingen av de ovan nämnda publikationerna kan sägas utgöra någon egentlig forskning kring Georg Pauli som skribent eller konstpolitiker. Mycket av vad han har skrivit och sagt återges i olika sammanhang men utan någon form av analys. Ämnet, Georg Pauli som skribent och kulturpolitisk debattör får därmed i viss mån betraktas som jungfrulig mark. Han har dock efterlämnat en mängd skrifter i form av böcker, tidskrifter, artiklar, programskrifter, korrespondens, e.t.c., där han själv direkt uttrycker sina tankar och idéer. Den ovan nämnda förteckningen över Georg Paulis författarskap i Ingrid Böhn-Jullanders bok upptar 29 poster. Tidskriften *flamman Tidskrift för modern konst* ingår som en post men utgavs i flera nummer under åren 1917 – 21. Detta innebär att det finns en relativt rik källa att ösa ur.

I tidskriften *flamman* förmedlar Georg Pauli och hans olika medarbetare sina intryck från futuristerna och deras ansats att integrera ord och bild, han publicerar bl. a. Apollinaires calligramme, m.m. I detta sammanhang är det intressant att studera den interartiella eller intermediala aspekten av de texter Pauli förmedlar, främst i *flamman*. En relativt omfattande litteratur finns tillgänglig inom

detta ämnesområde. För denna uppsats har jag främst använt mig av *I musernas tjänst. Studier i konstarternas relationer* (Stockholm 1993) en antologi (red. Ulla-Britt Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson och Anders Mortensen), som ger en bra och intressant översiktlig bild av aktuell och historisk interartiell forskning. Ytterligare en antologi i ämnet: *Intermedialitet Ord, bild och ton i samspel* (Lund 2002, red. Hans Lund) bör nämnas. En intressant grundbok i ämnet med användbara kategoriseringar och belysande exempel.

Georg Pauli skapade sig, som nämnts ovan, under sin livstid en stark position och en plattform i den samtida kulturpolitiska debatten liksom i det sociala umgänget med inflytelserika personer. Detta var sannolikt en medveten strategi i syfte att få ut sitt kulturpolitiska budskap och för att kunna vara en aktiv och tongivande faktor inom konstlivets och kulturens utveckling. Denna plattform och styrkeposition har helt säkert varit av avgörande betydelse för Paulis genomslagskraft. Han var inte ensam om att tänka i dessa strategiska banor, tvärtom var detta en företeelse som går igen hos flera tongivande personer vid denna tid. Jag har därför valt att i denna uppsats som en teoretisk utgångspunkt söka stöd för denna strävan inom området celebritetsstudier (celebrity studies), en relativt ung forskningsinriktning men i starkt vardande. En mängd artiklar och tidskrifter finns att tillgå, Graeme Turners : ”Approaching celebrity studies”, *Celebrity Studies*, 1:1,11-20 (2010) är ett exempel av många artiklar av introduktionskaraktär. Andreas Nybloms avhandling *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm, 2008) har varit speciellt intressant då den behandlat den aktuella tidsperioden och därtill en närliggande miljö. En del indirekt information om och direkta kommentarer till Georg Pauli kan man också finna i Fredrik Bööks biografi *Verner von Heidenstam*, (Stockholm, 1959) liksom i Per I. Gedins *Verner von Heidenstam. Ett liv* (Stockholm, 2006). Båda biografierna refererar ofta till Paulis skrifter.

Historisk bakgrund

Upprinnelsen till Georg Paulis engagemang för de konstpolitiska frågorna går att härleda till hans tid som elev vid Kungliga Akademien för de fria konsterna, fortsättningsvis kallad Akademien. De var bl. a. de stelnade undervisningsformerna, de få utställningstillfällena, bristen på inflytande och medbestämmande från eleverna som fick en grupp svenska konstnärer i Paris, tidigare elever vid Akademien, att revoltera. I Frankrike hade de unga svenska konstnärerna känt av de nya strömningarna i såväl konsten som litteraturen. Realism och naturalism var ledstjärnor och friluftsmåleriet något förhållandevis nytt. Att måla utan verklig förebild oavsett om det var ett landskap eller en modell var en styggelse och accepterades inte på något vis. Detta skiljde sig

radikalt från de teman över historiska händelser som delades ut och låg till grund för måleriet vid Akademien.

Konstnärskolonien i Paris beslutade att de 1885 skulle genomföra en egen utställning i Stockholm. Vid tidpunkten för detta beslut (1884) meddelade Akademien, som en reaktion, att även den skulle anordna en utställning med anledning av sitt 150-årsjubileum. Relationen mellan Akademien och pariskonstnärerna var spänd och förvärrades ytterligare av två insändare skrivna av Ernst Josephson "Om den konstnärliga uppfostran i Stockholm", som innehöll starka angrepp mot Akademien och som publicerades i *Dagens Nyheter* 20:e och 23:e oktober 1884.

I slutet av samma år beslutade konstnärerna i Paris dessutom att inlämna en skrivelse till Akademien med krav på en omorganisation av Akademiens verksamhet och att denna skulle utarbetas av en kommitté bestående av ledamöter från såväl Akademien som representanter för konstnärerna i Paris. Ernst Josephson reste runt med skrivelsen bland konstnärer i olika kolonier, inte mindre än 84 konstnärer från bl. a. Paris, Düsseldorf, Stockholm och London skrev under. Skrivelsen lämnades till Akademien den 27 mars 1885. "Opponenterna" hade inbördes förbundit sig att ta avstånd från Akademien om man fick ett avböjande svar, något som formulerats i en skrivelse kallad "revolvern" - en idé från Georg Pauli som skulle överlämnas till Akademien i händelse av ett avböjande. Akademien tog dock inte ställning utan hänvisade opponenterna till kungen i egenskap av Akademiens huvudman och beskyddare. Kungen avslög året därpå, inte oväntat, deras begäran.

Under denna tid förberedde Richard Bergh opponenternas planerade utställning "Från Seinens strand" i Blancs konstsalong i Stockholm, Georg Pauli agerade "kontaktperson" i Paris. Utställningen öppnade den 1 april och blev mycket väl mottagen. Ingen av professorerna från Akademien närvarade vid invigningen. Med framgången i ryggen arrangerade opponenterna ytterligare en utställning i september samma år, större än den första för att konkurrera med Akademiens jubileumsutställning. "Revolvern" kom aldrig att lämnas till Akademien.

Kungliga Akademien för de fria konsterna har sitt ursprung från 1735 då den Kungliga Ritarakademien inrättades genom Carl Gustaf Tessins försorg i samband med att en grupp elever undervisades i teckning efter levande modell på Stockholms slott. 1768 ändrades namnet till Kungliga Målar- och bildhuggarakademien och 1773 skrev Gustav III de första stadgarna efter förebild av den franska konstakademien. Namnet Kungliga Akademien för de fria konsterna fick Akademien först 1810 och erbjöd då undervisning i arkitektur, grafik, anatomi, perspektivlära och kulturhistoria allt sedan Gustav III:s stadgar fastställdes 1773.

Opponentrörelsen tog avstånd från Akademiens förlegade undervisningsmetoder och ville förnya måleriet i linje med de nya strömningarna i Frankrike och Italien. Såväl konsten som litteraturen var i snabb förändring under andra halvan av 1800-talet och nya ideal etablerades. Att

måla i den fria naturen var ett viktigt inslag. Realism och naturalism var tongivande och på litteraturens område hade Victor Hugo och Émile Zola etablerat sina positioner och utövade ett starkt inflytande.

Ett par decennier senare, under 1910-talet hade de modernistiska strömningarna både i Sverige och internationellt börjat göra sig gällande. Avstampet gjordes i konsten och manifesterades i litteratursammanhang bl. a. genom Pär Lagerkvists manifest *Ordkonst och bildkonst, Om modern skönlitteraturs dekadans – om den moderna konstens vitalitet* (1913) som alltså utkom några år innan första numret av *flamman* såg dagens ljus. Internationellt hade modernismen börjat etablera sig väl vid denna tidpunkt och ”upplevde sin basbreddning, när ’ungmodernism’ övergick i ’högmodernism’. Ansatserna inom litteraturen brukar sättas i samband med ett föredöme inom bildkonsten.”³

Mer eller mindre oberoende av varandra startade dessa strömningar inom en kort tidsperiod på olika håll i såväl Ryssland som Europa. David Burljuk var en nyckelperson inom det ryska konstnärliga avantgardet och en av upphovsmännen bakom *Ruter knekt* som arrangerade en rad uppmärksammade utställningar i bl. a. Petersburg och Moskva. Burljuk ställde ut såväl nationellt som internationellt bl. a. på *Der blaue Reiter* i München. De främsta målarna inom *Ruter knekt* var konstnärer som Aristach Lentulov, Ilja Masjkov och Pjotr Kontjalovskij. De hade antagit Cézanne som sin läromästare och kallades ibland för post-cézannister. Vladimir Majakovskij umgicks och deltog i denna krets och 1912, d.v.s. året innan Lagerkvist utkom med *Ordkonst och bildkonst*, publicerades *En örfil åt den offentliga smaken*. Majakovskij debuterade här med experimentella dikter som var starkt påverkade av det nya moderna måleriets formspråk. Den interartiella aspekten fanns alltså närvarande och utvecklades starkt under denna tid. ”’Bara vi är vår tids ansikte’. Den gamla konsten var död och dess plats hade intagits av ’kubo-futurismen’: kubism inom bildkonsten, futurism inom ordkonsten. Eftersom flera av de ryska futuristerna var både målare och poeter var beteckningen särskilt träffande.”⁴

Det är intressant att notera att en revolt mot den rådande konsten och litteraturen går som en löpeld genom Ryssland och Europa inom en förhållandevis kort tidsperiod. Det gamla döms ut och framtiden bejakas. Konst och litteratur korsbefruktar varandra och språket utsätts för olika experiment även om det tar sig olika uttryck. Lagerkvist introducerar sin ljudhärmande stavning som uppfattas som provocerande av samtida recensenter. Marinetti upplöser grammatiken och syntaxen och manipulerar den kronologiska ordningen - *parole in libertà, simultaneità*. Lagerkvist betonar författarens uppgift att förmedla samtidens konstnärliga uttryck och Majakovskij utnämner sig som

³Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie* (Stockholm, 2002), s. 61.

⁴Bengt Jangfeldt, *Med livet som insats. Berättelsen om Vladimir Majakovskij och hans krets* (Stockholm, 2007), s. 28.

unik uttolkare av tiden – ”Bara vi är vår tids ansikte!” Vad de alla har gemensamt, inklusive Georg Pauli är ett intresse och en stark kallelse att förnya konsten och litteraturen.

Jag har inte funnit några belägg för att Georg Pauli och Pär Lagerkvist har haft något konkret möte eller tankeutbyte men deras tankegångar korsar trots allt varandras på ett påtagligt sätt om än från olika utgångspunkter – den enes från konsten den andres från litteraturen. Konstens uppgift enligt Pauli är att skapa en bild, inte att avbilda, se nedan. För Pauli är dessutom renodlingen, avskalandet och syntesen central. En tydlig parallell kan vi se i Lagerkvists uttalande:

Kubismen må ägga skönlitteraturen till ett mera jupgående studium av verkligheten. Den skall visa vägen och lära att målet ligger avsevärt bortom det skickliga återjivandet, det på god iakttagelse och slagfärdig realism byggande berättandet, lära diktaren att rätt fatta sin uppgift: ur verkligheten prägla fram dess konstnärliga innebörd – avslöjande och förklaranden sida hos livet och tingen som honom förutan skulle lämnas obelyst. Innebär inte detta också skapandet av en skönlitteratur för vilken vi ej stå likjiltiga men vars skilda resultat vi med iver skynda att taga del av, emedan de jör vår livssyn rikare?⁵

John Landquist kan tjäna som ett exempel på samtidens reaktioner. Han vänder sig mot kubismen i mer svepande ordalag. ”Det finns ingen i naturens och andens värld liggande grund för varför den mänskliga kroppen vår Herre i sitt godtycke skapat med runda former plötsligt ska bli skönare med kubiska.”⁶ Han skriver att kubismen bara är en tokig målars tokiga matematiska fantastik, mm. Han urskuldar Lagerkvist på ett raljerande sätt genom att hävda att *Ordkonst och Bildkonst* ”blott är en imitation av den tankens oreda som i dessa och andra spekulationer kännetecknar en stor del av det nya utländska konstskriftstället”.⁷ Intermedialitetens första stapplande steg i Sverige.

Georg Pauli

I min gode faders sällskap fick jag en vacker septemberdag 1871 anträda min första stockholmsresa. Från övre däck av ångaren Per Brahe väntade jag med klappande hjärta få se

⁵ Pär Lagerkvist, *Ordkonst och bildkonst Om modern skönlitteraturs dekadans-om den moderna konstens vitalitet* (Stockholm, 1913), s. 34.

⁶ John Landquist, ”Dagens text: Modern diktkonst och modern målarkonst II”, *Dagens Nyheter* 1914-02-08.

⁷ Ibid.

första skymten av mälarrottningen och när vi passerat Kungshatt visade ett par korallröda fläckar och två smala tornspiror som stucko upp i den tunna ljusblå etern att målet var nära.⁸

Den förväntansfulle unge mannen på övre däck var den blott sextonårige Georg Pauli som tillsammans med sin far, apotekaren och fabrikören August Ferdinand Pauli (1815 – 1904) anlöpte Stockholm och Riddarholmskajen invid det Wrangelska palatset. Den unge Georg Pauli skulle påbörja sina konststudier och skrivas in vid Konstakademien, men först väntade ”Principen” en förberedande utbildning innan antagningen vid Akademien kunde ske.

Georg Paulis mor, prästdottern Maria Laurentia Augusta Pauli, född Gagner (1828 – 58) dog i barnsäng i samband med Georg Paulis yngre brors födelse, tre år efter Georg Paulis födelse och lämnade pappan ensam med fyra söner. Efter ett drygt år gifte August Ferdinand Pauli om sig med Clara Hasselberg (1833 – 1929) dotter till hovrättsrådet Henrik Hasselberg och hans hustru Karin. Clara Hasselberg födde sju barn varav fem levde till vuxen ålder. ”När familjen med två vuxna och åtta barn skulle gå bort lär pappa Ferdinand ha sagt 'Stå inte där och se så många ut!'”⁹

August Ferdinand Pauli drev framgångsrikt en apoteksverksamhet i hemstaden Jönköping, förvärvade en egen fastighet för sin apoteksverksamhet och startade senare en tvål- och parfymfabrik. Familjen kom ursprungligen från Jönköping men flyttade 1876 till Stockholm. Släkten Pauli är adlig och Georg Pauli växte upp i ett välbärgat hem som bejakade hans konstintresse. Han kom på detta sätt att vara privilegierad jämfört med många av de konstnärskamrater han senare kom att knyta kontakt med vid Akademien och i konstnärskolonierna i Frankrike och Italien. Dedikationen till fadern i *I vår ungdom* (1925) vittnar om detta: ”Till minnet av MIN FADER som jag har att tacka det jag undsluppit 'den svåra ekluten' SONEN FÖRFATTAREN”¹⁰

Georg Pauli har beskrivit sitt konstnärsliv, skrivit konstkritik och tankar om konst och konstpolitik ur många olika perspektiv i sina skrifter, han har dessutom skrivit konstnärsmonografier, pamfletter, tidningsartiklar, m.m. Hans skrifter är ömsom anekdotiska ömsom analytiska och bygger i stor utsträckning på en omfattande korrespondens med samtidens tongivande konstnärer, mecenater och andra intressenter

⁸ Georg Pauli, *I vår ungdom* (Stockholm, 1925), s. 3.

⁹ Ingrid, Böhn-Jullander, *Georg Pauli, konstnär, författare, debattör* (Stockholm, 1994), s.17.

¹⁰ *I vår ungdom* [opaginerad sida efter titelbladet]

inom konst, konstmarknad och kulturpolitik. Lejonparten av hans författarskap finns förtecknat i bilaga 1.

Pauli finns kvar i Akademiens rullor till 1878 men åkte liksom många andra unga konstnärer till Paris med omgivningarna under åren 1875 – 78. Trött på Akademiens historiemåleri och konservativa regim reste han först till Paris tillsammans med vännerna Axel Borg (1847 – 1916) och August Hagborg (1832 – 1921). Resan till Paris blev samtidigt en studieresa där de på vägen besökte museer i Bryssel och Düsseldorf. I Paris hade Pauli sina ateljéer på olika ställen bl. a. på Place Pigalle. I samma hus bodde den franske konstnären från Lyon, Puvis de Chavannes (1824 – 98) som kom att betyda mycket för Pauli, i synnerhet för hans kommande mural- och väggmåleri. Under denna tid målade Puvis de Chavanne väggarna i Pantheon. I Paris får Pauli också tillfälle att möta såväl Claude Monet som Edouard Manet. Manet visade endast sina alster i sin ateljé och tog bara emot besökare, konstnärer och konstköpare där efter att upprepade gånger blivit refuserad i samband med världsutställningen och olika salonger.

Under denna tid tar Pauli sin första kontakt med *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* i samband med en konstkritik som publicerats i tidningen och som han har synpunkter på, han kommer senare att bli medarbetare i tidningen. Under sommartid flydde många konstnärer storstaden för att ägna sig åt friluftsmåleri på landsbygden. I maj 1876 kommer Pauli för första gången till Barbizon, en liten kommun utanför Paris i departementet Seine-et-Marne i regionen Île-de-France. Vistelsen i Barbizon beskrivs utförligt i kapitlet ”Målarkolonier på landet”, *I vår ungdom* (1925), s.139 ff. Sommaren 1877 reser han till Bretagne med August Hagborg. Åren 1879 – 81 tillbringas Pauli huvudsakligen i Rom, en längtan att få studera Rafaels väggmåleri driver honom dit. Här möter han bland andra Verner von Heidenstam som hade kommit till Rom för att lära sig att måla. Verner von Heidenstam hävdade att han inte var i behov av någon undervisning ”men Julius Kronberg hade hutat åt honom och sagt att han skulle skriva in sig i någon av konstskolorna i Rom”.¹¹ Han vägrade detta och bad i stället Julius Kronberg att ge honom privatlektioner. Det blev två lektioner sedan överförde Kronberg uppdraget till Georg Pauli som gav honom en enda lektion varefter von Heidenstam drogs sig ur. Relationerna med Verner von Heidenstam och senare med hans hustru Emilia var dock goda: ”vi har mycket roligt tillsammans och trivas bra”.¹² Pauli och paret von Heidenstam umgicks vid denna tid i

¹¹ Per I. Gedin, *Verner von Heidenstam. Ett liv* (Stockholm, 2006), s. 48.

¹² *Verner von Heidenstam. Ett liv*, s. 62.

kretsen kring Henrik Ibsen.

Under en vistelse på Capri 1880 målar Pauli ”Spinnerskan på Capri” en första monumental duk och under sommaren 1881 är han tillsammans med Carl Skånberg i Venedig där de målar tillsammans. Denna vistelse är utförligt beskriven i ett separat kapitel som avslutar *I vår ungdom* (1925). Från hösten 1882 är Pauli tillbaka i Frankrike och Paris, återigen med utflykter till landsbygden under sommarperioderna.

Under våren 1884 tar opponentrörelsen fart i och med konstnärsvännernas beslut att ordna en egen utställning i Stockholm, ”Från Seines strand” med Ernst Josephson och Richard Bergh som kommissarier. Pauli deltar med ”Lecture de soir” (Paris 1884) som han tidigare fått hedersmedalj för. Bakgrunden till opponentrörelsen och Paulis, liksom de övriga konstnärernas engagemang redogörs för detaljerat i hans bok *Opponenterna* (1927), mer om detta nedan. Sommaren 1884 tillbringar Pauli återigen på landsbygden, nu i Normandie.

Pauli träffar konstnärinnan Hanna Hirsch första gången 1885. De målar tillsammans i Barbizon 1886 och återvänder tillsammans till Stockholm där de gifter sig i oktober 1887. De kommer att leva och verka tätt tillsammans under närmare femtio år. Hanna Pauli som utvecklas till en mycket erkänd och uppmärksammad konstnärinna hade en stor beundrare av sin konst i sin make. Hanna ägnade sig mycket åt porträttmåleri under det att Georg utvecklade sig inom muralmåleriet och monumentalkompositioner och fick många uppdrag inom detta område. Georg dör 1935 och Hanna 1940.

Georg Paulis författarskap sträcker sig från början av 1890-talet fram till strax före hans död. Sammantaget är det ett rikt material som utgör en samtidsbeskrivning av en intressant period i svenskt kulturliv. Genom hans rika korrespondens med vänner och konstnärskollegor får vi ta del av utvecklingen ur mångas perspektiv där Pauli varsamt har hanterat andras åsikter och infallsvinklar men också med emfas uttryckt sin egen övertygelse om en konst tillgänglig för alla liksom statens ansvar att vårda kulturarvet.

Georg Paulis estetiska idévärld.

När opponenternas utställning ”Från Seines strand” hade öppnats och lugnet hade lägrat sig efter det hektiska arbetet inför öppnandet och invigningsceremonierna skrev Richard Bergh ett brev till Georg Pauli som avslutades med orden ”Bastien est mort, Vive Bastien!!!!”¹³ Richard Bergh avsåg den franske konstnären Jules Bastien-Lepage, född 1848 och som dog i Paris 1884, endast 36 år gammal. Han propagerade för verklighetsstudium och realism och blev en förebild för den svenska konstnärskolonien i Paris. Bristen på verklighetsstudium och realism var ju en del av opponenternas grundläggande kritik mot Akademien där man huvudsakligen ägnade sig åt historiska teman och inomhusmåleri i ateljéerna. Konstens uppgift var inte skönheten utan sanningen enligt Bastien-Lepage och hans anhängare. Krav på objektivitet och neutralitet trängde undan subjektiviteten.

Richard Bergh planerade att resa till Paris enkom för att besöka en utställning av Bastien-Lepages konst, anordnad året efter Lepages död – ett besök som dock aldrig blev av. Samtidigt med denna utställning pågick en utställning med romantikern Eugène Delacroix (1798 – 1863). Den svenska kolonien var hänförd av Bastien-Lepages måleri men mötte Delacroix utställning med totalt ointresse och likgiltighet skriver Georg Pauli i *Opponenterna* (Stockholm, 1927). Georg Pauli reagerade mot denna ensidiga dyrkan och ville inte ta parti för någon av dessa. Han tänkte sig

att fullkomligheten skulle bestå i en syntes av båda.

En dylik oklarhet tror jag inte jag varit ensam om, ty det är först långt senare i konstnärens utveckling som insikten kommit därom att i konsten skönhetssträvandet och sanningssökandet tillhöra två olika världar – det estetiska och det utomestetiska gebitet.¹⁴

Tanken på en syntes av gammalt och nytt, olika stilar och ismer kommer att vara en central tanke och grund för Georg Paulis kulturpolitik och debattinlägg. Detta kommer bl. a. till uttryck i *flamman Tidskrift för modern konst* som Pauli gav ut med ett flertal nummer under åren 1917 – 21, mer om detta längre fram.

Delacroix bröt tidigt mot de klassiska idealen till förmån för romantiken. I och med att hans ”Dante och Vergilius i underjorden” (1822) ställdes ut i Paris var kritiken mot honom oförsonlig från de klassicistiska förespråkarna. Han blev dock en inspirationskälla för de unga och har haft stort inflytande på impressionisterna Edouard Manet och Claude Monet liksom modernismens målare som t. ex. George Seurat och Paul Klee. De svenska konstnärerna i kolonien

¹³ *Opponenterna*, s. 80.

¹⁴ *Ibid.* s. 83.

visade dock ett bristande intresse för impressionismen, i början ett rent förakt. Delacroix fick under 1830-talet många uppdrag av den franska staten att utföra tak och väggmålningar i offentliga byggnader och kyrkor, något som bör ha uppmärksammats av och intresserat Pauli. Pauli tillerkänner ändå Bastien-Lepage en utomordentlig betydelse och menar att tack vare hans idéer liksom den tekniska utvecklingen inom fotografi och film har konsten befriats från sina

uppgifter, som lösas på kvasimekanisk väg, inte sträva till illusion och panoptikon, men rikta sin blick åt det senares motpol – metaforen.

Konsten kan aldrig återge ”naturen som hon är” - konsten opererar med ekvivalenter och är i dubbel bemärkelse ett bildspråk, bokstavligt och ”bildligt”.

Konstens mål är bild – icke avbild.¹⁵

Vi äga ej Konstpolitik i mening af ESTETISK EKONOMI!!

I januarinumret 1917 av *flamman* sammanfattar och konkretiserar Georg Pauli delar av sina konstpolitiska tankar hämtade ur programskriften *Konstens Socialisering* (Stockholm, 1915): ”Vi äga Näringspolitik, Handelspolitik, Tullpolitik, Skogspolitik, Järnvägspolitik, men Vi äga ej Konstpolitik i mening af ESTETISK EKONOMI!”¹⁶ Vad Georg Pauli avser är avsaknaden av en överordnad statlig genomtänkt politik eller ett program för staten som ”konstbeskyddare”. Det är den offentliga konsten som är viktig och en angelägenhet för staten. Det är den monumentala konsten och samverkan mellan arkitekturen, måleriet och skulpturen som tillsammans ska utgöra de ”Sköna konsternas treklang”. För detta ändamål bör konstskolor inrättas på olika ställen i landet och ansvaret för utförandet av offentliga byggnader inom stat och kommun ska överlåtas till lärare och föreståndare för dessa skolor. Skolorna ska härigenom även vara språngbräda till yrkeslivet genom en lärlings- och gesällverksamhet som bygger på ett aktivt deltagande hos alla för att förverkliga det ”gemensamma VERKET”.

De övriga konstföreteelserna som Georg Pauli kallar ”särkonsterna” dvs ”stafflimåleri, kabinettskulptur – genre, figur landskap. Stilleben, djur lefvande eller uppstoppade” ska inte vara någon statlig verksamhet utan överlåtas åt privat verksamhet, eventuellt med något mindre understöd. Georg Pauli faller i detta sammanhang hårda omdömen om Konstakademiens verksamhet:

Undervisningen som den nu bedrives i perspektiv & anatomi i särkonsternas tjänst är till

¹⁵ *Opponenterna*, s. 84.

¹⁶ Georg Pauli, ”demokratisk konstpolitik – konstakademiens död”, *flamman Tidskrift för modern konst* N:o 2 februari 1917, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917) [tidskriften saknar paginering].

bestämd skada för monumental dekorativ konst.

Studier i målarskola & skulpturskola bedrivs utan plan, mest afseende manuella färdigheters uppdrifvande.

Studier för studiers skull måste afskaffas! Andefattiga – tidsödande – utan sikte.

Alltså!

Hela lärarkåren vid Konstakademien entledigas – och pensioneras om så är nödigt.”¹⁷

Det är alltså bl. a. detta som är Georg Paulis syn på en radikal undervisningsreform och målet för en förändring av Akademiens undervisning.

För att återgå till Georg Paulis tanke om en syntes som berördes ovan, tänker han sig det komplexa verket där alla ismer och strömningar förenas i harmoni. Där konflikter och brytningar som uppstått mellan olika konstepoker och inriktningar kan finna former för samverkan, en slags konstens paretooptimalitet. Georg Pauli sammanfattar denna tanke bl. a. i ”Totalismen”, en artikel i *flamman Tidskrift för modern konst N:o 2*, (1917). Han nämner konstnären Puvis de Chavannes (1824 – 98) som ett exempel på en konstnär som förmått att hantera denna sammansmältning på ett framgångsrikt sätt. Puvis de Chavannes hade gått i lära hos Eugène Delacroix, han ägnade sig mycket åt muralmålari. Även om han var samtida med impressionisterna var han mer intresserad av tidigt italienskt freskmålari. Han fick sitt huvudsakliga erkännande genom att franska staten köpte hans verk – han hade med andra ord en värdegemenskap med Georg Pauli. Mer om detta under rubriken flamman nedan.

Mot bakgrund av sina erfarenheter från åren i Paris där Georg Pauli noterat en dramatiskt ökad produktion av konst såväl kvantitativt som kvalitativt ställer sig Georg Pauli, i inledningen till *Konstens socialisering. Ett program* (Stockholm, 1927), frågan ”varför? Vilket mål månne skymta för denna energi, som utlöses i estetiska eller kvasiestetiska värden?”¹⁸ Vad han huvudsakligen efterlyser är den egentliga samhällsnyttan av konsten. Genom bristen på en överordnad konstpolitik eller ”estetisk ekonomi” slösas stora värden bort. Georg Pauli skissar ett bokslut för den samtida konstsituationen. På creditsidan konstaterar han att trots allt, relativt många konstnärer kan försörja sig på sin verksamhet och att de unga konstnärernas färdigheter har blivit bättre. Han noterar även att konstintresset är påtagligt aktivt och livaktigt. Men han finner också många brister som väger tungt på debetsidan. En viktig invändning är att konsten bara kommer ett fåtal privilegierade till del och att dess uppgift att ”skänka glädje och vederkvickelse åt en nations stora flertal” inte på långa vägar är uppfyllt. Han går också till hårt angrepp mot konsthandeln som enligt honom lånat förebilder från den moderna industrin och där kapitalet får råda på ett osunt sätt med effekter som är än mer

¹⁷ *flamman N:o 2 februari 1917* [tidskriften saknar paginering].

¹⁸ Georg Pauli, *Konstens socialisering. Ett program* (Stockholm, 1927), s. 5.

allvarliga för konstvärlden än för industrin.

Massor av konstverk lagras för att ligga till sig i årtal, icke därför att deras art vore på något sätt främmande för den konstköpande allmänheten, utan blott emedan den profit som vederbörande vid ett direkt utsläppande i marknaden av dessa alster kunde påräkna inte står i tillräckligt lockande proportion mot kostnaderna.¹⁹

Andra konstverk köps upp ”för att helt nedgrävas” och därmed inte utgöra en hotande konkurrens till mer lönsamma projekt. Han noterar uppgivet svårigheterna att få till stånd en ändring av sakernas tillstånd då alla, såväl konstnärerna som konsthandeln och deras kunder stödjer systemet. En positiv effekt att föras upp på creditsidan är dock det ökade allmänna konstintresset som blivit en följd av spekulativa operationerna. Denna intensiva handel innebär även att konstföremål hela tider byter ägare och aldrig ”får rotfäste i en given miljö, aldrig hinna att växa in i en passande lämplig omgivning”.²⁰ Att ett konstverk hör hemma på en given plats eller kräver sin fasta miljö är en central tanke hos Georg Pauli, den återkommer, förutom i ovan nämnda sammanhang också i hans idéer om att reformera undervisningen liksom hans tankar om det moderna museiväsendet, mer om detta längre fram.

Överproduktionen av konst är ett problem som hålls under armarna av reklam och välgörenhetsorganisationer som tar hand om åtminstone en del av överskottet. Han tycker sig se ett begynnande konstnärsproletariat till följd av en produktion som saknar motsvarighet i ett uttalat behov. Han åskådliggör situationen genom att jämföra med gotiken där konstproduktionen stod i jämvikt med de samhällsliga behoven. Han återkommer i denna jämförelse till arkitekturen, den dekorerande skulpturen och det murala måleriet som den bärande treklängen, de dominerande konstformerna för de offentliga byggnaderna, såväl profana som kyrkliga. Särkonsterna, som han benämner de konstformer som inte har någon direkt koppling till en arkitektonisk miljö spelade en underordnad men inte oviktig roll under gotiken men är nu (i Georg Paulis samtid) dominerande och i det närmaste allenarådande. Staten efterfrågar inte konstnärlig utsmyckning i tillräcklig omfattning, behoven från den religiösa sidan har avtagit och ”socialdemokratien, som ju kan betecknas som vår tids mäktigaste rörelse, har hittills så gott som uteslutande ägnat sina krafter åt etiska problem, och lämnat de estetiska alldeles åt sidan. Skall detta fortfara?”²¹ Att införa en ”estetisk ekonomi” som jämföras med jordbruksekonomi, skogspolitik, e.t.c. annonserades i *flamman* och som nämnts ovan var detta enligt Georg Pauli ett sätt för staten att ta ansvar för och föra upp estetiken på dagordningen ”eller med andra ord att statens utgifter för konstundervisningen och konstskatternas

¹⁹ *Konstens socialisering* s. 7.

²⁰ *Ibid.* s. 8.

²¹ *Ibid.* s. 10.

samlade så disponeras, att största möjliga nytta tillkommer största möjliga antalet samhällsmedlemmar. Detta är att praktisera estetisk ekonomi.”²²

Georg Pauli har en uttalad demokratisk, social och utilitaristisk syn på konsten. Den ska tjäna och möta samhällets behov och göras tillgänglig för så många som möjligt. Detta genomsyrar hans syn på hur konstundervisningen bör läggas upp och i stor omfattning styras av staten liksom hur den konstmuseala verksamheten kan göras mer tillgänglig och lokalt förankrad.

Pauli använder sig av en retorik och bygger upp sin text om konstens socialisering och den rådande konstundervisningen på i huvudsak tre fundament. Han börjar med att positionera sig som den som har överblick (den bästa) över problemområdet. Härefter bygger han upp sin argumentation genom att identifiera ett antal drivande faktorer som senare kommer att motivera hans slutsats. Dessa faktorer kan vara mer eller mindre viktiga, vilket tillåter honom att vara resonerande och tolerant kring vissa, mindre viktiga under det att han förhåller sig i det närmaste dogmatisk till de avgörande faktorerna. Dessa fastställs genom något svepande referenser. Han fastställer med emfas hur saker ”är” och bygger därmed successivt en fast grund för sin argumentation och slutsats. Ett viktigt retoriskt grepp för Pauli är att initialt i sina texter tydliggöra sin legitimitet att lyfta fram och kommentera det aktuella ämnet. Inledningen till *Konstens socialisering* lyder:

Den som ägnat de moderna konstföreteelserna en annan och mera omfattande uppmärksamhet än den vilken speciellt inriktas på de med korta mellanrum uppstående – ismerna har säkerligen, i likhet med förf. blivit gripen av åtrå att söka klargöra de möjligheter som kunna användas och utvecklas för att helt eller delvis ge hela konstproduktionen mera socialt berättigande och säkrare rotfäste i samhälleliga behov.²³

Om den bristande hushållningen av resurser för konstnärligt arbete fortsätter han:

Historiens lärdomar visar att så ej behöver ske, och det gäller blott att rätt använda dessa erfarenheter på de moderna tidsförhållandena. En aldrig så flyktig blick på dessa senare, övertygar oss lätt att det är något ganska väsentligt på tok. Får man vidsträcktare utsikter över konst från en konstmetropols horisont, blir man gripen av den brist på enhet och ledande tanke som vidlåder hela konstverksamheten.²⁴

Om konsthandelns negativa inflytande:

²² *Konstens socialisering* s. 11.

²³ *Ibid.* s. 5.

²⁴ *Ibid.* s. 6.

Det är allom bekant huru densamma hunnit utvecklas därefter att den upptagit metoder från den moderna storindustrien. Stora kapital engageras i rörelsen; trustbildningar uppstå, och därmed följer med naturnödvändighet allt det osunda som, redan beklagligt då det gäller industriellt arbete, måste äga tiofalt mera fördärvbringande verkningar på ett sådant verksamhetsfält som konstens.²⁵

Det moderna museiväsendet

Utöver sitt engagemang i den samtida konstutbildningen för Georg Paulis ett i viss mån analogt resonemang om museiväsendets styrkor och svagheter. I *Konstens socialisering. Ett program* (Stockholm, 1915) avhandlar han sin syn på museiverksamheten. Här betonas återigen den sociala faktorns betydelse. Konsten skall göras tillgänglig för alla så att allmänheten kan göra sig förtrogen med den ”njuta av den glädje och vederkvickelse, som konstbetraktandet bör frambringa”, men den ska också ”utveckla och adla folkets eget skönhetsinne” så att de kan skapa harmoni och trivsel i sin vardag och sin boendemiljö.

All konst, från den största muralmålningen till det minsta föremål, har en prydnadsfunktion enligt Georg Pauli. Under äldre tider hade de tidigare nämnda ”särkonsterna” ett nära sammanhang med arkitekturen. På senare tid har särkonsterna utvecklat en större självständighet i förhållande till arkitekturen och tjänar mer och mer som ett ”uttryck för den individuella differentieringen”. Dessa två inriktningar skiljer sig åt i sitt förhållande till sin omgivning. Den konst som är bunden till arkitekturen är också bunden till en viss plats, miljö och sammanhang under det att de ”fria” särkonsterna kan uppfattas mer isolerade och ha karaktären av självändamål. Konsekvensen av detta synsätt är, enligt Pauli att det finns inte något konstnärligt värde i att samla denna senare typ av konst under ett tak – ett museum, ett konstgalleri, en konstutställning eller i en konsthandel. Det ger en ”rent naturvidrig verkan”. När det gäller gallerierna och konsthandlarna finns det dock kommersiella förklaringsgrunder. Museerna däremot har större konstnärliga krav på sig och de bör, i första hand, uppfattas som ”ett konstverk” i sig själva. Ett museum har också andra uppgifter utöver de rent estetiska – att vara ”ett konstverk” i sig, erkänner Pauli och ger ett kompromissförslag som bygger på decentralisering, i likhet med kraven på konstundervisningen som beskrivits ovan. Museerna i Paulis samtid är enligt honom inne på ett villospår:

Överallt, vart vi resa och varhelst vi inträda i ett stort museum, samma intryck! Salar, vars väggar äro fyllda med tavlor, tavlor i långa rader, i rader över och under varandra, sal vid sal i

²⁵ *Konstens socialisering* s. 7.

oändlighet, våning över våning. I långa rader, i dubbla leder, i nischer, på kolonner, i fönstersmygar, i skåp och montrer står byster och statyer och statyetter, hänga reliefer och medaljonger, i brons och marmor, gips och terrakotta – – – ordnat efter museitekniska metoder, historiskt, kronologiskt, alfabetiskt resulterar det hela dock däruti att begreppet konstmuseum är en anomali, ur vilken ingen räddning gives förutom en radikal omläggning av systemet för bevarandet av statens konstskatter. – För att genast säga ifrån varthän jag siktar, vill jag som min övertygelse här framhålla att *konstmuseets omskapande till ett konstverk endast kan ske på syntesens grundval*.²⁶

Med ”syntesens grundval” i citatet ovan menar Pauli att många museer borde sträva efter att reducera och förenkla samlingar till förmån för ett mer syntetiskt tänkande. Museet har sina styrkor när det gäller att tryggt förvara och skydda ett konstverk men är sällan det bästa stället för ett konstverk att befinna sig på ur en estetisk synvinkel. Den dekorativa konsten som är starkt bunden till sin arkitektoniska miljö hör bäst hemma i den miljö för vilken den är skapad och ”stafflikonsten” eller de självständiga ”särkonsterna” är av individuell karaktär och kräver isolering. Alla konstverk kräver med andra ord sin miljö för att komma till sin rätt. Den dekorativa muralkonsten är rent fysiskt mer sammankopplad med sin miljö vilket inte hindrar, till Paulis stora fasa, att stora fresker bryts loss för att infogas i främmande, fragmentariska miljöer där de inte hör hemma eller har någon förankring. ”Den som besöker det nya museet André-Jacquemart vid Boulevard Haussmann får här göra bekanskap med en ringaktning för det dekorativa konstverkets stabilitet som slår rekord och ställer liknande experiment i Louvre och 'Kaiser-Friedrich' i skuggan”.²⁷ Pauli syftar bl. a. på fresker av Tiepolo som brutits loss från en italiensk villa för att pryda museet André-Jacquemarts trapphus.

Även den självständiga stafflikonsten för en alltför ambulerande tillvaro mellan konstmuseer, konsthandlare, gallerier. Den packas upp, hängs upp i främmande miljöer, packas ner, transporteras, säljs, köps, magasineras, e.t.c., och liksom den flygande holländaren blir den dömd till en evig rotlöshet. Ofta hamnar den i anhopningar med annan konst som den saknar koppling till. Pauli liknar museerna vid konserter där musikerna spelar sina instrument var för sig. De må vara hur skickliga som helst men helheten blir en kakofoni. ”Så mycket säkrare skall då vårt öga, mindre utvecklat i detta avseende än örat, marteras av museiväggarnas kakoplastik. Kakoplastik! Se där resultatet av de stora museernas anhopning av oöverskådliga massor av konst.”²⁸ Pauli exemplifierar med misslyckade kombinationer bl. a. från Louvren och konstaterar att dramatiska förändringar sker när konstverk rycks ur respektive infogas i sitt rätta sammanhang: ”Roccoccons konst är i allra högsta

²⁶ *Konstens socialisering* s. 29.

²⁷ *Ibid.* s. 33.

²⁸ *Ibid.* s. 34.

grad dekorativ och dör som ostronet, då de brytes ur musslan.”²⁹ Anhopningarna av konst är dessutom i tilltagande enligt Pauli då en ständig konsolidering av museer pågår där större museer inkorporerar mindre där samlingarna trots allt varit relativt väl avvägda. Museernas samlariver tar sig också uttryck i salar fyllda med samma konstnärs verk: ”Flera salar äro nu fyllda av Corot, idel Corot!” Några få verk av samma konstnär hade räckt – reduktion – syntes!

Vilket existensberättigande har då museerna? Pauli tar upp tre aspekter till diskussion: allmänhetens behov av konstuppföstran och konstnjutning, utövande konstnärers behov av stimulans och studiematerial samt konstforskningens behov av tillgängliga och koncentrerade samlingar. När det gäller allmänhetens intresse vill Pauli betona den behållning som besökaren har av sitt konstbesök. Det vore mer intressant att kunna bedöma denna än att mäta en besöksfrekvens. Här flyter Paulis decentraliseringstanke upp till ytan igen. Han menar att flera mindre museer med mindre men mer avstämde och syntetiserade samlingar avsevärt skulle öka besökarens konstupplevelse och behållning av sitt besök. Tillgängligheten skulle vara sämre och besöksstatistiken kanske påverkas negativt, men behållningen är trots allt överordnad och bör vara styrande. En dålig behållning är en dålig ekonomi i Paulis tankevärld om en estetisk ekonomi. Det är också slöseri att tillhandahålla originalverk då allmänhetens konstförståelse bygger på museernas förevisningar som fokuserar historiska, konst- och kulturhistoriska aspekter liksom anekdotiska eller litterära sidor utan att någonsin ”inviga den stora allmänheten i konstens mysterium” de problem som handlar om ”det konstnärliga ombildandet av stoffet”. Ur pedagogisk synpunkt är därför inte de stora centraliserade museerna motiverade.

Även de konststuderandes behov av stimulans och studiematerial, den andra motiveringen för de stora museernas existens smular Pauli sönder i sin analys. Ingres och Delacroix studerade sina mästare Rafaël och Rubens på det dåtida Louvren som var ett avsevärt mindre museum på den tiden. Rafaël och Rubens å sin sida hade under renässansen inte tillgång till varken Louvren eller några andra större samlingar förutom vad som eventuellt erbjöds av samtida furstar och furstepalats. Går man längre tillbaka i tiden avtar knappast den konstnärliga kvaliteten. Av detta drar Pauli slutsatsen att några stora samlingar inte är nödvändiga för de konststuderande. Han tillägger också att dagens studenter snarare ser för mycket än för lite konst och har dessutom en mycket större tillgänglighet till transportmöjligheter och reproduktioner än tidigare.

Så återstår då forskarna med sina behov av tillgängliga sammanhållna samlingar. Det konstnärliga priset för sammanhållna samlingar är för högt anser Pauli. Den skada det innebär för ett konstverk att berövas sin miljö eller sin rätta hemvist kan inte motiveras ur forskningssynpunkt.

²⁹ *Konstens socialisering* s. 35.

Forskarna måste avstå bekvämligheten, dock utan att behöva offra forskningen på bekvämlighetens altare. Pauli pekar på arkitekturforskningen som ett bevis på att forskaren kan komma till konstverket och inte konstverket till forskaren: ”Trots vår tids väldiga framsteg i all slags teknik ha vi ännu inte hunnit så långt, att vi kunnat realisera en Victor Hugos dröm: att samla alla Frankrikes katedraler i en krets kring katedralen i Chartres.”³⁰

Paulis övertygelse om konstens tillhörighet till sin miljö och kontext har hållit över tiden och bekräftas av A Kibédi Varga i hans essay ”Kriterier för beskrivning av ord/bild-relationer”:

Platsen påverkar betydelsen, lokaliseringen har ett semantiskt värde. Man har sedan länge insett att ju mer ideologiskt bestämd platsen är, ju mindre behöver man förklara objektets betydelse och vice versa. Abbé Du Bos påpekade exempelvis att en 'tableau de cheval' måste ha en mer självständig betydelse och dess ämne måste vara mera lättigenkännligt än vad som krävs av en muralmålning i en kyrka, och detta helt enkelt beroende på det faktum att den kan flyttas från en plats till en annan.³¹

Paulis retoriska grepp och strukturer känns igen även i denna text ”Det moderna museiväsendet”. Han etablerar initialt sin auktoritet och position genom uttalanden som: ”Att konsten är en kulturfaktor av ganska stor betydelse är sedan länge ett så erkänt faktum att jag inte behöver spilla några ord därpå.”³² Han förutsätter invändningar mot sina idéer och bemöter dem med ett auktoritärt språk samtidigt som han söker gjuta olja på vågorna genom att föreslå en kompromiss – en kompromiss som visar sig vara föga värd i slutet av texten:

Jag väntar med största jämnmod de invändningar som 'fackmän' icke skola dröja att resa mot den process mot det nuvarande systemet, som litet varstades börjar göra sig hörd. Jag ska i fortsättningen föreslå en kompromiss. [...] Men å andra sidan får man inte förvåna sig eller beskylla mig för partiskhet och orättvisa om jag under processens gång söker att med tillbörlig skärpa framhäva allt det okonstnärliga i det resultat vartill anhopningsmetoden lett och ovillkorligen måste leda.³³

Han passar också på att ge sina potentiella motståndare, museidirektörerna en känga för att de inte förstår att hantera Paulis tanke om syntetisering:

³⁰ *Konstens socialisering* s. 42.

³¹ A Kibédi Varga, ”Kriterier för beskrivning av ord/bild-relationer”, *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer* (Stockholm, 1993), s. 110.

³² *Konstens socialisering* s. 25.

³³ *Ibid.* s. 26.

Men den moderne museidirektörstypen saknar eller åtminstone visar icke denna förmåga. [...] Den moderne museidirektören företer egendomligheter, som motsvara vissa kännetecken på en modern orkesteranförare. [...] Det ligger i sakens natur att någon väsentlig reform i museiväsendet ej är att vänta förrän dessa typer tömt sin energi.³⁴

När hans legitimitet är säkrad och motståndarna avväpnade redogör han för sina idéer enligt ovan och erkänner såväl allmänhetens som studenternas och forskarnas behov av tillgänglighet till konsten men bara på de villkor som stipuleras i hans idévärld.

Reduktion och syntes!

Hur tänker sig då Pauli ett bättre utnyttjande av resurserna – en ekonomisk estetik? Återigen kommer begreppet syntes till användning. Genom att skapa en syntes kan man reducera och skala bort mycket av det som karaktäriserar en traditionell konstutställning utan att tappa den röda tråden.

Pauli exemplifierar: ”Vill jag t. ex. en syntes av *målarkonsten* under senaste sekler, så är det först och främst *konsten att måla* som ska förklaras. Konsten att måla, det är konsten att på en yta lägga färger på ett visst sätt och i en viss ordning.”³⁵ Detta innebär inte att man måste med ”kvantitativt imponerande anhopning” av enskilda kända konstnärers verk ”vandalisera väggar, ja hela rum med ett och samma fabrikat”. Med reduktion tänker sig Pauli förverkliga syntesen:

Vid syntesens förverkligande har den framtida konstnärliga ordnaren att avsöndra allt det som kan förklaras genom reproduktion – i främsta rummet allt det periferiska: det litterära, det historiska eller kulturhistoriska, stämningvärdet (lyrik) och anekdoter etc. - men även en del element, vilka äro centrala ur konstnärlig synpunkt, såsom komposition, modellering, teckning, linjeföring.³⁶

Vinsten, enligt Pauli, av en syntes och en radikal reduktion är att samlingens konstnärliga verkan höjs avsevärt, detta medför också pedagogiska vinster och en bättre översikt vilket i sin tur skulle medföra att museibesökarna skulle ”hemföra en känsla av reda, behag och njutning”. Utställningarna skulle ta mindre plats och vara mindre kostsamma och skulle därmed kunna cirkulera mer och beses av fler – en möjlighet att socialisera konsten. Den syntetiska principen är vägen till en estetisk ekonomi. Det primära målet är dock inte en ökad cirkulation utan snarare decentralisering. Pauli vill i görligaste mån förhindra ambulerande konst. Syntetiseringsprincipen innebär enligt honom att färre konstverk behövs för att skapa en syntes och därmed kan man, genom att lyfta ut

³⁴ *Konstens socialisering* s. 30.

³⁵ *Ibid.* s. 45.

³⁶ *Ibid.* s. 46.

verken ur de stora statliga museerna skapa fler mindre och permanenta utställningar som tillåter konstverken att stanna i sin rätta miljö och därmed även rädda offentliga miljöer.

Dessa åtgärder är nödvändiga för att uppnå en god hushållning av resurserna menar Pauli. Den stora överproduktionen som nämnts tidigare gynnar inte en konstens socialisering. Pauli efterlyser ett statligt engagemang i form av en kulturbudget som inte bara innehåller avsatta medel utan också tydliga direktiv. Dagens statliga och regionala kulturbudgetar skulle kanske falla Pauli på läppen.

flamman

Utöver sina böcker och skrifter i skilda ämnen står tidskriften *flamman* ut som ett av Georg Paulis viktigaste projekt. *flamman* kom ut med sitt första nummer i januari 1917. Redaktör och utgivare var Georg Pauli och han biträdades av konsthistorikern Gregor Paulsson och konstnären Eigil Schwab. Intentionen var att *flamman* skulle vara ett språkrör inför den svenska publiken för ”det unga och löftesrika i modern konst”.³⁷ Tidskriften skulle vara ett organ för modernismen i konsten utan att dra gränserna för snävt. ”En flamma vill frihet! - Dess kärna är given, men konturerna leka!”.³⁸ De moderna ismerna: expressionism, kubism, futurism, simultanism, totalism (begreppet utvecklas i *flamman*, se nedan), m . fl. skulle understundom behandlas i breda och utredande texter tillsammans med ett rikt bildmaterial. Den ”estetiska ekonomin” - Georg Paulis idé om bl. a. en statlig kulturpolitik - skulle då och då ge sig till känna. *flamman* skulle vara oberoende och utkomma årligen med minst åtta häften om sexton sidor vardera (vilket kom att variera). Priset fastställdes till tolv kronor per år och ett lösnummerpris på två kronor. Nordiska Bokhandeln i Stockholm distribuerade och Bröderna Lagerströms boktryckeri tryckte.

Elisabeth Lidén tar upp Georg Pauli, kubismen och *flamman* till behandling i *Sveriges Konst 1900-talet Del 1 1900-1947* (Stockholm, 1999):

Han [Georg Pauli] blev den som främst kom att föra kubismens talan i Sverige, inte minst i den av honom utgivna *flamman* (1917 – 21). Här presenterade han själv Metzingers konst; Lhote bidrog med studierna *kubism* och *om komposition*. Pauli var mån om den typografiska utformningens modernitet. Flammans utstyrelse och typografi var direkt påverkad av kubismen, bl a Juan Gris.³⁹

”*Modernismen i Konst är aldrig modern.*” Så inleder Pauli sitt första nummer av *flamman* och förtydligar:

Fåtalets dyrkan – flertalets gäck.
Dess dag är aldrig idag.
Ung konst med segertro – dess hopp är morgondagen.
Min far hade andra ideal än hans son

³⁷ *flamman* N:o 1, Jan.1917 [tidskriften saknar paginering].

³⁸ Ibid.

³⁹ Elisabeth Lidén, *Sveriges konst 1900-talet. Del 1. 1900-1947. Sveriges allmänna konstförening publikation 108* (Stockholm, 1999), s. 24.

Och jag har väl andra än mina barn.
Kärleken är beständig – flammorna växla.
[...]
Sjuttioalets öfverlevande sågo snedt på åttiotalet.
De som upprättat nittioalets rangrulla, sitta trötta vid vägkanten,
medan nya seklet reviderar.
Må ingen sörja, allt är förgängligt och – beständigt.
Hjulet rullar framåt – och rundt.
Ej endast den konst vi se födas är modern.
Ur händer multnade före vår historias gryning vuxo konstverk,
hvarpå ännu morgonsolens rosor glöda.⁴⁰

Gregor Paulsson (1889 – 1977) var vid denna tid intendent på Nationalmuseum. För Svenska Slöjdföreningen, som han var ordförande för från 1920, skrev han "Vackrare vardagsvara" (1919) där han argumenterade för ökad tillgänglighet för alla av vackrare vardagsvaror med genomtänkt formgivning och som skulle mångfaldigas genom industriell tillverkning. Han delade därmed Georg Paulis syn på konstens sociala och demokratiska aspekter – konsten åt alla. Han var starkt engagerad i det moderna formspråket och en stark förespråkare för funktionalismen. 1913 skrev han tillsammans med bland andra Gunnar Asplund kampskriften "acceptera" en skrift med krav på att funktionalismen måste accepteras. Han var professor i konsthistoria vid Uppsala universitet mellan åren 1934 – 56.

Eigil Schwab (1882 – 1952) var konstnär, målare, grafiker, illustratör och skämttecknare. Han har gjort ett stort antal affischer, bokomslag och bokillustrationer. Han samarbetade som politisk/satirisk skämttecknare med Hasse Z och Albert Engström i *Söndags-Nisse*, *Naggen* och *Lutfisken*. Han utnämndes till professor 1939. Pauli bodde granne med och umgicks flitigt med Hasse Z på Utö där han och Hanna hade sitt sommarviste under tiden från sekelskiftet och fram till 1940. Möjligen har kontakterna med Eigil Schwab knutits här.

flammans strävanden på det typografiska gebitet.

flammans avantgardistiska och modernistiska karaktär kommer till påtagligt uttryck, utöver sitt textuella innehåll, i sin grafiska utformning. Sidorna är omsorgsfullt komponerade med hjälp av olika stilsorter, understrykningar, fet och kursiv text, dubbla typavstånd, ideogram, repetitiva element, e.t.c., en lek eller sökande med texten som uttrycksform som vi återfinner hos ett flertal modernister i tiden. I *flamman* N:o 5, maj – juninumret publiceras t. ex. Apollinares ideogram

⁴⁰ *flamman* N:o 1, Jan. 1917 [tidskriften saknar paginering].

(calligramme) ”Soiréers de Paris”. I en artikel som behandlar flammans reception av allmänheten klargör Georg Pauli sina tydliga avsikter med den grafiska profilen på förekommen anledning då irritation i läsarkretsen uppstått:

Man måste gentemot Flammans strävanden på det typografiska gebitet anlägga helt annat mått än påtryck i allmänhet. I vår bråda tid nöjer man sig hälst med att genomögna och vill att trycksidan skall vara neutral, grå, slät som ett golv. Alla nyheter bilda hinder, som man förargas att behöva sätta över. Endast i fråga om annonser bröstar man av typinventariets arsenal. Praktböcker med vårdad utstyrsel, en 'heder för den eller den officinen', pryda salongsbordet – men läses sällan.

I sin anmälan underströk Flamman dess typografiska syfte: i en konstnärligt utstyrd publikation får intet sakna konstnärlighet; typerna äro ej blott bärare av ordens tankar och idéer, de måste för ögat ha värde suggestivt och dekorativt. Dessutom fordrar en tidskrift för modern konst med bildmaterial hämtat ur våra dagars experimenterande en viss överensstämmelse, alltså *nyheter* även i typografien. Allt nytt verkar gärna oroligt, ty ögat behöver vänja sig. - Hellre än att nöja sig med mera lättköpta segrar genom lyckade pasticher skulle Flamman alltså vid lämpliga tillfällen adoptera futuristernas revolutionerande typografi. Flamman är icke en bok av genomsnittstyp. I en sådan fortlöper innehållet rätt homogent från pärm till pärm [---] Flamman är en revy, med olika artiklar för varje sida eller uppslag, ja ibland flera sammanträngda på samma sida. Omväxling i typografi är alltså självklar fordran, vars fyllande tarvar konstnärlig takt, som dock strävar efter enhetlighet, harmoni.⁴¹

Totalismen

Totalism ett begrepp som myntades av Georg Paulis vän och lärare, den franske konstnären André Lhote (1885 – 1962). André Lhote som var konstnär, konstteoretiker och kritiker var också då och då medarbetare i *flamman*. Tanken med totalismen var att finna det slutliga uttrycket i det komplexa verket. Det komplexa verket skulle utgöra en syntes av alla ismer, strömningar, motsättningar, gammalt och nytt. Dessa skulle ”sammanflyta likt floderna i havet”.⁴² Georg Pauli jämför med Picasso som han menar vid denna tidpunkt arbetar i alla stilar samtidigt om än inte på samma duk. Pauli exemplifierar också med verk som ställdes ut i samband med en modernistutställning 1914 ”där naturalistisk klimax erhöles genom reella föremål fästade på duken, spegelbitar som uppsamlade ljusreflexerna, tidningslappar och påklitrade tapetbitar: stora prismatiska solar, regnbågar, rena

⁴¹ Georg Pauli, ”Flammans mottagande av allmänheten”, *flamman Tidskrift för modern konst N:o 4 april 1917*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917) [tidskriften saknar paginering].

⁴² Georg Pauli, ”Totalismen”, *flamman Tidskrift för modern konst N:o 2 februari 1917*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917) [tidskriften saknar paginering].

färger i oändliga cirklar vid sidan af kubernas lätt och luftigt chatterade mångfald”.⁴³

Att konstnärligt uttrycka sig ensidigt kan vara nödvändigt i utforskande syfte eller för att betona något men endast tidsbegränsat, slutligen måste det infogas i ett totalt sammanhang ansåg Pauli. Det traditionella måste successivt förenas med det nya moderna. ”Naturen som igår var jungfrulig och gammaldags pittoresk bjuder oss hvarje dag på nya uttryck och storslagna former, som tolka mekaniska krafter [...] ju mera järnet och ångan dominera våra blickar [...] P a n räcker handen åt den yngsta av feer: Elektricitet.”⁴⁴ Jag uppfattar inte att totalismen enligt Pauli och Lhote ska uppfattas som en strävan mot det yttersta slutgiltiga konstverket utan snarare som en kontinuerlig process som förmår att sammansmälta nuet med det förgångna liksom att förena motsatser till en harmonisk komposition. Tiderna förändras kontinuerligt och förändringarna i sig utgör bränslet till processen. ”Totalismen måste i ett och samma verk förena allt detta och mera därtill – kvintessensen af det väldiga bagage traditionen gett oss i arf. – Då stå vi då inför den syntes där vi en stund hvila ut. – E n stund.”⁴⁵

Intermedialitet

Att inkludera konstaspekten bara där den har ett kontextuellt intresse för Paulis skrivande aktualiserar ständigt gränsdragningsproblematiken. Ju längre bort från gränsen man befinner sig desto tydligare är gränsen och frågan om hur den ska hanteras. I gränsens närhet däremot upplever man sig lätt plötsligt ha hamnat i en snittyta eller ett ingenmansland. Betraktar man denna närhet/överskridande i stället som ett allemansland gör det problemet lättare att hantera, gränserna är ju inte givna av naturen. Disciplinen litteraturvetenskap har, liksom alla andra discipliner, sina avsöndrings- och inklusionskriterier som i närheten av disciplinens upplevda gränser blir mer osäkra och förhandlingsbara. Kontexten i sig är naturligtvis en starkt påverkande faktor. Duchamps pissoar är en pissoar så länge den sitter fast på väggen i en herrtoalett och brukas för sitt ändamål. Som signerad artefakt i en konsthall är den att betrakta som ett konstverk. Gränsytan ligger hos betraktaren att avgöra men konstnären har angivit avsikten genom att ha förändrat kontexten och den tilltänkta målgruppen. ”Att flytta ett sådant objekt från dess vanliga plats är en konstnärlig handling – det känner vi till sedan Duchamps *ready-mades* – men detsamma gäller när man isolerar någonting som från början var tänkt att ingå som en del i en serie, som till exempel Roy Lichtensteins

⁴³ Georg Pauli, ”Totalismen”, *flamman Tidskrift för modern konst N:o 2 februari 1917*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917) [tidskriften saknar paginering].

⁴⁴ André Lhote, ur ”Totalismen”, *flamman Tidskrift för modern konst N:o 2 februari 1917*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917) [tidskriften saknar paginering].

⁴⁵ Georg Pauli, ”Totalismen”.

individualiserade 'serieteckningar'.⁴⁶ Detta faktum är Georg Pauli väl medveten om och praktiserar aktivt i tidskriften *flamman* som något nytt, positivt och innovativt. Det finns dock en fara i ett obetänksamt sätt att ändra kontexten för ett konstverk som kommer att bli en av hans viktigaste stridsfrågor i den konstpolitiska debatten och som handlar om museernas sätt att hantera konsten.

I fallet Georg Pauli och hans skrivande kommer konsten att kontinuerligt utgöra en fond och referens till det mesta han skriver om eller polemiserar emot. I tidskriften *flamman* ägnar han sig åt ren interartiell eller intermedial verksamhet där ord och bild samverkar för att förstärka budskapet. Här samverkar ordens lingvistiska betydelser och den visuella utformningen. Detta kommer till uttryck i olika typsnitt, stilstorlekar och centreringar för att förstärka och visualisera budskapet eller experimentera med bild och text likt Apollinares ”Calligrammes”. Man kan också ana inspiration från futuristerna som t. ex. Marinettis deklARATION om ”ord i frihet” i *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) och inte minst från hans dikt ”Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste” (1914) som kombinerar såväl det lingvistiska och visuella uttrycket liksom känslan av ljud. I A Kibédi Vargas ”Kriterier för beskrivning av ord/bild-relationer” sorteras ovan nämnda företeelser huvudsakligen in under begreppet ”integration” som i sin tur är en delmängd av begreppet spatial disposition av enskilda objekt i hans klassifikationsschema av ord/bild-realtioner, och förtydligar:

Modern visuell poesi skapar oftast en annan relation, inte mellan bokstäver och bokstäver, utan mellan den vita baksidan och orden. Apollinares ord efterliknar rörelsen hos fallande regndroppar eller konturena av ett föremål i det landskap som baksidan utgör. Marinetti kombinerar ord och linjer på ett mera abstrakt sätt för att antyda en militär karta.⁴⁷

Att *flamman* stavas med liten begynnelsebokstav ger uppmärksamhet och har använts av senare efterföljare i samma syfte, t. ex. vid Gunnar Ekelöfs och Josef Riwkins samarbete kring typografien i samband med utgivningen av Ekelöfs debutverk *sent på jorden. Dikter 1927 – 31* (1932)⁴⁸. De typografiska inslagen i *flamman* är exempel på en ”snittyta”. De kan å ena sidan behandlas som ett konstnärligt uttryck eller experimentlusta i tidens anda. De kan också vara ett stilgrepp för att förstärka och ge eftertryck åt det konstpolitiska budskapet, synsätten kan med fördel kombineras och skulle då kunna falla under begreppet ”Integration” i Hans Lunds typologi av intermediala relationer, d.v.s. ”de integrerade medierna kan inte separeras utan att verket eller texten (i semiotisk mening)

⁴⁶ A Kibédi Varga, s. 109.

⁴⁷ Ibid. s. 112.

⁴⁸ Johan Svedjedal, *Spektrum Den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur* (Stockholm, 2011), s. 200.

faller isär”.⁴⁹ Läsarnas reception av *flammans* typografi är, inte helt oväntat, blandad. I Georg Paulis tidigare nämnda svar till en läsare ur den irriterade läsarskaran, se s. 28 ovan, framgår att hans tanke i första hand är att åstadkomma integration eller kanske symbios även om det inte uttrycks i klartext. I andra hand är det en ren kompromiss där det typografiska uttrycket jämkas med tekniska begränsningar som tryckyta, disposition, mm. ”Flamman skall vara en konstnärligt utstyrd revy, måste allt däri fylla konstens sinnliga uppgift: dekoration. Att pryda en trycksida eller dekorera en väggyta – sak samma! En vacker tanke realiserad i fresk måste kompromissa med arkitekturens stil och skala, med rummets proportioner och övriga villkor.”⁵⁰ Han önskar att han hade en skriftställare, typograf och dekoratör i samma person. Nu är han hänvisad till tre olika yrkesmän – en viss analogi med disciplinerna alltså.

När det är agitatorn Pauli som håller i pennan kan man ofta se en genomgående retorisk struktur i texten. Han börjar ofta att beskriva problemet, därefter följer hans lösning på problemet. Då denna oftast är kontroversiell så ställer han de potentiella kritikernas frågor till sig själv för att sedan argumentera mot dem. Tekniken underlättar för honom att få ut sitt budskap och upplevs av läsaren till en början logiskt och resonerande. Man lockas in i resonemanget och de fiktiva kritiska synpunkterna upplöses en efter en om man inte håller i minnet att de från början var formulerade av Pauli själv och är en del av argumentationstekniken. Hans ton som agitator skiljer sig väsentligt från den han använder sig av i sin övriga produktion och där syftet är ett annat.

Ett exempel på en stil som i allt väsentligt skiljer sig från den politiska eller agitatoriska men som har ett tydligt interartiellt anslag är hämtat från *Opponenterna* (Stockholm, 1927). Citatet nedan beskriver ett möte mellan Pauli och Ernst Josephson. Båda har nyligen återvänt till Paris. Jag uppfattar texten som en transformation, texten frammanar en bild, visualiserar en situation:

Aldrig skall jag glömma vårt möte den dagen efter min återkomst till Paris. Jag såg honom komma på Boulevard S:t Michel, redan på långt håll fäste jag mig vid hans stora röda fladdrande halsduk, hans kalabreserhatt, hans käck hållning, inte olik Olivarez' porträtt målat av Velasquez. Han poserade ej, ty han hade ännu inte känt igen mig. Han bar på en segervisshet, som han väl trodde alla mötande skulle frapperas utav. Men den gråa senhöstdagen gick pariserlivet sin vanliga gång, utan aning om att en revolutionsunge höll på att krypa fram i ljuset. Vi möttes och Josephs drag fingo strax flera glansdagar. Hans rock var öppen, ty själen var het, hans steg som alltid små och snabba. Käpp begagnade han aldrig och händerna, aldrig instuckna i fickorna, markerade med fingrars knäppande takten. Ärmor och byxor efter vanligheten en smula korta, halsduken i glödande rött och mycket stor gav stämningen.

- Se, välkommen på dig, gamle Joseph, dina artiklar i Dagens Nyheter – briljanta!⁵¹

⁴⁹ Hans Lund, ”Medier i samspel”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund (Lund, 2002), s. 20.

⁵⁰ Georg Pauli, *flamman Tidskrift för modern konst N:o 4 april 1917* [tidskriften saknar paginering].

⁵¹ Georg Pauli, *Opponenterna* (Stockholm, 1927), s. 17 f.

Skriftställaren

I Paulis böcker som behandlar ”pariserpojarna” d.v.s. de två årskullar från Akademien som bildade konstnärskolonien i Paris liksom hans beskrivningar av opponentrörelsen och tillkomsten av Konstnärsförbundet ser vi ett helt annat sätt att skriva. Den agitatoriska tonen som kännetecknar hans bidrag i *flamman* lyser här med sin frånvaro. Vid en första kontakt med texten kan den lätt uppfattas som en anekdotisk historieskrivning av den aktuella tidsperioden – Pauli en flanör i samtidens konstnärskretsar. I avslutningskapitlet i *Opponenterna* (Stockholm 1927) som behandlar perioden för opponentrörelsen fram till Konstnärsförbundets första utställning 1886 ger Pauli dock utrymme för diskussion kring syftet och idén med sitt sätt att skriva.

I samband med att Konstnärsförbundet bildades beslutades att förbundet skulle styras av två likställda styrelser, en i Paris och en i Stockholm. Den sammanhållning som präglade opponenterna i sitt arbete mot Akademien och förstelnade arbetsformer utbyttes nu mot inre konflikter och stridigheter inom förbundet. Pauli valde att avsluta sin krönika i och med utställningen 1886 då dessa stridigheter härefter tog fart och saknade allmänt intresse enligt Pauli. Dessutom var det den unga fraktionen av ”pariserpojarna” som nu dominerade förbundet och i vilken Pauli inte upplevde sig ha sin primära hemvist. Pauli har inte fokuserat konstperioden som sådan, d.v.s. analyserat dess huvuddrag eller typiska kännetecken, utveckling eller de konstverk som perioden resulterade i. Han har i stället medvetet lagt tonvikten vid konstnärernas rutiner, arbetsförhållanden, tankar, levnads- och umgängesvanor. ”Konstverken leva kvar och tala sitt tydliga språk om vad konstnärerna kände och tänkte framför staffliet eller kavaletten – men hurdana vore de som människor, som kamrater, som opponenter? Därom kunna de enskilda konstverken icke ge lika klart besked.”⁵² Pauli menar att konstnären har många sidor av sin personlighet som aldrig kommer till uttryck i konstverken. Å andra sidan är det bara i konstverken som delar av konstnärens personliga egenskaper uttrycks.

I *Opponenterna* (Stockholm, 1927) säger sig Pauli ha blivit inspirerad av att läsa den florentinske konstnären och författaren Giorio Vasaris konstnärsgestaltningar. Det värdefulla vid läsningen var inte bedömningarna av konstverken utan de små, flyktiga kommentarerna kring konstnärerna som gav dem gestalt (Vasari var samtida och vän med bland andra Michelangelo). Pauli tänker sig att hans samtidsbeskrivning och ”insider-information” ska tillföra framtida forskare intressant material. Vilken är då konstnärens roll i Paulis tankevärld? Kan vi dra paralleller till litteraturen? Vilken roll spelar konstnären i upplevelsen av konstverket? Vad ligger i betraktarens öga (och hans/hennes tidigare erfarenheter) och vilken betydelse har konstnärens idé, avsikt och

⁵²*Opponenterna* s. 233.

livserfarenheter för betraktarens tolkning? Här skulle man kunna skänka en tanke åt Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) och hans idéer om författarens relativt sett underordnade roll till människans egna förståelsehorisonter inför en text, som en funktion av hennes kultur och historia som har format hennes medvetande. Ansluter sig Pauli mer till tanken om att en korrekt tolkning bygger på kunskap om författarens (konstnärens) intention likt Friedrich Schleiermacher och Wilhelm Dilthey? Eller ansluter han sig till tanken att ”konstnären är död”? Vi finner en antydning till förklaring i följande citat där Pauli anser att

[d]en bildande konstnären står ej samma rent personliga förhållande till verket som diktaren gör det. Dennes upplevelser färga på helt annat sätt det han skapar. Mellan målarens liv och hans 'oeuvre' händer ej sällan att – om man inte tränger mycket djupt – förklarande bryggor saknas. Medan yttre omständigheter, miljön, målarens dagliga liv och vanor tala ett språk, kanske bullrande och upprört, leker hans pensel sorgfritt och sjunger som lärkan i skyn.⁵³

Pauli exemplifierar med portalfigurerna Delacroix och Ingres. ”Den förres hela konstnärsgärning är präglad av nervös lidelse, orolig, het, spontan, den senare behärskat stram, kylig och linjeren, i varje detalj beräknad.”⁵⁴ Härefter beskriver Pauli deras personliga karaktärer som det helt omvända. Av ovanstående resonemang framgår också att Pauli gör en distinktion mellan bildkonstnären och diktaren när det gäller påverkan på sina respektive verk. En skillnad som motiverar hans sätt att skriva om konstnärerna, men en skillnad som inte motiveras och som inte klargör hur tolkningen bör ske.

Pauli betonar ofta vikten av att vara återhållsam med att värdera konstnärsgärningarna då dessa är starkt tidsbundna och utmynnar alltid i subjektivitet – de ”säger mer om domaren än om den dömde”. Att fastställa och beskriva en konstnärsprofil tidigt i en konstnärsbana är riskfyllt. ”I våra dagar hinner en konstnär ej bli tio år gammal som utövare av sin konst, förrän någon essayist är framme och klarlägger 'konstnärsprofilen' samt ställer horoskop för framtiden. Och dock är det många år efter konstnärens död, som ett omdöme kan fällas i det rätta perspektivet.”⁵⁵ I detta sammanhang kommenterar han också sin konstnärsmonografi över Prins Eugen, *Prins Eugen hans konst och hans närmaste konstnärskrets* (Stockholm, 1934). Här har Pauli nöjt sig med att som samtida notera fakta, studera prinsens ateljé, hans arbetsmetoder och umgängeskrets. Detta har sedan kompletterats med ett rikt bildmaterial.

⁵³ *Opponenterna* s. 238-239.

⁵⁴ *Ibid.* s. 239.

⁵⁵ *Ibid.* s. 241.

Ryktbarhetens betydelse

I vilken utsträckning kan man förklara Georg Paulis position och genomslagskraft genom att betrakta honom som en samtida celebritet, i så fall, hur blev han det och hur påverkade det hans gärning? Hur skapades en celebritet vid sekelskiftet i Sverige? ”Även i 1800-talets Sverige gick 'vägen till odödlighet' via medier och publicitet”,⁵⁶ skriver Andreas Nyblom i sin avhandling *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm, 2008) angående sekelskiftets kändiskultur. Han noterar också att påtagligt många författare, konstnärer, ingenjörer och humanister från denna tid fortfarande är välkända för en modern allmänhet trots avsaknaden av TV, film och andra moderna media i deras samtid. Vad var det i denna tid som förmådde lyfta fram och föreviga så många kända personer och verk från denna tid? Vaxkabinett – s.k. panoptikon, porträttbilder, statyer, storslagna födelsedagskalas och begravningar, e.t.c. var vanligt förekommande när det gällde artister, vetenskapsmän och andra samhällets hjältar. När det gällde författare och celebriteter inom litteraturens område fanns dessutom förläggare, tidningar, universitet, mm., alla med starka kommersiella intressen och därmed intresse av att lyfta fram och positionera sin institution, sin författare eller sin tidnings medarbetarskara. Medialiseringen av författaren byggde inte bara på faktiska insatser av denne utan medialiseringen skapade berömmelse i sig. ”Berömmelsen demokratiserades successivt. Romantikens föreställningar om författaren som gudainspirerat geni övergick mot slutet av 1800-talet i en personcentrerad massoffentlighet där hjälten kunde vara av mer ordinärt slag.”⁵⁷ Under dessa förhållanden kan man tänka sig Georg Pauli som en författare, artist och debattör med en stark egen drivkraft som lyckats skapa sig en position och en egen ställning, framför allt i samtidens konstnär- och författarkretsar. Georg Pauli odlade ett omfattande kontaktnät av konstnärer, mecenater och författare av rang. Vid sin 50-årsdag var en icke föraktlig samling av den samtida konstnärsparnassen och kultureliten samlad på hans nyförvärvade sommarställe på Utö i Stockholms skärgård. Där hade hans gode vän Ragnar Östberg ritat en ateljébyggnad åt honom intill ett litet fiskartorp. Veckotidningen *Var 8:e dag* var där och fotograferade makarna Pauli omgivna av sina vänner. Reportaget publicerades i tidningen 1905. Vid hans sjuttioårsdag den 2:a juli 1925 samlade hans vänner sig till en festskrift i vilken bl. a. meddelades att:

Vänner till dig Georg Pauli önska få hedra dig på din 70-årsdag genom att som gåva till
Nationalmuseum överlämna ett av dig själv verkställt urval av dina teckningar: införlivade med

⁵⁶ Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm, 2008), s.40.

⁵⁷ *Ryktbarhetens ansikte* s. 48.

musei samlingar skola de för eftervärlden vittna om ditt konstnärskap.⁵⁸

Gåvan undertecknades av ett sextiotal kända och välrenommerade personer. Här fanns namn som Oscar Björck, Ferdinand Boberg, Karl Otto och Tor Bonnier, August Brunius, Christian Eriksson, Carl G. Laurin, Ragnar Östberg, m. fl.

Såväl Georg som Hanna Pauli deltog i ordenssällskapet *Utile dulci* där många av samtidens främsta författare, konstnärer och kulturpersoner var med. Per I. Gedin nämner medlemmar såsom: Oscar Levertin, Hjalmar Söderberg, Carl Larsson, Ellen Key, Selma Lagerlöf, Wilhelm Stenhammar och Albert Engström. Prins Eugen var hedersledamot. Georg Pauli var också medlem i och en av stiftarna till den s.k. Frisinnade gruppen. ”Eftersom åtskilliga medlemmar var politiskt verksamma kunde man där driva en framgångsrik opinionsbildning.”⁵⁹ Klubben fungerade som forum för såväl umgänge som politisk debatt och opinionsbildning. Många av Georg Paulis konstnär- och författarvänner var medlemmar i föreningen.

Pauli deltog också som en av många i *Svenska Dagbladets* enkät 1909 där omdömen kunde skrivas om Verner von Heidenstam i samband med hans femtioårsdag. Bland enkättagarna fanns, utöver Georg Pauli, Gustaf Fröding, Selma Lagerlöf, Per Hallström, Sigfrid Siwertz, Anders Österling, Torgny Segerstedt, Carl Milles, m.fl.⁶⁰

Selma Lagerlöf och Sophie Elkan var i Visby sommaren 1897 för att arbeta med *Antikrists mirakler*. De hade vid ett tidigare tillfälle sammanträffat med Hanna och Georg Pauli, Richard Bergh och Karl Nordström då dessa var där för att måla historieromantiska motiv. Vid Selma Lagerlöfs hemkomst ordnar hon för flytten till Falun och besöker Stockholm för att läsa korrektur. ”Breven till mamma och Sophie Elkan röjer att hon nu blivit en kändis. Hon frottar sig med kultureliten: middag hos Bonniers med Levertin, Georg Pauli (trevlig) och hans hustru Hanna (anständig).”⁶¹ Kommentaren indikerar att Georg Pauli tillhörde kultureliten även enligt samtidens uppfattning, åtminstone i Selma Lagerlöfs ögon.

Det ges många exempel på och är tydligt att Pauli i många sammanhang exponerades för många och inflytelserika personer i det samtida kulturlivet.

En stor del av Georg Paulis författarskap inrymmer självbiografiska inslag i form av minnen och anekdoter ofta i samband med kända personer i samtiden. I sina brevsamlingar, som han deponerade i Nationalmuseums bibliotek och som i urval gavs ut under titlarna *Konstnärsväp I*

⁵⁸ Festskrift *Georg Pauli 2/7 1925* (Stockholm, 1925), s. 2.

⁵⁹ Per I. Gedin, *Verner von Heidenstam. Ett liv* (Stockholm, 2006), s. 321.

⁶⁰ Fredrik Böök, *Verner von Heidenstam* (Stockholm, 1959), s. 330.

⁶¹ Vivi Edström, *Selma Lagerlöf. Livets vågspel* (Stockholm, 2002) s. 208.

(Stockholm, 1928) och *Konstnärsväp II* (Stockholm, 1928) är han själv närvarande i svarsbrev från adressaterna. ”Som dokument för den intimare kännedomen om en intressant period av vår nyare konsthistoria äga de väl alltid ett så pass stort värde, att deras publicerande låter sig förklaras och försvaras, och detta även när desamma härflyta från konstnärer som icke stått i främsta ledet.”⁶² I *Konstnärsväp* har han endast tagit med brev där han själv figurerar i de händelser som breven avhandlar. Syftet att publicera breven är enligt Pauli att som en av de sista överlevande från åttiotalet rädda nödvändig dokumentation avseende opponenttiden och tiden för Konstnärsväpens bildande åt framtida forskning. Utöver denna ambition lämnar breven en bild till eftervärlden av en Georg Pauli som stod i händelsernas centrum och som var uppskattad av sitt omfattande nätverk.

För att återknyta till Andreas Nybloms tankar ovan om vad som ligger till grund för ett kändisskap vid sekelskiftet så ser vi att Pauli på ett skickligt sätt har orkestrerat dåtidens förutsättningar. Min uppfattning är att han varit besjälad av sina konstnärliga och konstpolitiska idéer liksom uppgiften att ha säkrat dokumentationen över en viktig konsthistorisk epok för eftervärlden och framtida forskning. Hans förmåga att hantera och vara en del av sin samtids kulturelit gav honom social status och kändisskap, åtminstone inom vissa relevanta kretsar, men drivkraften var knappast kändisskapet i sig utan snarare det verktyg det innebar för förverkligandet av hans idéer. Hans adelskap och goda ekonomiska förhållanden liksom hans konstnärliga och stilistiska förmågor placerade honom sannolikt med en viss automatik i detta sammanhang. I *flamman* gav kända medarbetares namn kraft och trovärdighet till hans tankar. *flamman* var hans eget språkrör men han exponerade sig flitigt även i andra medier som dagstidningar, litterära magasin, veckopress, egna pamfletter, skrifter om konst och konstnärer, egna utställningar, e.t.c. Det faktum att hans konstnärliga gärning till stor del ägnades det offentliga rummet och utsmyckning av kända offentliga byggnader som Operan, Dramaten, m. fl. gav honom naturligtvis ytterligare publicitet och uppmärksamhet även i allmänhetens ögon.

⁶²Georg Pauli, *Konstnärsväp. Första volymen* (Stockholm, 1928), s. 6.

Slutord

Georg Pauli är mångfacetterad; konstnär, skribent, konstkritiker och, inte minst konstpolitisk agitator. Som skribent valde han att utnyttja sin samtidighet med de viktiga händelserna i modernismens tillblivelse. Han fokuserade detaljer, arbets- och livsvillkor, interiörer och kamratrelationer i sitt skrivande. Syftet var enligt egen utsago, bl. a. att dokumentera för framtida forskares bruk. Han avstod från att värdera sina konstnärskollegers verk och potentiella framtid då han ansåg att det var svårt, om inte omöjligt, att göra med den samtides tidsbundenhet. Ett stort konstnärskap kan komma att uppenbaras långt efter konstnärens död och i en helt annan kontext menade Pauli. Detta är ju ett väl känt faktum som bland andra Vincent van Gogh och Carl Fredrik Hill fick erfaras. Hill fick aldrig sälja någon tavla under sin livstid och van Gogh lyckades avyttra en till sin bror.

Som konstpolitiker möter vi en helt annan sida av Pauli. Han har ett uttalat demokratiskt och socialt patos och engagemang och driver sina teser med en kraftfull retorik och utan otillbörlig respekt för någon. Han fokuserar statens ansvar för konsten. Staten måste ta ansvar genom en väl utvecklad kulturpolitik, eller som Pauli uttrycker det, en ”estetisk ekonomi”. Denna ska i dignitet, vara jämförbar med en statlig jordbrukspolitik, skogspolitik, mm. Den ska framför allt innehålla tydliga direktiv och en avsiktsförklaring och inte bara reduceras till en viljelös och kravlös bidragsgivare. Den sociala och demokratiska aspekten kan sammanfattas med parollen ”Konsten åt folket!”, men Pauli känner först och främst ett stort ansvar för konsten i sig och konstens funktion. ”All konst är till sitt väsen dekorativ”,⁶³ skriver Pauli i aprilnumret av *flamman* 1917. Konstens dekorativa funktion kommer ständigt på undantag menar han. Forskarna kräver hög tillgänglighet genom sammanhållna och kronologiska serier, museerna styrs av samlariver och centralisering. Konstundervisningen fokuserar ”särkonsterna” till förfång för de ”Sköna konsternas treklang”, d.v.s. arkitekturen, måleriet och skulpturen och då helst i det allmännas tjänst. Kommersialismen inom konstvärlden leder till överproduktion, spekulation och konsten blir ett objekt för pekuniära syften.

Paulis lösning; decentralisering och syntetisering går som en röd tråd genom hans texter. En decentraliserad undervisning skapar spridning i landet av läroanstalter och institutioner som själva kan ta ansvar för den lokala konstnärliga utsmyckningen av det offentliga rummet genom lärlings och mästarsystem. Staten skördar därmed frukterna av sitt insatta kapital. Decentralisering av museiverksamheten sprider konsten till fler och skapar på samma gång den mer eller mindre

⁶³ Georg Pauli, ”Demokratisk konstpolitik”, *flamman Tidskrift för modern konst* N:o 4 april 1917, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917) [tidskriften saknar paginering].

permanenta hemvist och tillhörighet som Pauli anser att ett konstverk behöver för att komma till sin rätt och inlemmas i ett sammanhang. Syntetisering är en del av lösningen. Medborgarnas behov av konstupplevelser förmedlas bäst och också mest ekonomisk genom att skapa en syntes av några få verk med inbördes relationer. Detta leder i sin tur att fler får tillgång till konsten på fler platser och under relativt permanenta villkor. Ett modus vivendi mellan vetenskapen och konsten kan också lösas genom att museerna förvandlas från att enbart vara trygga förvaringsenheter till konstverk i sig själva – genom att skapa enkla, tydliga och pedagogiska synteser.

En annan sida av Pauli är den nyfikna experimentallisten. Genom sitt stora nätverk såväl i Frankrike, Italien och hemmavid kom han i kontakt med många företrädare för olika konstnärliga inriktningar. Han utövade själv och skrev om olika tekniker och ismer inom konsten. Sammansmältningen mellan konst och text kom till uttryck bl. a. till i *flamman* där han lät text och typografi samverka enligt tidens modernistiska idéer, inspirerad av såväl de italienska som de franska och ryska futuristerna, ett intermedialt förhållningssätt till litteratur och konst som långt senare skulle få sin egen benämning och utvecklas till en egen disciplin.

Min uppfattning är att Pauli målmedvetet byggde en stark ego-position under sin livstid som han kom att dra stor nytta av, inte minst för sina konstpolitiska intressen och strävanden. På ett skickligt vis skapade han ett omfattande nätverk kring sin person genom att aktivt delta i och stundtals koordinera opponenternas verksamhet, knyta kontakter inom konstvärden med de mest tongivande och intressanta företrädarna för de nya konstriktningarna såväl nationellt som internationellt, konstmecenater, förläggare, m.fl. Genom *flamman* skapade han sig inte bara ett eget språkrör för sina idéer inom konst och konstpolitik, genom att engagera inflytelserika personer som medarbetare och artikelförfattare blev *flamman* också en central och viktig tidskrift i vilken Pauli på ett trovärdigt sätt kunde spegla och utveckla sin auktoritet. I *flamman* (1918) utser han sig själv i fantasin till minister för de sköna konsterna:

En PASSANDE PLATS JUST NU; tiden är mogen för mig och jag för platsen! Idéer och projekt, som tills dato fått nöja sig med platoniska hedersbetygelser, skulle äntligen framträda i kongliga propositioners gripbara form.

Programmet detsamma som i min bok om ”Konstens Socialisering” – en ”Pamflett” för att tala med den lärde d:r Roosval, men för resten översatt till engelska av beundrande amerikansvensk.⁶⁴

Den ovanstående ingressen är delvis skämtsamt hållen men speglar likväl en förhållandevis tydlig

⁶⁴ Georg Pauli, ”Om jag vore minister för de sköna konsterna...”, *flamman. Kalender för modern konst*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1918), s. 49.

själv tillit såväl som minister som författare av en banbrytande bok som blivit översatt ”av beundrande amerika-svensk”. I den följande texten redogör han i dialogform för hur han genomför sitt program och pekar tydligt ut riktningen med hela handen samtidigt som han läser lusen av sina motståndare. Effekten blir en blandning av skämt och allvar där programförklaringen är så agitatoriskt framförd att tanken på Pauli som en kraftfull minister för en estetisk politik inte ter sig helt främmande trots allt. Tonen och retoriken känns igen från hans övriga skrifter av programkaraktär.

Genom sitt umgänge med och sina monografier över Prins Eugen och Ernst Josephson kunde han på ett jämbördigt sätt identifieras med såväl hovet som konstnärseliten. Han illustrerar bl. a. *Gösta Berlings saga* och erbjuder sig själv att illustrera Verner von Heidenstams *Vallfart och vandringsår*.⁶⁵ Verner von Heidenstam avböjer dock erbjudandet och motiveringen återfinns i ett följebrev till manuskriptet som sänts till Karl Otto Bonnier:

Visserligen har Georg Pauli, ”målaren”, lovat att illustrera dikterna, [...] men ”det skulle gifva företaget en alltför pretentiös pregel, samt ytterligare försvåra det i ekonomiskt afseende; och hellre än att sjelf tillsätta penningar på dessa dikter, hvilka redan kostat mig betydligt arbete, får de väl bli liggande i skrifbordslådan.”⁶⁶

Illustrationen av Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (1903) resulterade dock i en praktvolym som kom att säljas ”både i Sverige och i Danmark – det är de bilderna som hänger i biblioteket på Mårbacka, gåvor från konstnären och Bonniers. Att Selma själv inte var så svag för Paulis bilder är en annan sak.”⁶⁷

Även Georg Paulis hustru Hanna kom att bli en erkänd konstnärinna och Pauli uttalade sig ofta offentligt beundrande om hennes konstnärskap. Ett flertal utställningar anordnades där båda ställde ut gemensamt vilket sannolikt gav en ömsesidig nytta för båda två. Sammantaget framträder en bild av en celebritet i vardande, kanske inte i allmänhetens medvetande som de stora tongivande författarna i decennierna kring sekelskiftet men nog så tongivande i det kulturpolitiska sammanhanget. En celebritet skapad på klassiskt vis d.v.s. formad genom de omgivande celebriteternas eller opinionsledarnas acceptans, omnämnan och umgänge. Utöver ovan nämnda faktorer har sannolikt hans omfattande korrespondens med konstnärskollegor, författare och

⁶⁵ *Rykthetens ansikte*. s. 70.

⁶⁶ Per I. Gedin s. 128.

⁶⁷ Vivi Edström s. 294.

förläggare där han har kunnat förmedlat sina idéer men också blivit omnämnd och kommenterad i vidare kretsar, haft en avgörande betydelse. Att mer ingående studera Georg Pauli ur ett celebritetsperspektiv hade kunnat vara ett alternativt angreppssätt för att förstå honom som kulturpolitisk skribent i sin samtid.

Källor och litteratur

Tryckta källor

- Böhn-Jullander, Ingrid, *Georg Pauli konstnär, författare, debattör* (Stockholm 1994)
- Böök, Fredrik, *Verner von Heidenstam* (Stockholm, 1959)
- Edström, Vivi, *Selma Lagerlöf. Livets vågspel* (Stockholm, 2002)
- Festskrift *Georg Pauli 2/7 1925* (Stockholm, 1925)
- flamman Tidskrift för modern konst N:o 1 Jan*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917)
- flamman Tidskrift för modern konst N:o 4 April*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1917)
- flamman. Kalender för modern konst*, red. Georg Pauli (Stockholm, 1918)
- Gedin, Per I., *Verner von Heidenstam. Ett liv* (Stockholm, 2006)
- I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, m.fl. (Stockholm, 1993)
- Intermedialitet Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund (Lund, 2002)
- Josephson, Ragnar, ”Georg Pauli Monumentalmålaren” *Liljevalchs konsthall Katalog ; 119 Georg Pauli Minnesutställning 2-20 januari 1937* (Stockholm, 1937)
- Lagerkvist, Pär, *Ordkonst och bildkonst Om modern skönlitteraturs dekadans-om den moderna konstens vitalitet.* (Stockholm, 1913)
- Luthersson, Peter, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie* (Stockholm, 2002)
- Nyblom, Andreas, *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm, 2008),
- Pauli, Georg, *I vår ungdom* (Stockholm, 1925)
- Pauli, Georg, *Konstens socialisering. Ett program* (Stockholm, 1927)
- Pauli, Georg, *Opponenterna* (Stockholm, 1927)
- Svedjedal, Johan, *Spektrum Den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur* (Stockholm, 2011)
- Strömbom, Sixten, *Nationalromantik och radikalism. Konstnärsförbundets historia 1891 – 1920* (Stockholm, 1965)

Bilaga 1. Georg Paulis författarskap

Georg Paulis författarskap.*

- 1892 Bref om konst. Parissalongen maj 1892. Ord och Bild 1892.
- 1902 Ernst Josephson, en studie, Stockholm 1902. Ny utvidgad upplaga 1914.
- 1902 Fürstenbergska galleriet, spridda drag i dess historia. Ill. Ord och Bild 1902.
- 1905 Konstnärsförbundet, en historik. Ord och Bild 1905.
- 1909 Om dekorativt måleri, Arkitektur 4, Teknisk tidskrift 1909.
- 1913 Konstnärslif och om konst. Stockholm 1913.
- 1914 Emile-Antoine Bourdelle. Fransk bildhuggare. Ord och Bild 1914.
- 1915 I Paris. Nya konstens källa. Anteckningar ur dagböcker och bref. Stockholm 1915.
- 1915 Estetisk Ekonomi. Ord och Bild 1915.
- 1915 Konstens socialisering. Ett program. Stockholm 1915.
- 1915 Kubistisk interview. Av X. Yzäta, pseud. Ord och Bild 1915.
- 1917-21 flamman
- 1920 Väggmåleri. Stockholm 1920.
- 1922 En målares resa. Stockholm 1922.
- 1922 Porträttmåleri såsom konst. Ord och Bild 1922.
- 1923 Mural stil och stafflistil. Pastiche, Separatutställning, ett giv akt. Nakenhet och porträttskulptur, Ares, Uppsala.
- 1924 Mina romerska år. 1924.
- 1924 Konstverkets byggnad. Till två bilder av Gerhard Munthe. Ord och Bild 1924.
- 1925 I vår ungdom. Stockholm 1925.
- 1925 Eugen. Målningar, akvareller, teckningar. Text av GP. Stockholm 1925. Senare uppl finns.
- 1926 Statlig konstpolitik. Stockholm 1926.
- 1926 Pariserpojarna, Stockholm 1926.
- 1927 Opponenterna. Stockholm 1927.
- 1928 Konstnärsbref Vol. 1 – 2. Stockholm 1928.
- 1929 Göteborgs konstmuseum. Ord och Bild 1929.
- 1930 Flammans bilderbok.
- 1931 Appropå. Stockholm 1931.
- 1933 Kort framställning av monumentalmåleriets utveckling i Sverige från 1800-talets senare del. Stockholm 1933. Även fransk titel.
- 1934 Prins Eugen. Hans konst och hans närmaste konstnärskrets. Stockholm 1934.

* Sammanställningen hämtad från: Ingrid, Böhn-Julander, Georg Pauli, konstnär, författare, debattör (Stockholm, 1994), s. 192.

Bilaga 2:1. Exempel på Georg Paulis måleri



Georg Pauli, Lecture de soir, Paris 1884 (Ateneum Helsingfors)



Georg Pauli, Romerskt bad 1881 (Privat ägo)



Georg Pauli, Hanna som fästmö, 1886 – 87 (Privat ägo)

Bilaga 2:2. Exempel på Georg Paulis måleri



Georg Pauli, *Badande ynglingar* 1914 (NM)




Georg Pauli, *Fransk konfirmand* 1886 (Privat ägo)



Georg Pauli vid målningen av "Bergsbruket" i Stora banksalen i Riksbanken på Helgeandsholme

Bilaga 3:1. Exempel på grafisk utformning av *flamman*.



KOLONNER VAD GÖRNI?

Han gick i vadmalskläder och lindade ben, spelade gärna fiol i skymningen framför brasan, hade egen stabur i Dalarna och sinnet öppet för DET SKÖNA.

Han älskade **ANTIQUEN**, som han dyrkade i
de dansande flickorna från Hellaerau
och

BJÖRJE, vars skönhet han fann återuppstånden i **WAARENHAUS WERTHEIM**.
Dessutom svärmade han något litet för *Mika Mikuns* handmålade lampskärmar på **LÄDERLAPPEN**.

Men han avskydde kubism,
psykotypografiska försök och
gnommotorer, ty han var en **DRÖMMARE**

Alldeles särskilt avskydde han **KUNGSGATSVIADUKTEN** och fann

att gasklockorna och fabrikererna voro moderna och fula,
järnvägsområdet var modernt och röktigt,
St. Eriksbron var bara modern,
hela utsikten från viadukten upp mot Klara sjö var modern och oestetisk och

att här alltså behövdes något av den ***SKÖNHET*** han drömde om.

Han tog därför en **ANTI-K** ARKADGATA FRÅN EFESUS till förebild och utarbetade ett förslag för viaduktens ombyggnad till en affärsgata.
Brons moderna balkkonstruktioner inbyggdes i butiksväggarna.
Utsikten bortskymdes av butiksbyggnaderna.

Nu kunde ett drömmande släkte framskrida i arkaderna, omedvetet om sin egen oestetiska tid.

TEATER, LITTERATUR, KONST OCH ANNAT stötte i basun och *DET OFFENTLIGA TYCKANDET* jublade.

En annan man var barn av sin egen tid.

Han gillade skarpt automobiler, flygmaskiner och Frank Heller och ansåg, att varje tid borde trycka sin stämpel på tillvaron. Norrbro fann han klumpigt konstruerad och otidsenlig för att vara en av Stockholms viktigaste förbindelseleder. Föreslog dess rivande och ersättande med en billig och lätt järnkonstruktion i två spann, på sidorna skyddad mot blåst och ångbåtsrök av stora skärmar. Av korrugerad järnplåt.

MEN DÅ

insåg **TEATERLITTERATURKONST OCH ANNAT** genast att han förälskat sig i
galig epok och *DET OFFENTLIGA TYCKANDET*.

.....
STENADE HONOR.

Psykotypografiskt försök efter fransk förebild av Yagve Berg.

Bilaga 3:2. Exempel på grafisk utformning av *flamman*.

— konstakademiers död.

Särkonsterna, småkonsterna taga lejonparten af beviljade anslag.

De måste maka åt sig. Ty! den Offentliga Konsten — den Monumentala — de samverkande

Konsterna — att ge dessa dominerande betydelse — detta är direktivet som tillkommer staten som konsternas beskyddare: Sköna konsternas treklang.

Arkitekturen stödd och fullkomnad af måleri och skulptur.

Särkonsterna — staffilmåleri, kabinettskulptur — genre, figur landskap. Stilleben, djur lefvande eller uppstoppade — undervisning i allt detta öfverlåtes åt *privat verksamhet* (eventuellt med något mindre understöd).

Undervisningen, som den nu bedrivnes i perspektiv & anatomi i särkonsternas tjänst är till bestämd skada för monumental dekorativ konst.

Studier i målarskola & skulpturskola bedrivnas utan plan, mest afseende manuella färdigheters uppdrifvande.

Studier för Studiers skull måste afskaffas! Andefattiga — tidsödande — utan sikte.

ALLTSÅ!

Hela lärarekåren vid Konstakademien entledigas — och pensioneras om så är nödigt. —

I stället:

Konstskolor inrättas i olika delar af landet (äfven i hufvudstaden); utförandet af Offentliga byggnadsverk — statens eller kommuners — öfverlåtes i lämplig utsträckning åt dessa konstskolors föreståndare och lärarekrafter. Eleverna bli springpojkar (springflickor) lärlingar, avancera till gesäller och unga mästare, som deltaga med hurtigt mod i det *gemensamma VERKET*.

Detta är riktlinjen i den radikala undervisningsreformen. Nu liksom i konstens stora sekler är bästa skolan *Den offentliga byggnaden!*

Lärare, disciplar alla samverka för det gemensamma verket — hvilka hänförande perspektiv! Spridda i vårt aflånga land bli dessa offentliga monument, härdar för konstförståelse, källor till konstnjutning samt realisera programmet för demokratisk konstpolitik:

Största möjliga nytta för största möjliga antal medborgare.

PAULI.