



LUNDS
UNIVERSITET

Konstens Socialisering

Kritiska texter av Georg Pauli 1915–1926

Robert Thavenius

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier
Institutionen för kulturvetenskaper
Lunds universitet
KOVM 10, 15 hp. Magisteruppsats vt 2019
Handledare: Ludwig Qvarnström

Abstract

The essay is entitled:

Socialisation of art. Critical texts by Georg Pauli 1915–1926.

Georg Pauli belonged to a group of artists known as the Opponents, due to their opposition of the way art education, exhibitions, and allocation of grants was managed by the The Royal Swedish Academy of Fine Arts (Kungliga Akademien för de fria konsterna). Their oppositional work resulted in the formation of the Arts Association (Konstnärsförbundet) in 1886. In a series of books and articles, including his own journal, *Flamman – tidskrift för modern konst*, Pauli continued to express his criticism of art museums and the education of artists. Richard Bergh was also part of this broad movement and had similar ideas och critique. He on the other hand started to work inside the national museum for fine arts 1913 and was its director 1915–1919.

This essay focuses on the emergence of modern society between 1890 and 1930, including the public Nationalmuseum and Pauli's commentary on the organisation of art museums, choice of art exhibitions and exposure of works to the public. This takes place within the framework of Pierre Bourdieu's theory of modern society, particularly non-commercial and commercial actors within the field of art production. The essay highlights difference and similarities between Georg Pauli's and Richard Bergh's critique as well as demands that government resources be allocated in such a way as to enable as many citizens as possible to enjoy art collections found in public buildings.

Key Words: Art as objects of speculation, Middle-class culture hegemony, Economy of aesthetics, Socialisation of art, Decentralization of art museums, Bourdieu's field of art production, Georg Pauli, Richard Bergh

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
1.1 Bakgrund	1
1.2 Problemformulering, avgränsning och syfte.....	1
1.3 Källmaterial.....	2
1.4 Metod	4
1.5 Teori.....	5
1.6 Forskningsöversikt.....	10
1.6 Studiens disposition	16
2. Det moderna samhällets framväxt	18
3. Museer som kulturinstitutioner	23
4. Paulis kritik av konstmarknaden och museiväsendet.....	31
4.1 Konstmarknadens varukaraktär	31
4.2 De moderna konstmuseerna	33
4.3 Statlig konstpolitik	39
5. Avslutande diskussion.....	41
6. Bilagor.....	45
Bilaga 1. Flammans nedläggning.....	45
Bilaga 2. Konstens socialisering – Herwarth Walden.....	47
7. Käll- och litteraturförteckning.....	48

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Georg Pauli föddes i Jönköping 2 juli 1855 och dog i Stockholm 28 november 1935. Han kom att tillhöra den grupp av konstnärer som kallades Opponenterna för deras opposition mot det sätt Kungliga Akademien för de fria konsterna (Konstakademien) arbetade, styrde konstutbildningar, anordnade utställningar och delade ut stipendier. Ett oppositionellt arbete som ledde vidare till bildandet av Konstnärsförbundet 1886, där Pauli också deltog. Han kom att uttrycka sina åsikter om konst, konstnärliga utbildningar och konstmuseer i ett antal böcker, pamfletter och artiklar under åren 1915–1926. Så gjordes även i tidskriften *flamman – tidskrift för modern konst*¹ som utkom med sitt första nummer i januari 1917. Den då 62-årige Georg Pauli var dess redaktör, ansvarige utgivare och drivande kraft fram till nedläggningen år 1921.

1.2 Problemformulering, avgränsning och syfte

Efter läsning av Georg Paulis texter samt litteratur om honom har magisteruppsatsen kommit att fokuseras på debattören Paulis positionering i svensk konstdebatt. I första hand gäller det de åsikter han formulerade under åren 1915–1926 inom ramen för vad han benämnde *konstens socialisering* och *estetisk ekonomi*, vars grund utgörs av en strukturell kritik av bristen på statlig konstpolitik och statliga konstmuseers organisation, val av konstsamlingar samt exponering av konsten inför allmänheten.

Paulis kritiska texter förs fram inom kontexten för den svenska ekonomins andra industriella revolution under åren 1890–1930, en utveckling som kom att utgöra den ekonomisk basen för vad som kommit att kallas det moderna samhället. Ett samhälle som genomgick en rad parallella förändringsprocesser. Exempelvis maktskiftet från kung, adel och kyrka till borgerskap, arbetarrörelse och parlamentarism och urbaniseringens folkströmmar från jordbruk och landsbygd till industri, stad och allmän marknadsekonomi. Inom detta utvecklingskede förändrades förhållandena för konstproduktionen och handeln med konst. I uppsatsen fokuseras berättelsen på de grund-

¹ Tidskriften utkom under tre delvis olika namn: *flamman: tidskrift för modern konst* (1917 1-7), *flamman* (1917:8/9), *Flamman: Kalender för modern konst* (1918, 1920/1921). I kalendrarna stavas tidskriftens namn med begynnande versal.

läggande förändringar som skapade struktur åt samhällskontexten, vilket bland annat görs med hjälp av deskriptiv statistik.

Inom den icke-kommersiella konstfältet verkade de politiska besluten och det statliga museiväsendet. En institutionell verksamhet som Georg Pauli riktade skarp kritik gentemot. För att få en fullödigare bild av den svenska statens ambitioner och politik kring Sveriges konstmuseer borde riksdagens beslut kring den årliga museibudgeten konkretiserats. Vidare borde riksdagens diskussioner kring årliga anslag samt särskilt kulturpolitiskt intressanta debatter ha tydliggjorts för att spåra eventuella utvecklingsstrategier, strukturella mönster och riksdagspartiernas åsikter och åsiktsskillnader. Egna källstudier har emellertid inte setts som tidsmässigt rimliga.

Den kritik Georg Pauli för fram 1915 var riktad mot konstproduktionens varukaraktär och profitbetoning samt mot konstmuseers organisation, val av konstsamlingar och hängning och placering av konsten. Kritiken riktades, enligt honom, inte enbart gentemot svenska museer utan gällde mer generellt, ett par europeiska museer som nämns i texterna. Beträffande det svenska museiväsendet utformades hans texter så att huvudsakligen Nationalmuseum nämns, varför även uppsatsen fokuserats på en beskrivning av detta museum. En liknande kritik lyftes fram av Richard Bergh 1915 och används här som referenspunkt av särskilt intresse då Bergh detta år blivit Nationalmuseums överintendent. Texter från tidskriften *flamman* och från *Statlig konstpolitik* från 1926 kompletterar det som här ses som Paulis huvudtexter från 1915.

Uppsatsens syfte är att redogöra för och analysera den kritik av det moderna samhällets konstmarknad och de statliga konstmuseernas organisation, inköpsstrategi och exponering gentemot museibesökarna som Georg Pauli framför under åren 1915–1926. Hans åsikter kommer tydliggöras genom jämförelsen med de åsikter som hans vän överintendenten Richard Bergh för fram samma år. Detta sker mot bakgrund av en kortfattad ekonomisk-historisk beskrivning av åren 1890–1930, då det moderna samhället etablerades i Sverige med den andra industriella revolutionen som ekonomisk bas, samt en lika kortfattad och litteraturbaserad redogörelse för statens konstmuseer, i första hand Nationalmuseum i Stockholm.

1.3 Källmaterial

Uppsatsens kapitel 2 bygger i huvudsak på historisk statistik från Statistiska Centralbyrån som bearbetats för att tydliggöra den andra industriella revolutionens struktu-

rella betydelse för etablerandet av det moderna samhället. Detta sker exempelvis med hjälp av historisk befolknings- och sysselsättningsstatistik.²

Inom ramen för magisteruppsatsen har innehållet i kapitel 3 inte varit möjligt att basera på en egen källbaserad beskrivning och analys. Därför stödjer jag mig här istället på den bild av museiväsendet som jag fått genom Bengt Lärknerns *Det internationella avantgardet och Sverige, 1914–1925*, Per Bjurströms ”Nationalmuseum 1792–1992”, Solfrid Söderlinds text ”Konsthistoria på museerna” samt Kulturutredningens *Grundanalys* och Tomas Björks *1800-talet*.³ Trots den vetenskapliga litteraturens bidrag till förståelsen av Georg Paulis kritik av det statliga museiväsendet går inte avsaknaden av egen bearbetning av relevant källmaterial att dölja helt. Forskningslitteraturen kompletteras med material ur första volymen av Georg Paulis *Konstnärsbrev* från 1928.⁴

Kapitel 4 har som grund artiklar skrivna av Georg Pauli och Richard Bergh, vars texters innehåll jämförs. I augusti 1914⁵ hade Georg Pauli färdigställt manuskriptet till ”Estetisk ekonomi” som därefter publicerades i *Ord och Bild* mars 1915. En liknande artikel hade publicerats i Dagens nyheter något år tidigare under pseudonymen ”Konstvän”. Boken *Konstens socialisering: ett program* från 1915 innehåller ett flertal textavsnitt om de statliga museerna som är identiska med vad som presenteras i ”Estetisk ekonomi”, men även ett kapitel om ”Konstundervisningen” samt ett kåseri om väggprydnader benämnt ”Det sköna är det passande”.⁶ Dessa texter innehåller Paulis huvudargument och utkommer i *Ord och Bild* en månad före Richard Berghs ”Konstmuseet som skönhetsvärld” publicerades i tidskriften. Bergh var vid tiden engagerad i Nationalmuseums omfattande förnyelse som dess överintendent. Då

² Historisk statistik för Sverige, Del 1. Befolkning, 1720–1967, andra upplagan, Statistiska Centralbyrån, Stockholm 1969.

³ Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige, 1914–1925*. Frank Stenvalls Förlag, Malmö 1984.

Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1992.

Solfrid Söderlind, ”Konsthistoria på museerna.”, 8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige, Red. Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson, Stockholm 2000.

SOU 2009:16, Betänkande av Kulturutredningen, Grundanalys. Fritzes förlag, Stockholm 2009.

Thomas Björk, ”1800-talet”, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, Bokförlaget Signum, Stockholm 2013.

⁴ Georg Pauli, *Konstnärsbrev*, första volymen, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1928.

⁵ I första volymen av *Konstnärsbrev* skrev Pauli att *Konstens socialisering: ett program* tillkom sommaren 1911 i Paris. Har inte haft möjlighet att reda ut detta. Pauli 1928, s. 142f. Pauli 1928, s. 142f.

⁶ Georg Pauli, *Estetisk ekonomi. Ord och Bild*, Tredje häftet, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1915a. Georg Pauli, *Konstens socialisering: ett program*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1915b. Artikeln i Dagens Nyheter får anstå att leta upp.

texternas kritik och förslag till förändringar i hög grad, men inte helt, överensstämmer har det upplevts naturligt att sätta dessa texter i fokus.⁷

Tidskriften *flamman – tidskrift för modern konst*, utkom med sitt första nummer i januari 1917 och lades ned efter kalendern för åren 1920/1921, innehåller totalt fyra artiklar om statlig konstpolitik och museifrågan som får komplettera ovanstående. År 1917 skrev Pauli ”Demokratisk konstpolitik”⁸ i *flamman* och i 1918 års kalender publicerades ”Om jag vore minister för de sköna konsterna”⁹, som är skriven i form av ett argumenterande kåseri. *Flamman* har gjorts tillgänglig genom Lunds Universitetsbiblioteks enskilda arkiv för handskrifter och specialsamlingar.

Kapitlet avslutas med ett avsnitt baserat på Paulis pamflett *Statlig konstpolitik* från 1926. Texten har fokuserats på behovet av en statlig politik som strävar efter en decentralisering av de statliga konstskatterna i syfte att i högre grad nå ut till det svenska folket. En politik som baseras på estetisk ekonomi med mål att nå en socialisering av konsten.¹⁰

1.4 Metod

Forskning inom ämnet ekonomisk historia, där jag har mina rötter, bygger oftast på olika former av kvantitativt källmaterial som exempelvis historisk statistik och företags årsredovisningar. Det gäller vid skapandet av berättelser kring utveckling på såväl nationell nivå som för branscher och enskilda företag. Berättelserna kompletteras med kvalitativt material som brev, dagböcker, tidningsartiklar och personliga intervjuer. Självklart finns en flora av teoretiska utgångspunkter, men en stark empiriskt inriktad och kartläggande tradition finns, vilket gör att berättelsernas moder ofta står att finna i något av vårt lands alla arkiv. Genom att det arkiverade materialet i sig är ett urval som gjorts före forskarens val och gränsdragningar ses berättelserna inte sällan som lager av historiska konstruktioner. Därför har alltid källkritik och självkritik varit vägledande vid urvalet, gränsdragningarna och val av berättelsernas fokus.

Det konstvetenskapliga ämnets betoning på studier av exempelvis konkreta konstverk, skulpturer och byggnader saknas i stort inom ekonomisk historia. Men utöver detta ligger de ovan nämnda typerna av kvalitativt källmaterial även till grund för de

⁷ Richard Bergh, ”Konstmuseet som skönhetsvärld”, skriven under 1914 och utgiven i *Ord och Bild*, Fjärde häftet, Tjugofjärde årgången, 1915.

⁸ Georg Pauli, ”Demokratisk konstpolitik”, *flamman* nr 4 1917.

⁹ Georg Pauli, ”Konst för folket och Om jag vore minister för de sköna konsterna”, *flamman* 1918.

¹⁰ Georg Pauli, *Statlig konstpolitik*, Albert Bonnier, Stockholm 1926.

berättelser som skapas inom konsthistoria, medan kvantitativa beskrivningar och statistiska analyser förefaller mer sällsynta.

Föreliggande uppsats anknyter metodologiskt till en empirisk och historisk tradition med såväl kvantitativa som kvalitativa metodinslag i kartläggning och analys. I uppsatsens andra kapitel gör frågeställning och källmaterialets karaktär att metodiken huvudsakligen är kvantitativ och att statistiska metoder använts för att producera deskriptiv statistik. Den historiska statistiken består av kvantitativa tidsserier baserade på ekonomisk tillväxt, befolkningsdata, sysselsättning och boendeplats.

Till största delen vilar uppsatsen dock på kvalitativt källmaterial i form av texter från artiklar, pamfletter och böcker skrivna av Georg Pauli och, men i mindre omfattning, Richard Bergh. Här blir läsningen, tolkandet och kartläggandet av texterna metodologiskt centralt och strävar efter att skapa en förståelse för de institutionskritiska åsikter som Pauli formulerade under åren 1915–1926 och hur de förhåller sig till Richard Berghs kritik av Nationalmuseum och det förändringsprojekt han lanserar 1915.

1.5 Teori

Det kritiska hanterandet och noggranna läsandet av källmaterial långt nere i arkiven skulle kanske kunna benämnas en ”forskares mullvadsperspektiv”. Michael Foucault varnar oss för att i detta perspektiv lockas att skriva historien som en obruten utvecklingskurva från ett givet ursprung fram till den höjdpunkt från vilken vi blickar tillbaka över ett kontinuerligt historiskt förlopp. Kritiken mot en monokausal evolutionär historieskrivning är hård. Foucault betonar att vi i vårt historiska sökande måste inse att det inte finns någon objektiv sanning och att historien är fylld av diskontinuiteter, paradigmskiften, slumpmässiga händelser och enskildheter. Vi måste tydliggöra alla de lager av historiska processer som etablerat dominerande tolkningar, definitioner, sätt att förstå ord, texter, institutioner och samhällsstrukturer. Så formas även det vetenskapliga fält, den diskurs, vi påverkas av och utgår ifrån vid vår idéhistoriska analys.¹¹

Utifrån en socialkonstruktionistisk teori om kultur och samhälle betonar Marianne Winther Jørgensen & Louise Phillips betydelsen av att utgå ifrån vår kunskap om världen i sig är historisk och kulturellt producerad och därmed inte omedelbart kan

¹¹ Michel Foucault, ”Nietzsche, genealogin, historien”. I *Diskursernas kamp*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2008, s. 105 & 111.

anses vara sann. En utgångspunkt som ställer mycket höga krav på forskarens självförståelse och självkritik i arbetet med att söka och klargöra de mönster och strukturer som studeras.¹²

Georg Pauli för fram sin kritik gentemot statens brist på vad som idag skulle kallas för kulturpolitik och ser att en högre grad av styrning finns inom andra delar av den statliga verksamheten, som exempelvis järnvägspolitiken. De ovan nämnda forskarnas varnade ord kring tolkning av vad någon ger uttryck för i en viss historisk situation ställer inte bara frågor kring varför den konstpolitiska politiken, enligt Pauli, var mindre prioriterad av politikerna utan även frågan om hur en jämförelse mellan den statliga styrningen av de prioriterade områdena skulle uppfattas vid en jämförelse med vår tids erfarenheter av statlig styrning. Särskilt då vi utgår ifrån att det inte på området statlig styrning finns en över historien objektiv skala utifrån exempelvis variablerna för lite, lagom eller för mycket statlig styrning. Utifrån vetskapen om dagens politiska spännvidd i frågan om synen på statlig styrning utgår jag ifrån att det fanns någon form av bredd och politiska olikheter även då Pauli skrev sina texter, något som skulle kräva en fördjupad studie för att ge grund för ställningstagande. Att Pauli själv förordar mer statlig styrning för att uppnå en socialisering av konsten och god estetisk ekonomi framgår nedan.

Foucaults diskurser etableras och lever under en period som relativt stabila strukturer, om än som del av en diskursiv kamp, fram till dess att en vetenskaplig revolution eller paradigmskifte äger rum och skakar om tänkandet. En tankegång som är bärande för nedanstående beskrivning av skiftet från jordbruk till industri och som därefter kommer att präglade även tjänstesektorns utveckling.¹³ Thomas S. Kuhn definierade sitt paradigmbegrepp på följande vis: ”Paradigm förstår jag som allmänt erkända vetenskapliga prestationer vilka under en tid fungerar som modell för problem och lösningar inom en viss grupp forskare.”¹⁴ När ett paradigm etablerats inom en vetenskaplig grupp kommer dess arbete att karaktäriseras av det som Kuhn benämner normalvetenskap och som bygger på att forskargruppen utgår ifrån att de vet hur verkligheten är beskaffad. I sitt arbete kommer de bortse ifrån grundläggande nyheter som undergräver paradigmatets grundförutsättningar. När den rådande traditionens

¹² Marianne Winther Jørgensen & Louise Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*, Studentlitteratur, Lund 2000, s. 11 & 28ff.

¹³ Winther Jørgensen & Phillips 2000, s. 12f.

¹⁴ Thomas S. Kuhn, *Vetenskapliga revolutionernas struktur*. Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm 2017, s. 42.

praktik inte längre kan fortsätta utan att ta in betydande förändringar i den vetenskapliga praktiken och seendet sker vad Kuhn ser som vetenskapliga revolutioner och paradigmskiften. I beskrivningen av exempelvis den andra industriella revolutionen är det självklart möjligt att tala om ett paradigmskifte, men lika ofta görs kopplingen till Joseph Schumpeters tankar om teknologiska innovationer, där dessa sveper bort tidigare sätt att producera, transportera eller skapar helt nya varor som förändrar vårt konsumtionsmönster. En teknologisk och ekonomisk process som emellertid kan ha sitt ursprung i vetenskapliga landvinningar. I dessa sammanhang nämns individens eller den mindre gruppens initiativtagande som revolutionerande mönsterbrytare och mönsterskapare.¹⁵ Betydelsen av strukturella fenomenen som vetenskapliga respektive teknologiska revolutioner bör betonas som en del i arsenalen då historiken vill undvika den evolutionära historieskrivningen.

Pierre Bourdieu ser att den moderna samhällsstrukturen och dess klassamhälle består av fält inom vilka en kamp om positioner (dominerande eller dominerad) ständigt pågår. Han skriver om fältets struktur: ”Ett fälts struktur är ett *tillstånd* i styrkeförhållandet mellan aktörerna eller mellan de institutioner som är engagerade i kampen, eller, om man så vill, ett tillstånd i fördelningen av det specifika kapital som styr de framtida strategierna och som har ackumulerats under föregående kamper. Denna struktur står själv alltid på spel.”¹⁶ Karl Marx’ klassanalys bygger på att den huvudsakliga klassmotsättningen i 1800-talets utgick från industrins motpoler – kapitalister och arbetare. Därefter har bland annat historiematerialister som Göran Therborn analyserat klassamhällets utveckling och identifierat tydliga förändringar i den svenska klasstrukturens differentiering efter 1945.¹⁷ Bourdieus teori av samhälleliga fält söker avgränsade områden inom samhällsstrukturen som identifierar andra hierarkier och motsättningar, vilket öppnar för ett tydliggörande av förhållandena och utvecklingen inom fältet för kulturproduktion.

Fältet för kulturproduktion består av två hierarkier (en kommersiell och en icke-kommersiell pol) inom vilka motsättningen existerar. I exempelvis den kommersiella hierarkien av kulturproducenter finns konstnärer, gallerister, konsthandlare och kritiker. Bourdieu anser vidare att det särskilda fält för skapande av och handlande med

¹⁵ Kuhn 2017, s. 51f. Joseph A. Schumpeter, *The theory of economic development*, The State University, New Brunswick, New Jersey 1983.

¹⁶ Bourdieu, Pierre, ”Några egenskaper hos fälten”. *Kultur och kritik*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg 1991, s. 127. (Originalalets kursiv)

¹⁷ Göran Therborn, *Kapitalet, överheten och alla vi andra, Klassamhället i Sverige. Det rådande och det kommande*. Arkivförlag/A-Z förlag, Lund 2018.

konst och litteratur växte fram i slutet av 1880-talet, strukturer som enligt honom kommit att definiera dessa fält under hela 1900-talet.¹⁸

Pierre Bourdieu ser forändringen av individen utifrån tanken att uppväxten inom en viss social position och historisk samhällsstruktur, vilken inkluderar klasstillhörighet, etnicitet, utbildning, yrke och religion, skapar individens habitus. Habitus är ett sammanfattande begrepp för existerande attityder, uppförandekoder, moral, konstsmak och vanor. Något som delas med andra med liknande position inom en social klass. På så vis förstås processen som en slags internalisering av externa historiska och sociala förhållanden.¹⁹ Bourdieu skriver:

The habitus is not only a structuring structure, which organizes practices and the perception of practices, but also a structured structure: the principle of division into logical classes which organizes the perception of the social world is itself the product of internalization of the division into social classes. Each class condition is defined, simultaneously, by its intrinsic properties and by the relational properties which it derives from its position in the system of class conditions, which is also a system of differences, differential positions, i.e., by everything which distinguishes it from what it is not and especially from everything it is opposed to; social identity is defined and asserted through difference.²⁰

Den ställning sociala klasser, klassfraktioner individer har i hierarkin bestäms av tillgången på ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital. Bourdieu anser att ekonomiskt kapital är något som ofta ärvt och har sina rötter inom bank, industri och handel på den högsta nivån och hantverk och affärsinnehavare på en mellan nivå samt på den lägsta nivån universitetslärare, gymnasie-, högstadie- och grundskolelärare, vilka alla är knutna till reproduktionen av kulturellt kapital. De olika klassfraktionernas habitus och livs- och konsumtionsmönster bestäms av den kvantitativa tillgången på olika former av ekonomiskt kapital. Tillgången på ekonomiskt kapital har även stor betydelse för möjligheten att skapa kulturellt och socialt kapital.²¹

Det kulturella kapitalet delas in i tre former: förkroppsligad form, objektsform och institutionaliserad form. Det förkroppsligade kulturella kapitalet är en del av individens habitus och har förvärvat genom internalisering av den härskande klassens ideal för vanor, allmänbildning, sätt att föra sig i olika sociala miljöer och att vara välinfor-

¹⁸ Bourdieu 2010, s. 108f, 222-227.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, Abingdon, Oxon 2010, s. 95ff.

²⁰ Bourdieu 2010, s. 166f.

²¹ Pierre Bourdieu, 'The forms of capital', *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Ed. Richardson, J., Westport, CT: Greenwood 1986, s. 15ff & 24ff. Bourdieu 2010, s. 109f.

merad. Det objektifierade kulturella kapitalet består av för individen externa objekt som kan ägas, ges bort eller säljas, som exempelvis böcker, tavlor och möbler, och som fungerar som positionerande tillgångar i förhållande till ställningen i samhället eller fältet. Den här formen av kulturellt kapital kan förstås även ägas av exempelvis statliga bibliotek och museum. Det institutionaliserade kulturella kapitalet tar formen också av examina, titlar och skriftlig dokumentation av yrkeserfarenhet vilka ger individen symboliska tillgångar som skapar värde i relation till samhällshierarkin.²²

Att ha socialt kapital innebär att vara del av ett stabilt socialt nätverk som ger de integrerade individerna faktiska eller potentiella resurser. Det kan röra sig om nätverk i form av en familj, skola, medlemsklubb eller parti. Bourdieu skriver:

The volume of the social capital possessed by a given agent thus depends on the size of the network of connections he can effectively mobilize and on the volume of the capital (economic, cultural or symbolic) possessed in his own right by each of those to whom he is connected.²³

Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips diskurspsykologiska analys närmar sig frågan om gruppidentitet och formandet av jaget utifrån social identitetsteoris kognitiva angreppssätt, som understryker att konflikter mellan grupper bestäms inom en specifik social och historisk kontext. Identitetsteorin knyter individens egenvärde till grupptillhörigheten och betonar de specifika kulturella förståelseramar vilka skapar identifierings- och kategoriseringsprocesser vilka definierar människor som del av eller utanför gruppen. Inom ramarna för diskursanalysen innebär detta en pågående process som hela tiden utvecklas i tidsbestämda historiska och sociala strukturer.²⁴

Utifrån den diskurspsykologiska analysen och Bourdieus analys sociala klasser och klassfraktioner med olika resurser i form av ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital förefaller det möjligt att placera Georg Pauli som en individ med stabilt kulturellt kapital samt genom de formella och informella nätverk han deltog i under de studerade åren även innehavare av ett starkt socialt kapital. Därutöver förefaller Georg och Hanna Pauli varit tämligen gott ställda ekonomiskt. Allt detta framgår lite tydligare i bilaga 1 där frågan om varför tidskriften *flamman* lades ned berör bland annat Paulis ekonomiska status.

²² Bourdieu 1986, s. 17-21.

²³ Bourdieu 1986, s. 21.

²⁴ Winther Jørgensen & Phillips 2000, s. 97-103.

1.6 Forskningsöversikt

Att försöka förstå hur tidsandan eller rådande materiella förutsättningar determinerar exempelvis politik, litteratur och konst har gjorts av en rad teoretiker utifrån exempelvis Hegels idealism eller Marx' historiematerialism. Försöken att tydliggöra gränsen mellan det externa och interna ger inte sällan bilden av det påverkande och det påverkade. Sara Danius analyserar i sin avhandling *The senses of modernism. Technology, Perception, and Aesthetics* tre modernistiska klassiker: Thomas Mann *The Magic Mountain* (1924), Marcel Proust *Remembrance of things past* (1913 – 1927) och James Joyce *Ulysses* (1922). Danius gör det utifrån tankar kring en extern modernitet och modernismens interna innehåll. Hon skriver:

The burden of the present book is to demonstrate that in final analysis, the conventional distinction between the external and internal in studies of literary modernism derives from an aesthetic division of labor that is itself preeminently modernist.²⁵

Vidare:

Photography, chronophotography, cinematography, and radiography are essentials in my interrogation of high modernist aesthetics, as are phonography and telephony. Technologies of speed such as the automobile are also major protagonists; [...]²⁶

Danius koncentrerar sig således huvudsakligen på hur olika fysiska varor/produkter som skapades av det moderna samhällets industrier påverkade människornas perception samt hur detta kom till uttryck i de tre verkens innehållsliga sammanhang och härigenom gav läsaren en bild av den verklighet som återberättades. Poststrukturalistisk språk teori ser processen som ett flöde där språket genom sociala konventioner förbinds med verkligheten och skapar innebörd för oss. Språkets betydelse skapas, återskapas och förändras genom människors användning av språket i relation till varandra och den verklighet som omger dem och de upplever ett behov av att sätta ord på. Diskursiva mönster skapas, bevaras och förändras.²⁷ Tankarna kring hur externa förhållanden uttrycks i och blir del av texters interna uttryck kommer att bli en aktiv del i analysen av Georg Paulis ambition att påverka rådande museala institutioner samt konstpolitiska ställningstaganden.

Genom Hans Haydens inledning i *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* blir det möjligt att föra diskussionen vidare. Han beskriver hur begreppet modernitet i konsthistoriska narrationer ofta får

²⁵ Sara Danius, *The senses of modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*. Cornell University Press, Ithaca 2002, s. 4.

²⁶ Danius 2002, s. 5.

²⁷ Winther Jørgensen & Phillips 2000, s. 15ff.

beteckna den externa kontext som präglade modernismen. Hayden vill istället teckna en komplex relation mellan konst och samhälle där moderniteten sätts i centrum och modernismen förstås som en bland många aspekter av dess visuella kultur.²⁸

Hayden formulerar sitt arbetes syfte som en strävan att undersöka själva den kanoniserande modernistiska narrationen och där ett antal kritiska postmodernistiska perspektiv skapat en distans till den tidigare mer enhetliga kanon. Han skriver: ”Nyckelordet i min tillämpning av detta kritiska perspektiv har varit *ambivalens*: en aktiv strävan att synliggöra sprickor i och dekonstruera den till synes stabila och enhetliga struktur som modernismens historiografi etablerat.”²⁹

Mot bakgrund av ovanstående och Bengt Lärkners fråga, se nedan, om varför svensk konst fick den riktning den fick är Jeff Werners diskussion kring hur den existerande konsthistoriska litteraturens berättelser skapats och strömlinjeformats fortfarande aktuell. Hans slutsats var:

Mot bakgrund av den förda diskussionen om berättelser och strukturer, inkluderingar och exkluderingar, autostrador och återvändsgränder, är min uppfattning att berättelsen om modernismen måste skrivas om som en motsägelsefull historia, för modernismen är i sig, på sina mest fundamentala plan, djupt motsägelsefull. Varje försök att framställa den som enkel, homogen och likriktad är att fabricera en lögn. Trots att modernismen har en passion för nuet, för innovationer, revolutioner och uppbrott, skrivs den in i en kontinuitet, där den blir till en tradition bland andra.³⁰

Haydens och Werners strävan att kritiskt ta sig an modernismens dominerande narration blir vägledande för uppsatsförfattarens läsning av Paulis strukturkritik. En kritik som på konkret nivå rörde skapandet av bilden av vilken konst som var värd att bevara och varför.

Teoretiskt och metodologiskt utgår Martin Gustavssons avhandling *Makt och konstsmak: sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960* ifrån Pierre Bourdieus studier av det moderna samhällets fältstrukturer. Fältet för kulturproduktion delas upp i en kommersiell hierarki av konstnärer, gallerister, konsthandlare och kritiker och en icke-kommersiell hierarki som, vid den här tiden, huvudsakligast bestod av statliga museitjänstemän och politiska beslutsfattare. Med hjälp av svensk statistik konkretiserar Martin Gustavsson Bourdieus

²⁸ Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 2006, s. 15.

²⁹ Hayden 2006, s. 11

³⁰ Jeff Werner, ”Svansviftningens estetik”, i *Utopi & verklighet. Svensk Modernism 1900–1960*. Norstedts, Stockholm 2000, s. 105f.

analys med en omfattande studie av nämnda grupper och kartlägger då exempelvis existerande konsthandlare och gallerier år 1935 och 1955.³¹ För analysen av fältet för kulturkonsumtion utgår Gustavsson ifrån den svenska socialgruppsstatistiken samt Göran Therborns historiematerialistiska klassanalys och redovisar yrkesgrupper som är del av olika fraktioner av den dominerande klassen. Genom galleristers och konsthandlares försäljningsböcker når han därefter fram till vilka individer och grupper som köpt vilken konst.³² Martin Gustavssons teori, metod och empiri ses här som ett gott bidrag till föreliggande uppsats möjlighet att förstå Georg Pauli, som konstnär och debattör, inom ramarna för den kommersiella hierarkin.

För förståelsen av kulturpolitiken vid det moderna samhällets framväxt bör Per Sundgrens avhandling kring *Kulturen och arbetarrörelsen* nämnas. Här analyseras socialdemokratins kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander och berör därmed den kulturpolitiska period som ligger i min studies fokus. Han skriver att det idag finns kulturpolitiskt inriktade studier som berör olika konstområden men hävdar att den svenska kulturpolitikens historia till stor del är oskriven och ser att det egna, starkt empiriskt inriktade arbetet, behandlar tidigare helt obearbetade delar av den historien.³³ Även Sundgren har influerats av Pierre Bourdieus idéer kring den dominerande klassens tillgång till kulturellt kapital, vilket tillsammans med det ekonomiska kapitalet utgör tillgångar i kampen om sociala positioner i samhället.³⁴ Sundgren vidgar kulturbegreppet så att det inkluderar tankar, seder och livsmönster i samhället, något som ovan benämndes habitus, för att närma sig marxisten Antonio Gramscis tankar kring den härskande klassens hegemoniska inflytande.

Sundgren formulerar två av sina forskningsfrågor på följande vis: ”Finns det krafter som utmanar den rådande kulturella maktordningen. Är som det hävdats arbetarkulturen och bondekulturen sådana mothegemoniska krafter?”³⁵ I det avslutande kapitlet skriver Sundgren att det idag finns en relativt stor enighet inom forskningen att arbetarrörelsens strävanden i stort gått ut på att erövra och sprida den borgerliga kulturen till arbetarklassen och breda folklager. Bildning i alla dess former skulle

³¹ Martin Gustavsson, M., *Makt och konstsmak: sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, Disputationsupplaga, Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholms Universitet, Stockholm 2002, s. 10.

³² Gustavsson 2002, s. 19ff.

³³ Per Sundgren, *Kulturen och arbetarrörelsen. Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Carlsson Bokförlag, Stockholm 2007, s. 12 & 23.

³⁴ Sundgren 2007, s. 12f.

³⁵ Sundgren 2007, s. 15.

integrera arbetarklassen i det borgerliga samhället och överbrygga samhällets klasskonflikter. Sundgren slår därför fast att det under 1900-talet inte funnits någon arbetarkultur som strävat efter att konkurrera med eller verkligen utmanat den borgerliga kulturella hegemonin i Sverige.³⁶ Per Sundgrens bild av hur den framväxande arbetarrörelsens olika organisationer inkluderar den borgerliga kulturella hegemonin och gör den till sin skapar ytterligare ett intressant perspektiv på vad som tidigare diskuterats i termer av kulturens externa respektive interna strukturer.

Ett intressant tankefragment att söka vidare på är en del av socialdemokraten Arthur Engbergs kulturpolitiska texter från 1921 fram till socialdemokratins valbroschyr från 1938 – *Demokratisk kulturpolitik*. Engberg föreslog, bland mycket annat, att statliga medel skulle avsättas för konstnärlig utsmyckning i samband med offentliga byggen, något som tycks överensstämma med de åsikter som Georg Pauli förde fram i olika skrifter och artiklar om *konstens socialisering* och *estetisk ekonomi*.³⁷

I Kulturdepartementets utredning SOU 2009:16 ingår en grundanalys av kulturfrågor och kulturinstitutioner i samband med det moderna industrisamhället framväxt i Sverige. Under slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet skapades en rad nya akademier, museer och teatrar, vilket utredningen ser som en manifestation av ett samhällsligt behov och del av en moderniseringsprocess och sekularisering. Man skriver: "Kulturinstitutionernas grundläggande budskap är att traditionens gamla auktoriteter, kungahus, krigsmakt och kyrka, nu är på väg att ersättas av de nya, sekulära auktoriteterna. De nya offentliga byggnaderna tar upp en tävlan i stadsrummet där kyrkorna som hittills ensam, jämte enskilda profana byggnadsverk, varit de dominerande symbolbyggnaderna."³⁸ Utredningen nämner Nationalmuseet i Stockholm som ett viktigt exempel på utvecklingen. Museet var den första monumentala institutionsbyggnaden som byggts efter Stockholms slott och invigdes 1866 samma år som ståndsriksdagen ersattes av en tvåkammarriksdag. Då detta sågs och ses som ett viktigt steg i demokratiseringssträvandena i Sverige fick den parallella invigningen ett stort symbolvärde.

Då statliga och kommunala satsningar för stöd till kulturredaktörer, författare, eller konstnärer utanför institutionerna, enligt utredningen, var blygsamma kom institutionerna att dominera kulturscenen innehållsligt, ideologiskt och ekonomiskt. Som

³⁶ Sundgren 2007, s. 24f, 137 & 353.

³⁷ Sundgren 2007, s. 242 & 356.

³⁸ SOU 2009:16, s. 83f & 114.

tidigare nämnts såg Pierre Bourdieu uppkomsten av ett särskilt fält för skapande av och handlande med konst och litteratur i slutet av 1880-talet. Något som tenderat att skapa bilden av konstnärer som en social grupp som lever vid sidan av samhället varifrån de genom konstnärliga uttrycksformer kommenterar samhället.³⁹ Den här processen har en stark koppling till Opponenternas kritik av Kungliga Akademien för de fria konsterna (Konstakademien) och bildandet av Konstnärsförbundet år 1886, där ju Georg Pauli deltog utvecklade sina kritiska idéer kring Akademiens sätt att bedriva konstutbildning, ordna utställningar samt fördela stipendier. Något han vidareutvecklade i kritiken av de centraliserade konstsamlingarna i Stockholm. Regionaliseringssträvandena drevs, enligt utredningen, från exempelvis Göteborg, Malmö och ”landsortsstäderna i övrigt” för att utveckla kulturliv och kulturella institutioner.⁴⁰

Gösta Liljas avhandling *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914* är metodologiskt uppbyggd kring tanken att redovisa i svensk press förekommande kritikerartiklar och debattinlägg vilka representerar karaktäristiska uppfattningar och värderingar. Det konstkritiska tidningsmaterialet kompletteras med exempelvis ett urval av brev och dagboksanteckningar.⁴¹ Avhandlingens innehåll och form präglas av Liljas strävan att låta det empiriska materialet tala genom tämligen långa och många citat. Författaren ordnar materialet utifrån tid, rum, person samt uttryckta åsikter om konstnärliga inriktningar. Liljas egna bidrag inskränker sig till att binda ihop berättelsen för att hjälpa läsaren att orientera sig inom dess ramar. Metodologiskt präglas arbetet av en syn på objektivitet, som ställer krav på författaren att begränsa sina ”subjektiva” synpunkter. Därför inskränks den begreppsliga presentationen till kortare redogörelser för vem som använder visst begrepp och när, men saknar analys av begrepp som modernism, expressionism och kubism.

Gösta Lilja beskriver även tidningsdebatten kring Nationalmuseums konstsamling och behovet av en utökning av såväl svenska konstnärers verk som tyskt och franskt måleri från slutet av 1800-talet fram till första världskriget. Kritiken mot museets organisatoriska struktur och de förändringar som genomförs i samband med att en ny stadga fastslogs av Kungl. Maj:t den 31 december 1912 presenteras också. Något som

³⁹ SOU 2009:16, s. 94f.

⁴⁰ SOU 2009:16, s. 110. Alexandra Herliz, “From ‘The Paris Boys’ to the Artists Union, A Swedish secession in the late 19th century and its art history”, in *Swedish Art History, A selection of introductory Texts*, ed. Ludwig Qvarnström, Media-Tryck, Lunds Universitet, Lund 2018, s. 229f.

⁴¹ Gösta Lilja, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*. Alhems förlag, Malmö 1955, s. 15.

får en avslutning i tillsättningen av den tidigare opponenter Richard Bergh som museets överintendent i samband med att Ludvig Looströms pensionering 1915.⁴² Med tanke på Georg Paulis hårda kritik mot Nationalmuseum kan det vara en poäng att lyfta fram hans långvariga vänskap med Bergh, från tiden i Paris och Opponenterna fram till att deras familjer väljer ett villaboende nära varandra ute på Värmdö i början av 1900-talet. Då Bergh var verksam på museet under den tid då en hel del av Paulis kritiska texter skrevs är det inte helt orimligt att de diskuterade dessa problemställningar, särskilt som även Bergh uttryckte sin åsikt i frågan i *Ord och Bild*.⁴³

I inledning till sin avhandling *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* skriver Bengt Lärkner att avantgarderörelserna hade en mycket liten plats i svenskt konstliv under 1920- och 30-talen. Han skriver:

Modern konst var i Sverige i hög grad liktydigt med färgkonst. Mer eller mindre moderata expressionistiska strömningar dominerade tillsammans med nysaklighet och intimt landskapsmåleri. Den fråga jag ställde mig var given: Varför fick den svenska konsten just den inriktningen?⁴⁴

Genom att skapa klarhet i hur engagerade grupper, opinioner och individer presenterade och tog emot radikala europeiska konstinriktningar i Sverige under tiden 1914–1925 vill Lärkner tydliggöra de mekanismer som styrte konstutvecklingen och uppfattningen om konst i de banor som var rådande under den valda tidsperioden.⁴⁵

I avhandlingen beskriver Lärkner Nationalmuseum med fokus på åren 1913–1918 då Richard Bergh knöts till Nationalmuseet och från 1915 dess överintendent. I första hand presenteras frågor som rör förnyelse av samlingarna. Av Lärkner framgår att Berghs och Gregor Paulssons, anställd först som amanuens och senare intendent för gravyr- och handtekningsavdelningen, samlade konstinköp i första hand var ämnade att förnya den svenska konsten från slutet av 1800-talet samt europeisk konst från samma tid och början av 1900-talet. Lärkner diskuterar inte alls frågor som rör statlig styrning och organisation av museerna eller konstsamlingarnas presentation för besökarna.⁴⁶

Under 1916 utformar Georg Pauli idéerna kring att ge ut en tidskrift för modern konst och i januari 1917 kommer det första numret av *flamman – tidskrift för modern*

⁴² Lilja 1955, s. 176ff.

⁴³ Lilja 1955, s. 250f. Böhn-Jullander 1994, s. 77ff. Pauli 1928, s. 9.

⁴⁴ Lärkner 1984, s. 8.

⁴⁵ Lärkner 1984, s. 9.

⁴⁶ Lärkner 1984, s. 46ff.

konst. Det första numret trycktes i femhundra exemplar och förläggaren AB Nordiska bokhandeln i Stockholm föreslog att de kommande numren skulle ges ut i trehundra exemplar. Bristen på prenumeranter och annonsörer gav *flamman* dålig ekonomi, som enligt Bengt Lärkner, skapade stora problem för Pauli och kom att leda till dess nedläggning. Det förefaller viktigt att länka den externa miljön i form av ekonomi, politik och konstnärlig marknad till en frågeställning om Paulis position i den svenska konstdebatten. Lärkner avslutar sin beskrivning av *flamman* med att hävda dess betydelse, trots korta livslängd, för enskilda konstnärer som debatten.⁴⁷ Han skriver vidare om Paulis konstsyn:

Under 1910-talets senare år var flamman Georg Paulis främsta tribun. Bortsett från att tidskriftens innehåll i stort gav uttryck för Paulis intresseinriktning och preferenser, uppehöll han sig i sina artiklar framför allt vid de tankar kring konstlivets lämpliga omorganisering, som han givit publicitet åt i artiklar och pamfletter redan tidigare. Tankar på decentralisering av museisamlingar och konstundervisning, om arkitektur-utsmyckning som bästa skolning för bildkonstnärer [...] ⁴⁸

Här följer föreliggande uppsats Lärknerns spår och konkretiserar det nedan.

1.6 Studiens disposition

Det andra kapitlet utgörs av en beskrivning av den strukturella förändring som det svenska samhället genomgick under åren 1890–1930 då den andra industriella revolutionen skapade grunden för det moderna samhället eller kanske rättare dess inledande fas. Grundläggande kontextuella förändringar som industrialisering, urbanisering, ny klasstruktur, elektrifiering, förändrade möjligheter att förflytta människor och varor, nya möjligheter att kommunicera via telefon och press är avgörande delar i det moderna samhällets framväxt som skisseras i kapitlet i syfte att rama in berättelsen och skapa förståelse för dess innehåll.

Det tredje kapitlet inleds med det nya samhällets behov av att lyfta fram sin särart och styrka genom uppförandet av fabriker, bankpalats, bostadshus, esplanader och kulturinstitutioner som i Stockholm innebar bland annat Kungliga Operan, Dramaten och Nordiska museet. I centrum för föreliggande uppsats står den verksamhet som präglade Nationalmuseum i början av 1900-talet. Redan före invigningen 1866 hade dess förespråkare talat om betydelsen av att breda folklager fick möjlighet att ta del av

⁴⁷ Lärkner 1984, s. 91f, 100 & 106. Frågeställningen om orsakerna bakom *flamman*'s nedläggning ligger lite utanför uppsatsens huvudfärd men ett alternativ till Lärknerns ekonomiska förklaring presenteras hel kort i bilaga 1.

⁴⁸ Böhn-Jullander 1994, s. 106.

och på plats uppleva god konst. Något som skulle bidra till ökad bildning och leda till en mer positiv inställning till samhället i stort. Frågan var dock om museets organisation, inköpsstrategi och presentation av de konstnärliga skatterna mötte tidens krav.

Det fjärde kapitlet blottlägger den kritik som funnits alltsedan Opponenterna under 1880-talet började formulera sin kritik mot den Kungliga Akademien för de fria konsterna. Två som deltog då och som fortsatte att intressera sig för hur konstutbildning och konstmuseer fungerade och borde utvecklas var Georg Pauli och Richard Bergh. De publicerade varsin kritisk artikel i *Ord och Bild* 1915. Dessa innehöll inte enbart kritik riktad mot museets organisation, konstinköp och det sätt konstsamlingen exponerades gentemot besökarna utan även tankar kring hur sakernas tillstånd borde förändras. Vid den här tiden var Richard Bergh överintendent på museet och drivande i den planerade ombyggnaden medan Georg Pauli var ”fri debattör”. Intresset kring deras kritik och förbättringsförslag överensstämmer inte helt med varandra varför intresset jämförelsen finns och ökar mot bakgrund av deras olika samhällsposition.

2. Det moderna samhällets framväxt

Ända sedan den första industriella revolutionen bröt fram i England på 1700-talets andra hälft med hjälp av bland annat James Watts ångmaskin skapades en ny samhällsstruktur i Europa där kungens, kyrkans och adelns makt ersattes av industri-, handels- och bankkapitalets. I Sverige sker det industriella genombrottet cirka 100 efter det engelska, men i den här uppsatsen koncentreras analysen till den andra industriella revolutionen i slutet av 1800-talet. Det nya utvecklingssprånget byggde inte längre på ångmaskinen och stenkolet utan utvecklandet av förbränningsmotorn för olika former av transportmedel och elektricitetens användning i elmotorer, belysning och telekommunikation.

Det vi idag benämner det moderna samhällets framväxt sker under den industriella ekonomins andra revolution under åren 1890 – 1930. Svenska verkstadsföretag som AGA, ASEA, LM Ericsson, Separator och SKF ingick i ett helt kluster av industrigrenar som verkstadsindustrin, stålindustrin, massa- och pappersindustrin, grafisk industri, konfektionsindustrin och skoindustrin. Därutöver grundades de stora affärsbankerna som blev centrala för industriföretagens krediter och aktiemarknadens etablering i Sverige.⁴⁹ Detta innebär att de produkter och upplevelser Sara Danius diskuterar i förhållande till den litteratur hon bygger sin avhandling ikring har sällskap med en våg av varor som förändrade dåtidens levnadssätt och upplevelser av vad som var möjligt.

Tabell 1. Årlig procentuell tillväxt för BNP, sektorsprodukter och export i fasta priser 1890 – 1930.

Sektor	1890-1910	1910-1930	1890-1930
Jordbruk med binäringar	1,1	0,9	1,0
Industri och hantverk	5,5	3,8	4,7
Byggnadsverksamhet	2,5	2,1	2,3
Transporter och kommunikation	4,7	3,0	3,8
Privata tjänster	3,3	3,1	3,3
Offentliga tjänster	1,2	2,7	1,9
BNP	3,2	2,8	3,0
Export	3,7	2,9	3,4

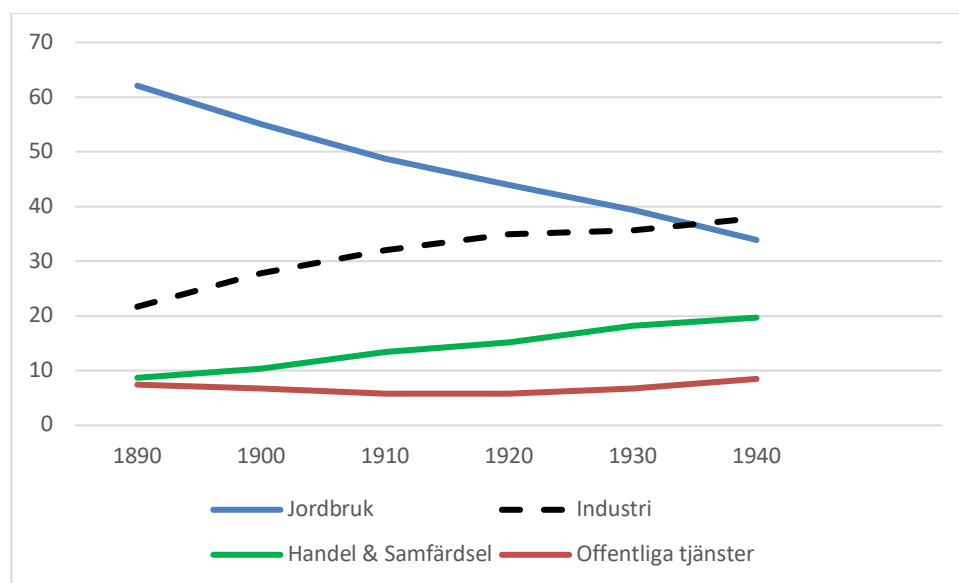
Källa: Schön, 2000. s. 227.

⁴⁹ Schön 2000, s. 220f & 241ff.

Som framgår av tabell 1 leds den ekonomiska utvecklingen av den svenska industrins tillväxt och därjämte transport och kommunikation, svensk export, privata tjänster och byggnadsverksamhet. Jordbrukets tillväxt under de här åren är däremot tämligen blygsam. Drivkraften inom industrin kan i långa stycken förklaras av tillväxtskapande investeringar och innovationer, men utan att dra arbetskraft från jordbruket till industrin hade inte den industriella tillväxten varit möjlig.

Av diagram 1 nedan framgår hur andelen av befolkningen som var sysselsatt inom jordbrukssektorn kontinuerligt föll under åren då det moderna samhället etablerades. Något som för övrigt fortsätter att vara fallet fram till våra dagar på 2000-talet. Diagrammet visar också med stor tydlighet industrins stadigt ökande betydelse för befolkningens sysselsättning och visar därmed också arbetarklassen intåg i den svenska sociala strukturen. Vilket är grunden för den ökande betydelse som arbetarrörelsens politiska, fackliga, och bildande organisationer får under den andra industriella revolutionen och i formandet av det moderna samhället.

Diagram 1. Befolkningen efter näringsgren 1890 – 1940.



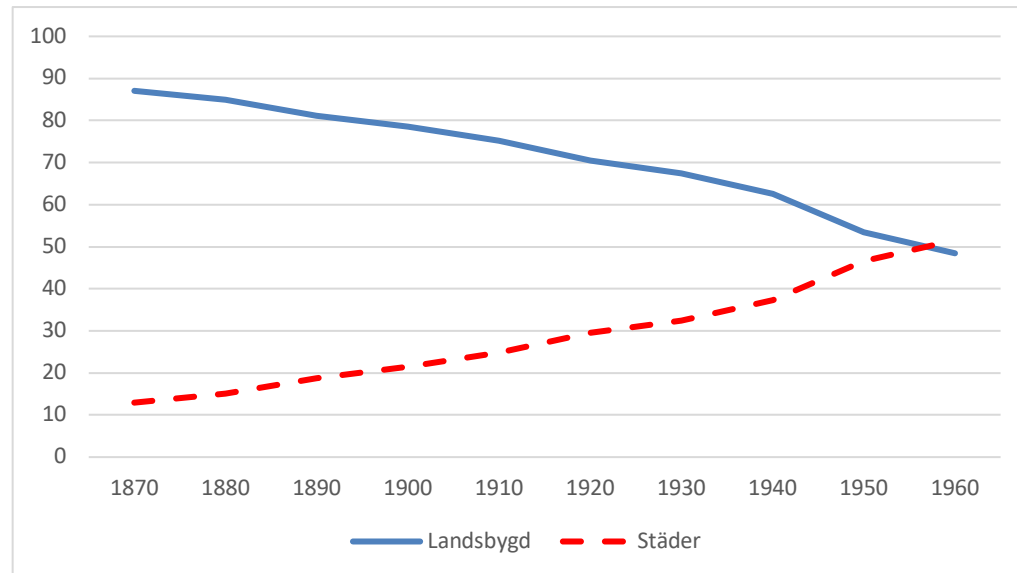
Källa: Historisk Statistik, SCB

Många diagram som vill visa de olika näringsgrenarnas betydelse under den här perioden slår ihop det som här omnämns som handel och samfärdsel och offentliga tjänster till enbart tjänster, vilket på så vis understryker tjänstesamhällets framväxt. Samtidigt finns det, inte minst för perioden efter andra världskriget, en poäng att separera den offentliga sektorn som arbetsgivare och tjänsteproducent från producenter av kommersiella tjänster av olika slag.

I det här sammanhanget ska emigrationen under perioden 1850 – 1910, till i första hand Amerika, inte glömmas bort. Under 1880-talet nådde utvecklingen rekordartade nivåer då mer än 350 000 eller ungefär var tolfte svensk emigrerade till det förlovade landet i väst. Totalt emigrerade nästan 1,2 miljoner svenskar under dessa 60-talet år, varav cirka 950 000 till Amerika.⁵⁰

Bilden av det moderna samhällets etablerande måste inkludera ett tydliggörande av flödet från landsbygdens jordbruk in till städerna, vilket framgår av diagram 2. En process som innefattar en djupgående förändring i själva livets grundstruktur. Från ett stabilt och begränsat socialt sammanhang där familjen, byn, jordbruket, årstidernas rytm och den enskilda individens åldrande utgjorde grundstrukturen. Detta ersattes av industrins tidshållning och produktionens dagliga rytm och föränderliga krav blev grunden för den enskildes och familjernas möjlighet att försörja sig med mat för dagen. Stockholms fattiga arbetarkvarter präglades under 1800-talet av avsaknaden av gatubeläggning och trottoarer. Bostadshusens avlopp rann rakt ut i rännstenen och folksjukdomar som tuberkulos (tbc) blev del av vardagen.

Diagram 2. Folkmängden den 31 december 1870 – 1960 med fördelning på landsbygd och städer.



Källa: Om vi istället för städer utgår ifrån befolkning inom tätbebyggelse i % av befolkningen nås en övertikt för detta befolkningsunderlag redan 1935. Historisk Statistik, SCB.

⁵⁰ Schön 2000, s. 192. www.scb.se/hitta-statistik/artiklar/2013/sa-paverkade-utvandringen-till-amerika-sveriges-befolkning/. Statistiska centralbyråns historiska statistik. 2019-01-08.

Städernas myller av hus, gator, butiksfönster, caféer, arbetsgivare, människor i olika sociala omständigheter ställde helt nya krav på individen men öppnade också för nya möjligheter. Bara i Stockholm ökade befolkningen från 100 000 till 300 000 mellan 1856 och 1900.⁵¹ Lennart Schön skriver om industrisamhällets genombrott och städernas tillväxt:

Städerna blev nu typiska också för den svenska industrialiseringen. Mellan 1880 och 1900 härbärgerade de 15 snabbast växande städerna mer än halva den svenska befolkningsökningen. Under dessa båda decennier mer än fördubblades invånarantalet i Borås och Helsingborg, medan Västerås, Örebro, Halmstad, Stockholm och Göteborg i det närmaste fördubblade sina tal. Även industristäder som Malmö och Eskilstuna växte kraftigt, dock i synnerhet under decennierna efter 1900.⁵²

De grundläggande färdigheterna i att läsa, skriva och räkna förbättrades allmänt genom den obligatoriska folkskolans införande 1842, den obligatoriska tvåårig småskolan som följde 1858 och den sexårig folkskolan som beslutades 1878. Från att cirka en tredjedel av befolkningen kunde läsa och skriva vid 1850-talet förstärktes dessa färdigheter inom befolkningen så att hela 90 procent kunde det kring 1890. Den ökade läskunnigheten och innovationerna inom tidningsbranschen som radikalt sänkte kostnaden för att skapa en tidning, såsom sättning och tryckning på tidningspapper tillverkat av trämassa, lade grunden för en strukturell förändring av samhällets informationsflöde.⁵³

Att allt bredare lager av befolkningen kunde läsa, skriva och räkna hade stor betydelse för möjligheten för det nya industrisamhället tillväxt, som inte endast behövde manlig arbetskraft i produktionen utan kom att behöva en allt större grupp tjänstemän och förvaltningspersonal, vilka ökade sin andel av arbetskraften och bidrog till att skapa en ny urban medelklass. Under 1920-talet fick kvinnorna inte enbart rösträtt utan kom även att etablera sig på arbetsmarknaden igen.⁵⁴ Kvinnors arbetsmarknad utgjordes av exempelvis kontorsarbete, konfektionsindustrin och livsmedelsindustrin, butiker och som hembiträden. Tidens borgerliga familjeideal betonade vikten av att kvinnan var hemmafru och mannen stod som ensam försörjare, ett förhållande som ju fram till 1960/70-talet var en utbredd föreställning.⁵⁵

⁵¹ Björk 2013, s. 101ff.

⁵² Schön 2000, s. 222.

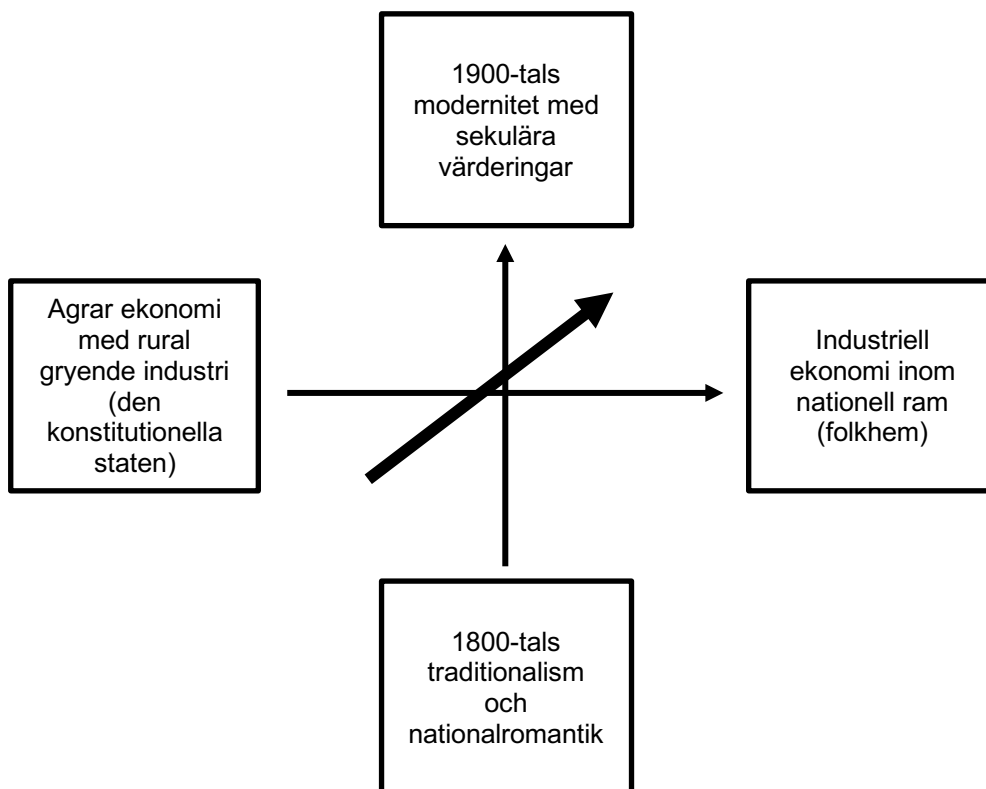
⁵³ Schön 2000, s. 247ff.

⁵⁴ Under 1800-talet användes barn och kvinnor som billig arbetskraft inom industrin. Barnarbetet kom i hög grad att ersättas av maskiner innan det barnarbetet förbjöds och kvinnors andel av arbetskraften varierade inom industrin. Schön 2000, 183ff.

⁵⁵ Schön 2000, s. 318ff.

Figur 1. 1900-talets omvandling.

Den horisontella axeln – ekonomi och den vertikala – kultur.



Källa: SOU 2009:16 del 1, Grundanalys. s. 84.

Kulturutredningen beskriver i figur 1 den övergripande yttre kulturförändringen som sker i samband med att den andra industriella revolutionen och det moderna samhället etableras från 1800-talets senare del fram till år 1930. Den vågräta, ekonomiska, axeln visar på övergången från jordbruks- till industrisamhället och den lodräta illustrerar övergången från ett stabilt traditionsorienterat samhälle till ett modernt förändringsinriktat. Där nämmandet av Per Albin Hanssons och SAP:s folkhemspolitik symboliserar en djupgående förändring av de politiska förhållandena på såväl nationell som på lokal nivå.

3. Museer som kulturinstitutioner

Då den andra vågen av industrialisering tog fart under 1800-talets sista decennier skapades välstånd och kulturellt självförtroende inom den uppåtstigande borgarklassen, vars materiella bas främst stod att sökas inom industrin, handeln och bankerna. Som en del av etablerandet av en ny berättelse om nationen Sverige krävdes nya politiska och symboliska manifestationer.

De kulturella institutionsbyggnaderna kom ofta till stånd genom en samverkan mellan staten och enskilda aktörer. Bankfamiljen Wallenberg var starkt involverad i byggandet av Kungliga Dramatiska Teatern, Sjöhistoriska museet och Nordiska museet. Arthur Hazelius var initiativtagare till såväl Nordiska museets som Skansens tillkomst, institutioner som kom till helt utan statligt stöd.⁵⁶ Vid sidan av stödet till olika former av kulturella institutioner uppförde den uppåtstigande borgerligheten byggnader som representerade den egna verksamheten och dess betydelse för samhället. Exempelvis byggde Skandinaviska kreditaktiebolaget ett monumentalt hus vid Storkyrkobrinken 7 i Gamla stan i Stockholm under åren 1872–1876, en bank Ivar Kreuger kom att göra stora och sedermera förödande affärer med under 1900-talets första 30 år. Vidare byggdes Norstedts tryckeri på Riddarholmen i Stockholm 1882, i Örebro uppfördes Sparbankens lokaler under åren 1890–1892 och i Göteborg invigdes de välkända byggnaderna Feskekörka 1874 och Saluhallen 1889. I de två sistnämnda byggnaderna användes stora glas- och gjutjärnskonstruktioner för att öka rymd och ljusinsläpp.⁵⁷

Samtidigt med att de kapitalstarka familjerna och företagen stärkte sin plats i samhället pågick en politisk process som stärkte den moderna borgerligheten politiskt. Införandet av tvåkamrarriksdagen genom 1866 års representationsreform och avskaffandet ståndsriksdagen med sin maktbalans mellan de fyra stånden (adel, präster, borgare och bönder) och med kungen som överordnad och sammanhållande maktcentra är ett viktigt exempel på detta.

År 1866 invigdes även Nationalmuseum i Stockholm, vilket var den första monumentala institutionsbyggnaden som byggts efter det att Stockholms slott färdigställdes år 1771. Efter invigningen av Nationalmuseet byggs och formas en rad kulturinstitutioner under perioden fram till första världskriget: Kungliga biblioteket invigs år 1891,

⁵⁶ SOU 2009:16, s. 105.

⁵⁷ Björk 2000, s. 130.

Konstakademins nya byggnad (1897), Kungliga Operan (1898), Nordiska museet (1907), Dramaten (1908) och Naturhistoriska riksmuseet (1916).⁵⁸

Utvecklingen i Sverige var inte unik, exempelvis tillkom en rad konstmuseer i Europas större städer. Museerna skulle bidra till att stärka nationalstaten och skapa en nationell identitet genom att vissa upp kulturarvet i centralt placerade och ofta palatsliknande byggnader. Konsten skulle fostra nationens medborgare och skapa bättre människor.⁵⁹ I debatten kring det nya nationalmuseet framförde, enligt Solfrid Söderlind, dess förespråkare betydelsen av att göra det möjligt för bredare folklager att komma i direkt kontakt med museets konstsamlingar eftersom denna upplevelse skulle bidra till att skapa en "[...] insikt om tillvarons odelbara helhet, att konsten förenade de andligt och sinnligt och uppmuntrade till reflektion. Denna syn delades tvivelsutan av museets kommittéledamöter och tjänstemän och stod i samklang med universitetens estetikämne."⁶⁰ Söderlind betonar även betydelsen av att katalogisering av museets föremål utvecklades till kataloger som gavs ut till allmänheten och kom att bli "[...] själva livsnerven i museets som kunskaps- och bildningsbastion."⁶¹ Det är värt att påminna om likheten med Per Sundgrens analys av hur socialdemokratien under 1900-talets inledning strävade efter att erövra den borgerliga kulturen för att sprida den och bildning i alla dess former för att integrera arbetarklassen i det borgerliga samhället och överbygga samhällets klasskonflikter. Söderling beskriver museets roll som vetenskaplig institution och skriver:

De första femton verksamhetsåren präglas av försök att åstadkomma konsthistoriska grupperingar i hängning och uppställning, och riksdagsuppdraget 1880 att Nationalmuseum skulle fungera som ett lärt verk med det vetenskapliga arbetet i centrum kom att befästa den konsthistoriska systematiken såväl i katalogarbetet som i lokalerna. Museets stadga från 1880 ålade dessutom tjänstemännen att "uppmärksamt följa den konsthistoriska vetenskapens utveckling".⁶²

En internationell konsthistorisk trend som framemot 1880-talet växte sig allt starkare ställde krav på att konsthistoriens olika epoker, nationella skolor och erkänt framstående konstnärer skulle vara representerade för att ett museum skulle anses ge en god bild av den konsthistoriska utvecklingen. Ett krav som med all säkerhet ställde

⁵⁸ SOU 2009:16, s. 100f. Söderlind 2000, s. 51.

⁵⁹ Björk 2000, s. 130. Söderlind 2000, s. 50f.

⁶⁰ Söderlind 2000, s. 51.

⁶¹ Söderlind 2000, s. 57.

⁶² Söderlind 2000, s. 53.

allt högre krav på utrensning och urval i samband med inköp, varför det är förståeligt att den här typen av frågor började diskuteras under 1880-talet.⁶³ Tomas Björk skriver:

Under 1800-talet hängdes målningarna på museerna mycket tätt i rader bredvid och över varandra, vilket kunde ge ett intryck av att museiväggarna hade tapetsrats med konst. [...] I de flesta museerna fanns den västerländska konsten i en särskild avdelning och de olika europeiska skolorna placerades i särskilda rum där målningarna gärna hängde kronologiskt. På så sätt mötte besökaren en historiserad, färdigförpackad version av konsten, vilket innebar att den uppfattades som ett nationellt fenomen som tog sin början i antiken för att fullbordas i besökarens samtid. Den västerländska konsten framstod på så sätt som en estetisk norm som hade utvecklats utefter en kronologisk linje.⁶⁴

Bakom ovanstående beskrivning förefaller vi kunna finna ett skolexempel på det Michel Foucault kritiserar i exempelvis *Nietzsche, genealogin, historien*. Vi har ett ursprung, en historisk utvecklingslinje, en kulmen i den egna kulturens samtid och en pedagogisk narration som ges till den observante besökaren. I citatet finns också god grund för en kommande förståelse av den kritik Georg Pauli framför kring 1915 gentemot museers hängning och systematik, mer om det nedan.

Gösta Lilja beskriver i sin avhandling tidningsdebatten kring Nationalmuseums samling av konst från slutet av 1800-talet och början av det följande seklet. Konstnären Birger Simonsson, konstkritikerna August Brunius och Georg Nordensvan samt medlemmen i museets inköpsnämnd Carl G. Laurin är exempel på de deltagande debattörerna, vars divergerande åsikter möttes i pressen. Hösten 1911 besökte Ludvig Loostrom, chef för Nationalmuseum, Berlin för att göra ett mindre kompletterande konstförvärv av moderna tavlor.⁶⁵ Lilja skriver att de begränsade inköpen upprörde särskilt yngre konstnärer och Birger Simonsson skrev en ilsken insändare redan innan de inköpta konstverken visats på museet:

Hr Loostrom själf har under sin verksamhet visat den mest kompletta brist på förståande af hvad konsten är och vill, och föga lönar sig väl att i hans öra viska något af de namn, som den öfriga världen nämner som de bästa i modern konst: Claude Monet, Pissaro, Renoir, van Gogh, Cézanne, Gauguin; eller för att ta ett par af dem, som stå oss närmare och vilka vi ha en hedersskuld, Munch och Willumsen!⁶⁶

Nationalmuseums organisatoriska struktur hade, enligt Lilja, kritiserats av 80-talets opponenter och därefter även av 1900-talets konstnärer och kritiker, vilka ansåg att konstsamlingen var begränsad och borde utökas med såväl svenska konstnärers verk som tyska och franska samtida. En organisatorisk förändring som Lilja benämner

⁶³ Söderlind 2000, s. 54f.

⁶⁴ Björk 2000, s. 131.

⁶⁵ Lilja 1955, s. 149ff.

⁶⁶ Lilja 1955, s. 151.

epokgörande fastslogs av Kungl. Maj:t den 31 december 1912. Den nya stadgan förenklade nämndsystemet⁶⁷ och samlade makten tydligt hos museets överintendent, vilken skulle leda arbetet, besluta om anställningar av personal samt utgallringar och inköp av konst. Förändringen hade förespråkats av Richard Bergh allt sedan 1905 vilket gör att Lilja kallar honom ”den andliga fadern till de nya museiplanerna”.⁶⁸

I *Hvad vår kamp gällt* från 1905 framför Bergh en hård kritik av Nationalmuseums organisation och då särskilt dess inkompetenta inköpsnämnd. När han ser museets faktiska inköp och jämför det med vad staten hade kunnat köpa in av modern konst under de senaste 25 åren, blir han ”ursinnig öfver den frånvaro af plan” som utmärker verksamheten och skriver vidare: ”Vill man se den moderna svenska konsten från 80- och 90-talet i dess fulla styrka och i något så när *planmässigt* sammanhang måste man resa till Göteborgs museum.”⁶⁹ Kritiken mot inskränktheten hos Nationalmuseums inköpsnämnd exemplifieras genom dess beslut att inte acceptera prins Eugens gåva till museet av Ernst Josephsons målning *Strömkarlen*, något som gjorde att prinsen placerade målningen på Waldemarsudde.⁷⁰ Richard Bergh avslutar sin kritiska text med förslag på förändringar av museets organisation och brist på planering och tanke kring inköpen. Bergh sammanfattar sin åsikt om vad museets ledning borde ha som rättesnöre:

De skulle alltid hafva i minnet, hvad saken gällde: att åstadkomma en samlad, typisk och möjligast fullständig bild af den samtida konstutvecklingen, en bild af denna som kunde göra ”deras museum” till ett mönstermuseum i konstforskares och konstkännares ögon och därmed till slut skulle vinna den stora publikens bifall, ty publiken i vår tid begär framför allt: upplysning, förstående sammanhang.⁷¹

I samband med att Ludvig Looströms pensionering planerades till våren 1913 togs diskussionen om hans efterträdare fart. Som potentiella chefsaspiranter nämndes Tor Hedberg, Axel L. Romdahl, Jonny Roosval, Jens Thiis och Richard Bergh. Den sistnämnde fick ju längre debatten fortskred en framträdande plats som Looströms efter-

⁶⁷ Georg Pauli bedömde den nya nämndordningen med följande ord: ”I Sverige är ’nämnden’ numera ersatt av en enda uppköpare, vilket naturligtvis är vida mer praktiskt, om denne uppköpare är lämplig person. I motsatt fall inträffar såsom skedde vid Baltiskan, där d:r Looström inköpte en del medelmåttiga konstverk (Leibl och Golovin m.fl.), att samma dumheter upprepas, som gjorde ’nämnden’ diskrediterad. Dock är ju alltid en tröst att en del tid och arbetskraft inbesparades. Pauli 1915b, s. 45.

⁶⁸ Bergh, Richard, *Hvad vår kamp gällt. Stämmningsbilder från ’Opponenternas’ 20-åriga verksamhet*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1905, s. 55–95.

⁶⁹ Bergh 1905, s. 59. (Originalalets kursiv)

⁷⁰ Bergh 1905, s. 64ff.

⁷¹ Bergh 1905, s. 86.

trädare, men i samband med Looströms 65-årsdag fick han den överraskande informationen att han inte var pensionsmässig förrän 1915.⁷²

År 1913 inledde dock Richard Bergh sitt arbete, med stöd av Karl Nordström och prins Eugen, på Nationalmuseet med att föreslå hur lokalerna borde förändras samt att konstsamlingarna skulle moderniseras genom att öka beståndet av svensk konst från slutet av 1800-talet, främst ett urval från opponentgenerationens konstnärer. Det hela genomfördes i form av en insamling och den inköpta konsten skänktes till museet 1915, vilket också är det år då Bergh efterträdde Ludvig Looström som överintendent för Nationalmuseum. Han var verksam på museet under åren 1913–1918 och bidrog då till att konstsamlingarna kompletterades, med hjälp av donationer och gåvor, med bl.a. Manet, Degas, Pissarro, van Gogh, Cézanne, Gauguin och Munch. De statliga anslagen var dock, enligt Lärkner, begränsade. Under de år som Bergh var verksam på museet inträdde Gregor Paulsson som amanuens och Berghs sekreterare 1913 och som intendent för gravyr- och handteckningsavdelningen under åren 1916–1924.⁷³ Paulsson, som bland mycket annat, även samarbetade med Georg Pauli kring tidskriften *flamman* under 1917. Lärkner beskriver relativt kortfattat även Göteborgs och Malmös konstmuseum, men berör emellertid inte hur museerna var organiserade eller hur konstsamlingarna presenterades för besökarna. Ett faktum vi har anledning att återkomma till då Georg Paulis kritik av den statliga museiverksamheten presenteras nedan.

Det är också viktigt att återknyta till diskussionen om hur en ny kanon börjar skapas rent konkret i samband med att de nya inköpen integreras och tar plats i museets trapphus och salar. Bilden av vad som är viktig och god konst för 1900-talets borgerliga samhälle förändras och förnyas under de här åren i rikets mest framstående konstmuseum. En del av konstköparnas och konnässörernas habitus påverkades säkerligen i accepterande riktning gentemot en del av den nya konst som Bergh lyfter in i samlingarna. Bergh skriver i brev från 1911 till Pauli att han är utled på naturen och tycker att det är sorgligt att en ”53-årig naturalist” knappt kan dra ett streck utan modell. Han försöker mot slutet av året att arbeta utifrån fantasisaker och lita endast på inbillningen, men förändringen förefaller inte varit lätt för han skriver: ”Naturalismen är en hydra som sticker upp nya huvuden så fort man huggit av ett par av de otäckaste. Men jag skall gå på änne en tid – och gymnastisera inbillningen, så att den

⁷² Lilja 1955, s. 176ff.

⁷³ Lärkner 1984, s. 36f & 49. Bjurström 1992, s. 194ff.

kan sparka sönder och samman naturalistbråten en vacker dag.”⁷⁴ Georg Pauli skriver i *Konstnärsvrens första volym*:

Bergh, som visserligen varmt gillar mina syften i broschyren [Konstens socialisering min anm.] och dessutom söker fatta resonemangen i de nyaste riktningarna, kommer genom händelsernas utveckling fästas vid Nationalmuseum, där han 1915 utnämndes till chef. Som inbiten naturalist kan han emellertid inte gilla den antinaturalistiska skolan, som han i en uppsats ivrigt bekämpar.⁷⁵

Bengt Lärkner beskriver hur Birgitta Rapp, Erik Wettergren och Ivan Aguéli pekar på Berghs intresse och stöd för den moderna konsten. Georg Pauli, Axel Gauffin och Gregor Paulsson har alla invändningar mot den beskrivningen och betonar att han rent teoretiskt var intresserad av den, men knappast som konstlärare och hade som konstnär aldrig släppt naturalismen.⁷⁶ Här är inte platsen att försöka avgöra vad som är den ”rätta” bilden av Bergh, Foucault har också, som bekant, varnat oss för dylika endimensionella försök.

Lärkner understryker betydelsen av Richard Berghs förnyelse av nationalmuseets samlingar av modernt måleri och skulptur, men skriver samtidigt att: ”Den allra nyaste konsten blev dock representerad av ett relativt fåtal verk.” Han strävade efter att utveckla museets pedagogiska roll och skapa samlingar som innehöll ett mindre antal representativa verk som kunde lära den stora publiken att se, förstå och njuta av kvalitetskonst. Därför undveks ”den mest avancerade moderna konsten” eftersom den var direkt bortstötande för flertalet och utgjorde ett pedagogiskt hinder.⁷⁷ Återigen tvingas jag att konstatera att ett ställningstagande från min sida får anstå till dess att jag haft möjlighet att krypa in i ytterligare ett arkiv eller två för att, om möjligt, tydliggöra osäkerheten kring en individs, konstnärs och överintendents handlande inom kompromisstvingande strukturer, beslutsutrymmen och individuella habitus. Härigenom vore det kanske också möjligt att återknyta till Danius, Haydens och Werners diskussion om externa och interna strukturer och skapandet av nya narrationer.

Däremot förefaller Richard Bergh genomfört två förändringar som kanske skulle kunna omskrivas som mer paradigmatiska. Efter det att Bergh tillträtt som överintendent 1915 inleddes planerna på en om- och tillbyggnad för att lösa den utrymmesbrist och dåliga ljusförhållanden som präglade nationalmuseet. Han skrev i *Konstmuseet*

⁷⁴ Pauli 1928, s. 144.

⁷⁵ Pauli 1928, s. 142f.

⁷⁶ Lärkner 1984, s. 42ff.

⁷⁷ Lärkner 1984, s. 48f.

som *skönhetsvärld* att de museer som uppfördes under 1800-talet ofta fick en palatsliknande arkitektur och innehöll stora pelarfyllda salar som lämpade sig illa som konstmuseum genom avsaknaden av ordentliga väggytor och dålig belysning. Utifrån museitekniska behov var byggnaderna ofta "[...]miserabla och ledde mångenstädes fatala till de mest disharmoniska effekter, så snart konstverk där placerades. [...] Vårt nationalmuseum hör till de museer, som hålla på att ombyggas. Lyckligtvis hör det till de relativt bästa av de gamla museerna [...]."78 Här är inte platsen för att redogöra i detalj för ombyggnadsplanernas genomförande utan endast konstatera att ombyggnadskommitténs förslag behandlades den 3 april 1915 inom regeringskansliet och en proposition fanns färdig redan den 18 april. Vid Berghs 60-årsdag 28 december 1918 invigdes under högtidliga former museets mittaxel och ett halvår senare var den första etappen av förändringsplan för museet förverkligad. Richard Bergh upplevde dock inte detta då han avled i Stockholm den 29 januari 1919.⁷⁹

Den andra grundläggande förändringen som genomfördes under Richard Berghs tid som överintendent var sättet att presentera museets konst, från att som under det föregående århundradet fyllt väggarna med tavlor till en hängning Per Bjurström beskriver på följande vis: "Han tillämpade moderna hängningsprinciper, grupperade målningarna i ensembler, glesade ut hängningen och nöjde sig i stort sett med att placera tavlorna i intet mer än två rader över varandra."⁸⁰ I *Konstmuseet som skönhetsvärld* tydliggjorde Bergh sina tankar på följande vis:

Den sköna ordningen, som frodas i ett museum, är av tredubbel natur. Först och främst skall den tilltala *ögat*. Konstverken i en sal eller ett kabinett måste därför anpassas efter rummet, d.v.s. de skola placeras så att de dekorera och indela detta vackert och jämviktsfullt [...].

Vidare och för det andra skall denna sköna ordning tilltala vår *känsla*. Varje rum i museet skall, så långt det är möjligt, genast vid inträdet meddela åskådaren en bestämd helstämning. – Belysning, väggfärger, urval av föremål och motiv, tidstypisk uppställning, kontrastverkan till övriga rum o.s.v. allt detta skall bidra till att för vart särskilt rum väcka till liv en specifik stämning, historisk eller modern hos åskådare; ty det är utifrån en dylik stämning de enskilda konstverken måste ses för att rätt och fullt förstås.

Till slut och för det tredje skall denna ögonfåglande, stilfulla och stämningsväckande ensemble också tilltala vårt *förstånd*.⁸¹ (Originallets kursiver)

⁷⁸ Bergh 1915, 210.

⁷⁹ Bjurström 1992, s. 196ff.

⁸⁰ Bjurström 1992, s. 198f. Se gärna fotografierna på dessa sidor samt en skiss gjord av Richard Bergh.

⁸¹ Bergh 1915, 212f.

Det är uppenbart att Bergh Richards val av rubrik för sin text, *Konstmuseet som skönhetsvärld*, var väl genomtänkt. Han ville definitivt inte ansvara för ett museum som enbart samlade konstföremål och fyllde väggar och golv med dessa, utan strävade efter att skapa en samling baserat på genomtänkt och strikt konstnärligt urval och en presentation av urvalet som mötte hans kvalitetskrav.

4. Paulis kritik av konstmarknaden och museiväsendet

4.1 Konstmarknadens varukaraktär

I sina texter från 1915 konstaterade Georg Pauli inledningsvis att tidens allt större massproduktion av konst inte motsvarade ett viktigt samhällsintresse. För den som önskade sig en förändring av den rådande misshushållningen kunde, enligt honom, inte vänta sig stöd från konstmarknadens representanter och den stora grupp konstnärer vars inkomst stammade från deltagande på konstmarknaden. Han skriver om konsthandeln:

[...] att den upptagit metoder från den moderna storindustrin. 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. 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.⁸²

Pauli uttrycker sin kritik av konstproduktionens varu- och marknadskaraktär och skriver i *Estetisk ekonomi*:

[...] konstmarknadens tendens till trustbildningar, med allt det osunda detta måste innebära då det gäller högre kulturella värden. Konstvärdena förvandlas i stigande tempo till spekulationsobjekt; ekonomiska sammanslutningar ställa sina kapital till konstproduktionens finansiella utnyttjande. Staten tvingas att själv uppträda som medverkare, för att som det heter 'rädda' märkligare arbeten eller fylla sina samlingar.⁸³

Georg Paulis analys av konstproduktionens varukaraktär samt de på marknaden aktiva kapitalsammanslutningarna sökte visa att spekulativen kring konst hade ökat och dess roll som kulturfaktor, som medverkade till en bättre samhällsordning, minskat. Han själv ansåg att konsten borde skänka glädje och stimulans åt folkflertalet och inte endast ett privilegierat fåtal.⁸⁴ Det är här inte möjligt att fastslå i vad mån Georg Paulis kritik av sättet att producera konst till en spekulativ marknad tagit intryck av de turbulenta krigsåren och åren som följde.

I sitt avslutande kapitel understryker Lärkner skillnaderna mellan 1910-talet och det följande årtiondet. Under första världskriget rådde kraftfull vinstinflation inom indust-

⁸² Pauli 1915b, s. 7.

⁸³ Pauli 1915a, s. 150.

⁸⁴ Pauli 1915b, s. 7.

rin, särskilt exportindustrin. Industrins vinstökningar utlöste såväl en investeringsboom som goda tider på konstmarknaden. Lönerna däremot sjönk som andel av industrins förädlingsvärde ned till nivåer som funnits vid inledningen av 1870-talet, vilket redan före krigets effekter på tillgången på livsmedel och livsmedelspriserna ökade motsättningarna i samhället. Efterkrigstiden inleddes en lågkonjunktur som innebar att svenska konstsamlare minskade sina inköp, inte minst när det gällde modern konst.⁸⁵ Bengt Lärkner skriver:

I denna situation där konstnärerna dessutom kände sig arbeta i en atmosfär av kompakt motstånd från publiken, relativ kallsinnighet från de officiella konstinstitutionerna och kritikerna, och där mycket få gallerier ville marknadsföra deras produkter, måste benägenheten hos konstnärerna att söka sig fram längs lättframkomligare vägar öka. Därmed inte sagt att man kapitulerade ovillkorligt. Men man kompromissade i sedvanlig svensk ordning.⁸⁶

Kanske hade Pauli precis som många andra börjat se varumarknaden som instabil och därför förespråkade en viss statlig reglering även inom det kommersiella konstfältet. Det är här han senare kommer in på hur museer och dekorationen av offentliga byggnaders kunde bidra till folkflertalets kontakt med och utveckling av konsten. Pauli var djupt kritisk mot det faktum att staten saknade en konstpolitik och skrev:

För var och en av de förvaltningsgrenar som falla under statlig omvårdnad bedriver regeringen en viss politik. Så ha vi handelspolitik, järnvägspolitik, tullpolitik, - på senare tid mat- och svältpolitik; men ha vi konstpolitik? Nej mina herrar! varken hava vi eller hava vi haft, konstpolitik! Icke ens under 80-talet, då Opponenterna stormade Akademien för att vinna konstnärernas autonomi eller självbestämmelserätt, förde regeringen någon konstpolitik.⁸⁷

Georg Pauli använde förhållandena under Gotiken som ett gott exempel på hur den monumentala konsten och arkitekturen, med sina systerkonster de dekorativa skulpturerna och det murala måleriet, dominerade konstutövningen inom såväl kyrkliga som profana sammanhang. Här ser han att det fanns:

En naturlig och oavslutlig växelverkan existerade mellan den konstnärliga kraftförbrukningen och samhällets behov, vilket också resulterar i att de konstnärliga idealen ständigt ge uttryck åt den kollektiva personligheten. Särkonsterna, vilka i närvarande stund totalt härska, blomstrade då i skuggan av den monumentala konsten, vilken reste sig dominerande liksom gotikens mäktiga katedral, i vars skygd åter det borgerliga livet slog upp sina hemvist.⁸⁸

⁸⁵ Lärkner 1984, s. 260. Schön 2000, s. 272ff.

⁸⁶ Lärkner 1984, s. 260.

⁸⁷ Flamman 1918, s. 51.

⁸⁸ Pauli 1915b, s. 9.

Det utmärkande under Gotiken var att konstverket, enligt Pauli, alltid fyllde ett behov och ett behov som inte behövde ökas eller drivas fram av marknadskrafter som under 1900-talet. Hur skulle dessa förhållanden ändras? Pauli ansåg det vara statens plikt att säkerställa att medborgarnas grundläggande behov tillfredsställs, exempelvis deras behov av skönhet. Staten skulle däremot inte sätta sig till doms över konkurrerande konstriktningar. En argumentation kring statens uppgift och gränser som bör noteras.⁸⁹ Det förefaller dock som att Pauli inte satte sin tilltro till att dåtidens politiker och statstjänstemän skulle genomföra förändringarna. Han satte istället sin förhoppning till att en ny mäktig rörelse skulle träda fram och ha användning av konsten. Han såg socialdemokratin som sin tids mäktigaste rörelse och skulle kunna axla uppgiften, men som dittills inte visat intresse för estetiska frågor.⁹⁰

I *Eстетisk ekonomi* uttrycker Pauli även sin kritik gentemot socialdemokratin och skriver: ”Men här mötes man ännu så länge av tystnad, i det socialdemokratien alltjämt är upptagen av brödfrågan och sociala jämlikhetsproblem och ej har funnit tid att intressera sig för estetisk ekonomi.”⁹¹ Pauli skriver också: ”I Frankrike där jag haft tillfälle ägna saken en viss uppmärksamhet, ser jag visserligen att socialisterna inom representantförsamlingen äro lika borgerliga som de övriga partierna, ja mer borgerlig, så snart det gäller estetiska spörsmål, [...]”⁹² Utifrån Per Sundgrens analys av socialdemokratiens kulturpolitiska strävanden i *Kulturen och arbetarrörelsen* är det nog troligt att Pauli skulle fortsätta att vara kritisk mot arbetarrörelsens kulturpolitik då den i huvudsak integrerades i det borgerliga samhällets hegemoniska kultur.

4.2 De moderna konstmuseerna

Det sätt som museiväsendet var organiserat utgick ifrån att nationens samlade konst huvudsakligen fanns på en plats och i en byggnad – I Sverige skulle det vid tiden främst gälla Nationalmuseum i Stockholm.⁹³ Enligt Pauli hade skapandet av konstmuseer och museibesökarens direkta upplevelse av konst inte endast som mål att skapa kunskap och glädje vid konstbetraktandet utan även att utveckla allmänhetens sinne

⁸⁹ Flamman 1918, s. 51f.

⁹⁰ Pauli 1915b, s. 10.

⁹¹ Pauli 1915a, s. 149.

⁹² Pauli 1915b, s. 10.

⁹³ I flamman nr 4 april 1917 betonar Pauli i en not följande: ”Författaren begagnar tillfället påpeka att han här liksom i broschyren ’Konstens socialisering’ riktar sig mot modernt museiväsen i allmänhet, ej speciellt svenskt, vilket vid jämförelser snarare är bättre. Dessutom befinner sig vårt centralmuseum f.n. under omdaning.”

för skönhet så att den enskilde kunde använda sin erfarenhet vid formandet av den egna bostaden eller offentliga miljöer. Han såg konsten som en social faktor som svarar mot människors behov av harmoni och trivsel. Syftet med statens offentliga konstmuseer, menade Pauli, skiljer sig från kommersiella verksamheter, som konstutställningar, konsthandel och konstgallerier. I konstmuseerna skulle de konstnärliga principerna utgöra grunden för verksamheten.⁹⁴ Men det är inte den organisationen, det urval eller presentation av konsten Pauli mötte då han besökte de stora museerna. Han skriver:

Överallt, vart vi reser 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 oändlighet, våning över våning. I långa rader, i dubbla leder, i nischer, på kolonner, i fönstersmygar, i skåp och montrar stå byster och statyer och statyetter, hänga reliefer och medaljonger, i brons och marmor, gips och terracotta - - - 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.⁹⁵

Paulis syn på sin tids museer möter väl den beskrivning som Solfrid Söderling gjorde av betydelsen av att organisera ett större museums samlingar utifrån konsthistoriens olika epoker, nationella skolor och erkänt framstående konstnärer. Georg Paulis djupt kritiska bild av konstmuseernas presentation av sina samlingar i form av överfyllda väggar och lokaler återfinns även i Tomas Björks text om hur museiväggarna tapetserades med konst. Det bör väl dock påminnas om att detta sätt att hänga tavlor varit det rådande presentationssättet under lång tid och sågs troligen fortfarande av många gallerister och museichefer som det korrekta alternativet. Samtidigt har det framgått ovan att Richard Berghs åsikter stod Paulis nära och att han som överintendent påbörjat en tämligen radikal omläggning av hur tavlor skulle organiseras och hängas i museets salar. En god del av texten *Konstmuseet som skönhetsvärld* ägnas åt den här frågan. Han skrev att det handlade om "[...] att levandegöra själva samlingarna, d.v.s. genom strängt konstnärligt urval samt skön, logisk och organisk uppställning göra dem överskådliga och estetiskt njutbara för den stora allmänheten, för konstälskare och konstnärer."⁹⁶

Pauli ville rädda situationen genom en radikal omläggning av museernas val vid konstköp och organisation av konstföremålen. Detta skulle ske utifrån Jean Auguste Dominique Ingres tankar kring syntesen, vilket innebar att man aldrig ska använda två

⁹⁴ Pauli 1915b, s. 26 & 28.

⁹⁵ Pauli 1915b, s. 29f.

⁹⁶ Bergh 1915, s. 210.

eller flera linjer då saken kan uttryckas med en enda. Istället för att hela tiden samla för att fylla upplevda luckor i samlingen borde museichefen gå på syntesens väg och göra urval genom reducering och förenkling för att åstadkomma vad Pauli kallar en ”träffsäker syntes”. Richard Bergh uttrycker samma åsikt utifrån Herbert Spencers *Stilens filosofi* och skriver: ”Därför har också *reducering* och *koncentrering* av det konstnärliga materialet i museerna ställts upp som en första fordran för deras förnyelse.”⁹⁷ Såväl Pauli som Bergh nämner Louvren som ett dåligt exempel som dessvärre många europeiska museer kopierar. Louvren använder sin makt och ekonomiska resurser för att köpa upp samlingar och ta dessa från sin traditionella miljö för att fylla museets, vilket Pauli ser som ”den sämsta tänkbara miljö för ett konstverk”.⁹⁸

De statliga konstmuseerna borde representera en icke-kommersiell verksamhet med mål att utveckla allmänhetens kulturella bildning. Han var därför djupt kritisk till museernas organisation och inriktningen på inköpen av ny konst samt konstsamlingens exponering i överfyllda lokaler. Innan han lade fram sina förslag på syntetiserande lösningar bemötes tre synpunkter som, enligt honom, ofta togs fram till stöd för de stora och centraliserade museerna: a. den stora allmänhetens konstuppföstran och behov av konstnjutning, b. de utövande konstnärernas behov av stimulans och studiematerial samt c. konstforskarens behov av lättillgängliga och koncentrerade samlingar.⁹⁹

Pauli inleder med att konstatera att det i och för sig är möjligt att registrera antalet museibesökare, men att det däremot inte finns någon statistik över besökarnas behållning av besöket, vilket enligt honom är det centrala. Om man delade upp det stora museets samlingar till smärre och syntetiserade samlingar kanske besöksantalet skulle minska, men den kvalitativa behållningen för besökaren förbättras. Han ser det som självklart ”[...] att den oändligt mycket större delen av en metropols museibesökande allmänhet lämnar det stora museet med övermättnad och olust, med ett virrvarr av osmälta intryck, [...]”.¹⁰⁰

⁹⁷ Bergh 1915, s. 212. Originalalets kursiver.

⁹⁸ Pauli 1915b, s. 30f.

⁹⁹ Pauli 1915b, s. 38f. I flamman nr 4 april 1917 beskriver Pauli de tre teoretiska hindren för konstmuseernas reformering lite annorlunda och spetsigare: Första hindret: Konstnärrens fåfänga; vill representeras (helst flerfaldigt) i Nationalgalleriet. Andra hindret. Doktorernas bekvämlighet. Allt bör ligga inom räckhåll i välordnade rader. Tredje hindret: Allmänhetens lojhet. Vill också ha allt serverat i samma etablissemang. Sparar tid och minskar fysisk möda.

¹⁰⁰ Pauli 1915b, s. 39.

Konstmuseernas val av grund för sitt strukturerade redovisande av samlingarna hade alla, enligt Pauli, det felet att de aldrig invigde den stora allmänheten i ”konstens mysterium”, de skönhetsproblem som utgörs av det konstnärliga bearbetandet och skapandet med hjälp av råmaterial. Eftersom Pauli ansåg att den stora allmänheten inte har förmåga att riktigt förstå centrala konstnärliga frågor med hjälp av komplicerade verk som oljefärgsmålningar skriver han:

[...] att det är ett vanvettigt slöseri med konstvärden och andra värden att för dessa nyttigheters inlärande anskaffa och underhålla ett så dyrbart material som originalarbeten, när samma, eller i det närmaste liknande resultat skulle kunna ernås genom oändligt billigare och likvisst goda och förstklassiga reproduktioner.¹⁰¹

Som framgår av Solfrid Söderlinds *Konsthistoria på museerna* var tanken om att ersätta originalverk med reproduktioner något som sedan 1860-talet inte låg i linje med de större museernas samlarstrategi, varför Paulis åsikt på den här punkten knappast hade möjlighet att vinna någon större genklang hos en museiledning.¹⁰²

Det andra argumentet, ett argument som Pauli avfärdade tämligen raskt, är de centraliserade konstmuseernas betydelse för studerande och utövande konstnärer, vilka i museerna skulle få tillgång till ett stort material att inspireras av. Mot detta invände han med argumentet att äldre framstående konstnärer som Ingres, Delacroix, Rafael och Rubens haft en starkt begränsad tillgång till konst. Han skriver:

Härav torde man väl kunna draga den slutsatsen, att det stora museet ingalunda är en nödvändighet för ett lands konstnärliga produktion eller en nations konstnärliga uppfostran. Läger man härtill den omständigheten att vår tid med sina ofantliga resurser – kommunikationer, utställningsväsen, reproduktionsteknik – sammantaget lämna ett oöverskådligt material till studier och stimulans, varom förflutna konstepoker ej kunnat drömma, så framstår med all önskvärd tydlighet, att det ovan nämnda argumentet saknar verklig bärkraft. För övrigt torde man kunna påstå, att den enskilde konstnären i våra dagar snarare får se för mycket än för litet av andras konst.¹⁰³

Pauli gör således en jämförelse mellan tider då konstnärerna hade, i förhållande till 1910-talet, begränsade möjligheter att förflytta sig och kunde endast se på konst i kyrkor, hos renässansfurstar samt i tämligen blygsamma museisamlingar. Då texten skrevs fanns goda möjligheter att besöka Europas konstmetropoler och konstakademier och en god andel av den svenska befolkningen kunde läsa om dem i tidningar, tidskrifter och böcker. Något som sammantaget säkerligen gav möjligheter för en stor

¹⁰¹ Pauli 1915b, s. 40.

¹⁰² Söderlind 2000, s. 56.

¹⁰³ Pauli 1915b, s. 41.

del av tidens konststuderande och konstnärer att utvecklas med hjälp av dessa kunskapskällor.

Det sista argumentet som, enligt Pauli, vanligen fördes fram var de stora centraliserade och lättillgängliga museernas betydelse för konstforskningen och gav i sin text ett par exempel på betydelsen av den förståelse som skapats genom konsthistorisk forskning. Han skriver dock:

För mig skulle herrar konstforskare mycket gärna få ha det så bekvämt som möjligt, sitta i behagliga fåtöljer omgivna av all världens konstskatter i så omedelbar närhet, att vederbörande bara behövde räcka ut handen, för att nå det han önskade ta i närmare granskning. Men då det är ett livsvillkor för den i all konst grundläggande egenskapen, dess prydnadsvärde, att tillhöra en viss passande miljö, går ett sådant arrangemang icke att realisera utan att man bär hand på ett mycket viktigt estetiskt moment i den konstnärliga produkten. Och man måste därför avstå från bekvämlighetssystemet.¹⁰⁴

Om de stora konstmuseerna skulle underhållas och utvidgas främst för att tjäna konstforskningen ansåg Pauli att de ekonomiska uppoffringarna inte motsvarade den samhällseliga avkastningen – ”Dålig estetisk ekonomi alltså.”¹⁰⁵

Som framgår ovan var det behovet att bemöta idén om nödvändigheten av en centraliserad museiverksamhet som vägde tyngst för Pauli samtidigt som de möjligheter som låg i en decentralisering av verksamheten betonades tydligast. För att genomföra den nödvändiga förändringen skulle utgångspunkten tas i Ingres tankar om syntetisering:

[...] en syntes av *målarkonsten* under senaste sekler, så är det först och främst *konsten att måla* som skall förklaras.

Konsten att måla, det är konsten att på en yta lägga färger på ett visst sätt och i en viss ordning.

Detta blir således huvudintresset för den som skall ordna en målerisamling – syntesen är själva målandets utveckling och förändring under vissa konstepoker. (Originalets kursiv)¹⁰⁶

Citatet visar att Paulis åsikt om vad som skulle finnas i ett konstmuseum och hur det borde ordnas för att ge besökaren bilden av måleriets utveckling avviker tydligt från det gängse. Den som blir ansvarig för förändringen, ”Reformatorn” alternativt ”Den konstnärliga ordnaren”, måste lyfta ut allt som kan förklaras lika väl med hjälp av reproduktioner. På den här punkten förefaller Pauli och Bergh stått för två helt skilda åsikter där den senare förespråkade en reducering och koncentrerande av det konstnärliga materialet, men hävdade att utgångspunkten skulle vara att: ”väcka och utbreda

¹⁰⁴ Pauli 1915b, s. 42.

¹⁰⁵ Pauli 1915b, s. 44.

¹⁰⁶ Pauli 1915b, s. 45.

publikens intresse och förstående till alla konstperioder och konststilar i ett museum.” Bergh nämner också ogillande hur konstnären Franz Von Lenbach på ett, i Berghs tycke, brottsligt sätt blandade original och reproduktioner i sitt berömda hem.¹⁰⁷ Samtidigt bör hans stränga avståndstagande också ses utifrån att han som överintendent var högst ansvarig för Nationalmuseums konstskatter, något som säkert gjorde Paulis ståndpunkt omöjlig att acceptera.

Den syntetiska principen kunde skapa grund för en ”sund estetisk ekonomi” och möjliggör att den centraliserade samlingen spreds till lärorika synteser i alla större tätorter, vilket inte innebar upprättandet av nya museer. Pauli skriver:

Den viktigaste fördelen med lösgörandet av en mängd konstvärden från det stora kronomagasinet vore utsikten att kunna rädda dessa åt lämpliga offentliga miljöer, som nu äro i avsaknad av varje prydnad. [...] Konsten kommer då att ingå som en uppfriskande stärkande och förädlande krydda även i vårt vardagliga bröd i stället för att endas förbli en mer eller mindre osmältbar söndagskost, som bjudes i överfyllda konstmuseer.¹⁰⁸

I Flammans kalender från 1918 uttrycker Pauli sin önskan att staten skulle använda de byggnader som färdigställdes för att sprida konsten till medborgarnas vardag. Detta skulle ske genom att ge möjlighet för elever på de decentraliserade statliga akademierna för arkitektur och konst att delta i utformandet av offentliga byggnader och dessas prydnad, m.a.o. bidra till det offentliga livets behov av skönhet.¹⁰⁹

Ett annat exempel på hur staten skulle kunna bidra till kulturell utveckling presenterades i 1919 årskalender av Flamman i form av ett längre citat från Arbetarrådets tidning i Berlin skrivet av den ”oavhängige socialdemokraten” Dr Herwarth Walden, ägare av tidskriften och konstgalleriet Der Sturm. Texten är en mycket detaljerad beskrivning av hur en begränsad tilläggsskatt eller ökning av kommunalskatten skulle ge intäkter för att sprida böcker och konst gratis bland Berlins innevånare samtidigt som författare och konstnärer skulle få ett visst honorar för sitt deltagande. Texten presenteras i sin helhet i bilaga 2 som exempel på tankar om hur kulturen skulle kunna nå ut till folkflertalet och kanske också som ett tecken på att Pauli ville bidra till en diskussion i Sverige kring hur staten borde agera inom konstfältet. Han betonar i sitt program för konstens socialisering den roll staten borde spela och vilka direktiv som borde utformas för ”[...] att statens utgifter för konstundervisningen och konstskatternas samlande så disponeras, att största möjliga nytta tillkommer största möjliga

¹⁰⁷ Bergh 1915, s. 213 & 215.

¹⁰⁸ Pauli 1915b, s. 47.

¹⁰⁹ Flammen 1918, s. 56f

antalet samhällsmedlemmar. Detta är att praktisera estetisk ekonomi.”¹¹⁰ Georg Pauli avslutar sitt program för *Konstens socialisering* med orden:

Man behöver alltså inte vara socialdemokrat för att plädera konstens socialisering och man kan vara god demokrat utan att pruta på konstens aristokratiska förnämhet; men däremot synes mig det ej passa väl samman med modern demokrati, att längre fasthålla vid gällande estetiska hushållning, som är misshushållning med stora andliga värden och nationell energi, enär den låter denna uteslutande eller åtminstone i alltför väsentlig grad utlösas i en produktion (överproduktion), som av självklara orsaker kommer ett fåtal privilegierade till del i stället för att, likt alla annan nationalekonomi, ställas i nationens, det stora flertalets, tjänst.¹¹¹

Pauli betonar på det här viset att en modern demokrati bör inkludera en estetisk ekonomi som ger den breda allmänheten möjlighet att tillgodogöra sig samhällets konstnärliga tillgångar och inte vara en angelägenhet för ett litet fåtal. Konstproduktionen och dess resultat skulle vara ett led i estetisk ekonomi och konstens socialisering.

4.3 Statlig konstpolitik

Innehållet i den 16 sidor långa pamfletten *Statlig konstpolitik* som Pauli gav ut 1926 koncentrerades på behovet av riktlinjer för en statlig konstpolitik som syftade till en decentralisering och effektivare användning av de gemensamma konsttillgångarna. Dylika riktlinjer ansåg han fanns i övriga delar av statens politik och förvaltning exempelvis handels-, försvars-, skol- och järnvägspolitik.¹¹² Genom pamfletten hoppades Pauli att bidra till en decentralisering av den statligt ägda konsten och göra den tillgänglig för största möjliga antal medborgare. I huvudstadens Nationalmuseum hade, enligt Pauli, under åren samlats det väsentligaste av statens konstsamlingar och skriver:

Den dag i dag är florerar konstproduktionen, den estetiska stimulansen eggas dagligen, museerna äro rikt försedda, utställningar avlösa varann, föredrag och demonstrationer likaså, med ett ord: huvudstaden är mättad. [...] Alltså, vi ha numera hunnit den punkt då centraliseringsprincipen i statlig konstpolitik ej längre kan anses vara *den enda* framkomliga vägen.¹¹³

Nationalmuseet hade, enligt Pauli, försökt försvara sin ställning genom att deponera konst till olika ”landsortsmuseer” och offentliga byggnader samt ordna vandringsutställningar och kulturmässor. Det var bra, men dock inte tillräckligt för att leva upp till en politik för konstens socialisering. När den Thielska konstsamlingens övergick i

¹¹⁰ Pauli 1915b, s. 11.

¹¹¹ Pauli 1915b, s. 49.

¹¹² Pauli 1926, s. 3.

¹¹³ Pauli 1926, s. 5. Originallets kursiv.

statlig ägo fanns möjligheter att decentralisera, men då valdes istället en placering av samlingen på Djurgården, vilket väckte allvarliga betänkligheter hos Pauli. På Blasieholmen och i Nationalmuseum fanns ju redan liknande konstvärden väl representerade i huvudstaden. Att istället öka konstbeståndet i Malmö museum såg han däremot som något som skulle ha förutsättningar till god avkastning. Pauli skriver vidare:

Har man sålunda insett gagnet och fördelen av att stärka landsortscentralen i Malmö, så återstår, enär östra och västra Sverge, genom resp. Stockholms och Göteborgs museer redan äro i ty fall tillgodosedda, att taga frågan om norra landsdelens förseende med en eller flera depåer för konst. Norra Sverge är i frågan om vår estetiska hushållning kanske det mest tillbakasatta.¹¹⁴

Sammantaget är det därför möjligt att säga att Georg Pauli, i sin sista pamflett inom detta debattområde, ägnade sig helt åt en mer övergripande kritik av bristen på statliga riktlinjer för att åstadkomma konstens spridning över landet och till hela befolkningens fromma. Kanske var den här positioneringen också betingad av att exempelvis Nationalmuseum hade byggts om och bättre motsvarade hans ideal, något som nog även gällde museets sätt att hänga sina tavlor.

¹¹⁴ Pauli 1926, s. 10.

5. Avslutande diskussion

En viktig utgångspunkt för uppsatsen har varit den andra industriella revolutionen och etablerandet av det moderna samhället i Sverige med urbanisering och förändring av samhällets sociala struktur och maktförhållanden. Stadsmiljöerna med industrier, handel och banker skapade inte endast kapitalägare och en arbetarklass utan även en växande medelklass. Den ökade läskunnigheten samt nya och billigare sätt att producera tidningar, tidskrifter och böcker skapade radikalt ändrade förhållanden för kommersiell, vetenskaplig och politisk informationsspridning.

Pierre Bourdieus analys av det moderna samhällets olika fält, särskilt fältet för kulturproduktion, har varit betydelsefullt för uppsatsens innehåll. Inom ramarna för denna samhällsstruktur och dessa fält skapas, enligt honom, ett visst habitus genom att en individ, klass eller klassfraktion internaliserar ett historiskt strukturerat kulturellt mönster som formar sociala livsmönster, tankar, seder och konsumtionsideal som individerna upplever självklara. Det förefaller som något externt som vi alla plockar upp under livets gång och som blir delar av vår personlighet. Marxister, historiematerialister, som Antonio Gramsci skulle förstås lagt ett ”raster” av den härskande klassens hegemoni över allt detta och därmed också gjort individens utveckling mer determinerad av det historiskt definierade klassamhället.

Thomas S. Kuhns och Joseph A. Schumpeters teorier om hur en vetenskaplig alternativt teknologisk praktik upplevs, under en kortare eller längre tid, som en självklar och gedigen lösning, men som trots allt inbegriper begränsningar och pockar på alternativa och tidigare outtalade lösningar. De vetenskapliga och/eller teknologiska revolutionerna förändrar dagordningen för allt ifrån ett mindre forskningsfält till något som inbegriper allas vår vardag och skapas inte sällan av mönsterbrytande individer. Här har den andra industriella revolutionens betydelse för samhällsutvecklingen skisserats för att ge resten av berättelsen en kontext.

Utvecklingen inom vad Kuhn benämnde normalvetenskap och dess övergång till ny normalvetenskap via ett paradigmskifte ställer också frågan om hur vi bör se på vad som inbegrips i begreppen externt respektive internt samt i det ”dialektiska” förhållande som ständigt präglar den löpande historiska förändringen som Sara Danius’, Hans Haydens och Jeff Werners argument berör. Kuhn, Schumpeter och, inte minst, teoretiker som Michael Foucault varnar oss för att försöka tvinga in verkligheten i en monokausal och linjärt obruten evolutionär berättelse och betonar diskontinuiteter och betydelsen av ifrågasättande av rådande ”sanningar”, alltifrån

förståelsen av ord och begrepp till samhällsliga strukturer. Tankar som förstås bör prägla vår forskning, inte minst om vi vågar oss på att ifrågasätta rådande berättelser, eller om ni föredrar att tala om det i termer av historieskrivningar, narrationer eller kanon.

Fältet för kulturproduktion växte fram i slutet av 1880-talet och kom, enligt Bourdieu, att innehålla två hierarkier, en kommersiell och en icke-kommersiell, mellan vilka motsättningen fanns och finns. Hierarkierna befolkas å ena sidan av konstnärer, gallerister, konsthandlare och kritiker å den andra av tjänstemän från de statliga museerna och riksdagspolitiker, för att nämna några lättförstådda grupper. Georg Pauli levde sitt vuxna liv inom den kommersiella delen av fältet för kulturproduktion. Utifrån min beskrivning i bilaga 1 anser jag det möjligt att definiera Georg och Hanna Pauli som del av den svenska medelklassen eller till och med dess övre skikt. Detta utifrån tillgångarna på ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital och personliga habitus som bland mycket annat möjliggjorde en över åren nära social kontakt med personer som Prins Eugen, Elen Key, Richard Bergh och Karl Otto Bonnier.

Pauli ägnade redan från Opponentrörelsens dagar på 1880-talet mycket kraft åt att försöka skapa förändring inom det icke-kommersiella fältet. Uppsatsen har även tagit upp kritiken han formulerade under åren 1915–1926 gentemot den kommersiella konstproduktionen. Den hade i allt högre grad kommit att präglas av starka kapitalgrupper vars mål var att tjäna pengar på konstverk, vilka förvandlades till spekulationsobjekt och varor som såldes på en varumarknad precis som övriga varor. Ett förhållande som förstås är av betydelse om vi söker förstå hur och varför historien om det moderna samhället och modernismen formats till den strömlinjeformade berättelse vi idag så ofta möter.

Georg Pauli och Richard Bergh var båda väl medvetna och kritiska mot hur europeiska konstmuseer uppförts i Europa under 1800-talet och utformats arkitektoniska till institutionella palatsbyggnader fyllda med stora imponerande pelarfyllda salar, men som saknade såväl väggar att hänga konsten på som goda ljusförhållanden. När Bergh som överintendent planerade och fick stöd för en genomgripande ombyggnad av Nationalmuseum var dessa frågor i centrum under genomförande fasen. Paulis kritik mot att samla konstsamlingarna i en byggnad och på en plats ledde till hans starka förespråkande av en decentralisering och spridning av konsten till fler svenska städer och för att ge en större andel av befolkningen möjlighet att betrakta och njuta av konsten mer regelbundet, ett resonemang som inte återkommer i Berghs text.

Kanske var en del av anledningen till åsiktsskillnaden, eller i vad som fördes fram i publicerade texter, det faktum att Bergh trots allt var överintendent på Nationalmuseum och ansvarig för det omfattande förändringsprojekt som inleddes under 1915. Något som i så fall skulle kunna vara ytterligare ett exempel på problematiken kring skillnaden mellan att påverka utifrån respektive påverka verksamheter inifrån genom att leda dessa.

Georg Pauli och Richard Bergh var båda djupt kritiska gentemot det sätt de stora museerna samlade stora konstskatter och, som Tomas Björk skrev, hängde tavlor i täta rader och gav intryck av att museiväggarna var tapetserade med konst. Särskilt den europeiska konsten sågs som estetisk norm och ordnades utifrån tid, nation och person med antiken som början och nutiden som slutpunkt, minns gärna Foucaults kritik av den här typen av historieskrivning. Pauli och Bergh talade båda, utifrån Ingres respektive Spencer, om behovet av att förenkla och förtydliga samlingarnas urval för att nå högre kvalitet i besökarnas upplevelse av och förståelse för konsten och dess utveckling. Pauli talar om möjligheten att ersätta originalverk med goda reproduktioner eftersom allmänheten ändå inte behövde originalen för att studera och verkligen förstå konstnärernas arbete och måleritekniska utveckling. Pauli såg det som god estetisk ekonomi att använda billigare reproduktioner i högre grad. Solfrid Söderlind nämner att museifolket redan på mitten av 1800-talet börjat rata reproduktioner och Richard Bergh beskriver Franz von Lenbachs blandande av original och reproduktioner som ett brottsligt förfarande, vilket gör det tydligt att de två debatterande vännerna inte var överens på den här punkten.

Som nämndes tidigare publicerade Der Sturms ägare Herwarth Walden ett mycket detaljrikt förslag på konstens socialisering i Arbetarrådets tidning i Berlin, något likande förde Pauli, mig veterligt, inte för fram i Sverige. Texten presenteras dock i Flammans årskalender från 1919, vilket kan ses som en önskan att föra ut olika synpunkter kring konstens socialisering. En del av Paulis skrivelser tyder på en slags kapitalismkritik och ordvalet på en identifikation med arbetarrörelsen, men för att driva denna fråga längre krävs en mer omfattande studie av kvalitativa källor. Tanken att kultur och bildning skulle vara gott att föra ut till folket, alternativt definierat som arbetarklassen, förs dock fram av många debattörer och politiker. Det syns mig att tanken inte sällan var att klassmotsättningarna skulle minska i takt med internaliseringen av borgerlig kultur och bildning. Bland annat diskuterar Per Sundgren denna fråga vid analysen av socialdemokratins kulturpolitiska strävanden. Pauli och Bergh

diskuterar dock inte, i vart fall inte i de här studerade texterna, det sistnämnda steget kring klasskonflikter eller borgerlig hegemoni.

Avslutningsvis vill jag nämna en tanke att gå vidare med.

För att få en mer hel bild av den svenska statens ambitioner och politik kring nationens konstmuseer borde riksdagens beslut kring den årliga budgeten för dessa konkretiseras på ett tämligen traditionellt ekonomisk-historiskt vis för att få grepp om omfattning och utveckling. Vidare skulle riksdagens diskussioner kring dessa årliga anslag samt särskilda satsningar och kulturpolitiskt intressanta debatter tydliggöras för att spåra eventuella utvecklingsstrategier och riksdagspartiernas (ledamöternas) åsikter och åsiktsskillnader. En forskningsuppgift som troligen skulle kunna ligga till grund för åtminstone en licentiatuppsats.

6. Bilagor

Bilaga 1. Flammans nedläggning

Under 1916 utformar Georg Pauli idéerna kring att ge ut en tidskrift för modern konst och i januari 1917 kommer det första numret av *flamman – tidskrift för modern konst*. Det första numret trycktes i femhundra exemplar och förläggaren AB Nordiska bokhandeln i Stockholm föreslog att de kommande numren skulle ges ut i trehundra exemplar. Bristen på prenumeranter och annonsörer gav *flamman* dålig ekonomi, som enligt Bengt Lärkner, skapade stora problem för Pauli och kom att leda till dess nedläggning.

Den bild Ingrid Böhn-Jullander tecknar av Hanna och Georg Paulis starka privatekonomi, vilken troligen hade sina rötter i faderns framgång som apotekare och fabrikör, med tillverkning av tvål och parfym. August Ferdinand Pauli (1815–1904) tillhörde dem i Jönköping med högst inkomst år 1871 flyttade 1876 med familjen till Stockholm och etablerade ”F. Paulis kemiska fabrik”. Vid faderns död 1904 tog den äldste brodern, Claes Ferdinand Pauli, över verksamheten. År 1905 flyttade Hanna och Georg Pauli från sin lägenhet på Bellmansgatan 6 på Söder i Stockholm till sin nybyggda villa på Värmdövägen 205 i Saltsjö-Storängen och kom därmed att bo i närheten av vännerna Gerda och Richard Bergh. En inte orimlig gissning är att Georg Pauli erhöll ett arv i samband med faderns bortgång och omedelbart påbörjade villa-planerna.¹¹⁵ Om vi använder Pierre Bourdieus teori kring fält och klassernas olika tillgång på ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital så tror jag att Georg och Hanna Pauli skulle definieras som en medelklassfamilj inom fältet för kulturproduktion, kanske till och med ett övre skikt inom denna medelklass. Deras tillgångar av samtliga former av kapital och ett personligt habitus som bland mycket annat möjliggjorde en över åren nära kontakt med Prins Eugen.¹¹⁶

Efter en noggrann läsning av *flamman* tror jag att det är möjligt att lyfta fram andra och mer avgörande skäl till nedläggningen 1921 än ekonomiska. I *flamman – tidskrift för modern konst*, nummer 8–9 år 1917, skrev Pauli att tanken varit att ge ut åtta häften på vardera minst 16 sidor, vilket infriades under 1917. En årsprenumeration kostade då priset 12 kronor och vid lösnummer såldes den för 2 kronor. Redan efter första numret gick antalet tryckta exemplar ned från 500 till 300 exemplar.¹¹⁷ Med hänvisning till att produktionskostnaderna skulle kräva en fördubbling av priset om *flamman* skulle ha samma utgivningsrytm under 1918 beslutade han sig för att istället ge ut en årsbok

¹¹⁵ Böhn-Jullander 1994, s. 13ff, 19, 22, & 77f. Böhn-Jullander skriver också att familjen hyrde sommarhus i Grebbestad 1890 och året därefter hyrde man ett sommarnöje på Utö i Stockholms skärgård där man, efter att ha hyrt ett par år, köpte ett fiskartorp som kom att byggas om i början av 1900-talet. Böhn-Jullander 1994, s. 57f. Georg Pauli 1928, s. 9.

¹¹⁶ Se exempelvis fotografiet från Georg Paulis 50-årsdag där, bland många andra, prins Eugen, Elen Key Richard Bergh och bokförläggare Karl Otto Bonnier deltog och visar på tillgång till ett socialt och kulturellt kapital. Böhn-Jullander 1994, s. 81.

¹¹⁷ *Flamman* 1917–21.

alternativ två halvårshäften.¹¹⁸ Vid den här tiden infördes inga annonser i tidskriften, varför annonsintäkter förstås också saknades. I 1918 års kalender erkänner Pauli för sina läsare att intäkterna under 1917 blivit lägre än han hoppats men betonar samtidigt att problemen inte enbart varit av ekonomisk natur. Han skrev:

Det är på helt andra plan som det klickar.

Den kontakt som måste uppehållas mellan den modernistiska konstens källa och de förnämsta konstcentra och flamman komprometterad genom olidliga tidsomständigheter. Något så när regelbunden medverkan utifrån är otänkbara att påräkna. Och vad inhemska medarbetare angår huru duktiga förmågor vi än kunna berömma oss av på konstskriftställeriets områden – de äro engagerade i andra företag och de äro skolade i helt annan anda än den som måste besjåla flammans medarbetare.¹¹⁹

Det förefaller svårt att engagera medarbetare i någon större tidsomfattning vid utgivning av en så pass begränsad årlig kalender. Utgivning av liknande konstkalendrar i Tyskland (*Der Sturm*, *Der Blaue Reiter Almanach* och i Frankrike (*L'Elan*) har byggt på de ingående konstnärernas gratisarbete samt stöd från annan verksamhet eller mecenater. I *Flamman – Kalender för modern konst 1920 & 1921* skrev Pauli:

Vid FLAMMANS start på senhösten 1917 var utgivarens avsikt att söka åstadkomma en konstnärlig revy – att den ej skulle kunna bära sig. – Överlagt raffinerat självmord; en död i skönhet. En konstrevy som ville tala mindre om än genom konst –

Föresatsen lyckades, till och med över förväntan, i vad den rörde den ekonomiska sidan.

Sällan har dock undertecknad sörjt förluster så litet.¹²⁰

Sammantaget tror jag således att den vid tiden cirka 66-årige Georg Pauli klarade av att bära det ekonomiska bekymret. Det bör också framhållas att det i de två sista årskalendrarna infördes annonser, särskilt i den sista då drygt två sidor fylldes av små annonser. Vare sig produktionskostnaderna, lösnummersförsäljningen eller annonsintäkterna har idag analyserats. Trots denna kunskapsbrist verkar svårigheterna att upprätthålla ett internationella nätverk av skribenter och konstnärkontakter samt bristen på svenska medhjälpare som var villiga att arbeta under de förhållanden som gavs för produktionen av årskalendern gjorde att tidskriften lades ned. Kanske skulle det kunna sammanfattas i att Pauli såg att intresset för tidskriften inte var stort och inte såg ut att ha en mer positiv framtid, varför han tröttnade på det hela.

¹¹⁸ *flamman – tidskrift för modern konst*, nummer 8–9 år 1917. *Flamman* 1918–21. Flammans 70 sidiga kalender 1918 såldes för 12 kronor, 1919 års kalender kostade endast 3 kronor, extra numret 1919 gick för 1 krona, kalendern för 1920/1921 bestod av 70 sidor och kostade 6,75 kr.

¹¹⁹ Georg Pauli, ”Kommer flamman snart?”, *Flamman – Kalender för modern konst*, 1918.

¹²⁰ *Flamman – Kalender för modern konst 1920 & 1921*

Bilaga 2. Konstens socialisering – Herwarth Walden

Flamman – Tidskrift för modern konst (1919)

Arbetarrådets tidning i Berlin innehåller en uppsats om hur man tänker sig konstens socialisering i den nya staten. Förslaget är utarbetat av den oavhängige socialdemokraten Dr Herwarth Walden, direktör för "Der Sturm". Vi göra härnedan ett utdrag som bör kunna ge föreställning om förslagens karaktär.

Staden Berlin betalar månatligen för utövande av konst 10 pfennige pr innevånare (genom tillägsskatt eller genom överförande på kommunalskatten). Det gör 400 000 mark månatligen eller 4 800 000 mk per år.

För detta åstadkommer staden Berlins konstkommission.

1. Diktarkonst. – Varje hushållsföreståndare och varje enskild person får en bok i månaden. Endast böcker av levande författare få väljas. Valet förrättas först av ett extra konstråd. Detta förslag gallras ytterligare av de författare vilkas böcker tryckas på stadens bekostnad. Kommissionen sammansättes sålunda – årligen – av 12 författare och tre konstråd. Kommissionens medlemmar växla alltså årligen alltefter de författare vilkas böcker förläggas av staden. Utslaget inom kommissionen avgöres genom enkel majoritet och i vissa fall även den bok som erhållit 10 röster. För att skydda minoritetens intresse måste även den bok förläggas som två år i rad, alltså av två olika kommissioner erhållit minst tre röster.

Kostnadsberäkning:

12 böcker med 100 000 mk tryckkostnader för varje	1 200 000 mk
12 författarehonorar à 10 000 mk	120 000 mk
Driftskostnader	120 000 mk
	1 440 000 mk

Varje författare får inom två år endast en bok förlagd av staden.

2. Bildande konst. – Staden Berlin förvärvar årligen av staden Städtische Kunsgalleri 50 tavlor, 20 plastiska och 100 grafiska arbeten. Inköpsnämnden sammansättes efter samma principer som gälla kommissionen för Diktarkonsten.

Inköpen göras förnämligast av levande konstnärers arbeten. Till lokal ställes till stadens förfogande en f.d. kunglig byggnad. Städtische galleri har rättigheter att ur sin samling ställa konstverk till låns till skolor och andra offentliga institutioner. Av samma konstnär får årligen ej köpas mer än en tavla eller skulptur eller fem grafiska arbeten. Varje hushållsföreståndare eller enskild person får en reproduktion av de sålunda inköpta konstverken. Entrén till galleriet är fri.

7. Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

Internetadresser

www.scb.se/hitta-statistik/artiklar/2013/sa-paverkade-utvandringen-till-amerika-sveriges-befolkning/

Tryckta källor

Bergh, Richard, ”Konstmuseet som skönhetsvärld”, *Ord och Bild*, Fjärde häftet, Tjugofjärde årgången 1915.

Historisk statistik för Sverige, Del 1. Befolkning, 1720–1967, andra upplagan, Statistiska Centralbyrån, Stockholm 1969.

Pauli, Georg, ”Estetisk ekonomi”, *Ord och Bild*, Tredje häftet, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1915a.

Pauli, Georg, *Konstens socialisering: ett program*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1915b.

Pauli, Georg, ”Demokratisk konstpolitik”, *flamman* nr 4 1917. Lunds Universitetsbibliotek, Handskrifter och specialsamlingar.

Pauli, Georg, ”Om jag vore minister för de sköna konsterna”, *flamman* 1918. Lunds Universitetsbibliotek, Handskrifter och specialsamlingar.

Pauli, Georg, *Statlig konstpolitik*, Albert Bonnier, Stockholm 1926.

Pauli, Georg, *Konstnärsbrev*, första volymen, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1928

Litteratur

Bergh, Richard, *Hvad vår kamp gällt. Stämningsbilder från 'Opponenternas' 20-åriga verksamhet*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1905.

Bjurström, Per, *Nationalmuseum 1792–1992*, Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1992.

Björk, Tomas, ”1800-talet”, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, Bokförlaget Signum, Stockholm 2013.

Bourdieu, Pierre, ”Några egenskaper hos fälten”. *Kultur och kritik*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg 1991.

Bourdieu, Pierre, ”The forms of capital”, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Ed. Richardson, J., Westport, CT: Greenwood 1986.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, Abingdon, Oxon 2010.

Böhn-Jullander, Ingrid, *Georg Pauli. Konstnär–Författare–Debattör*. Bokförlaget Arena, Värnamo 1994.

Danius, Sara, *The senses of modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*. Cornell University Press, Ithaca 2002.

Foucault, Michel, ”Nietzsche, genealogin, historien”. I *Diskursernas kamp*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2008. (1969)

Foucault, Michel, *Vetandets Arkeologi*, Arkiv förlag, Lund 2002 (1971).

- Gustavsson, Martin, *Makt och konstsmak: sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, Disputationsupplaga, Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholms Universitet, Stockholm 2002.
- Hayden, Hans, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 2006.
- Herliz, Alexandra, "From 'The Paris Boys' to the Artists Union, A Swedish secession in the late 19th century and its art history", in *Swedish Art History, A selection of introductory Texts*, ed. Ludwig Qvarnström, Media-Tryck, Lunds Universitet, Lund 2018.
- Kuhn, Thomas S., *Vetenskapliga revolutionernas struktur*. Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm 2017.
- Lidén, Elisabeth, *Expressionismen och Sverige*. Rabén & Sjögren, Stockholm 1974.
- Lilja, Gösta, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*. Alhems förlag, Malmö 1955.
- Lärkner, Bengt, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*. Frank Stenvalls Förlag, Malmö 1984.
- Schön, Lennart, *En modern svensk ekonomisk historia. Tillväxt och omvandling under två sekel*. SNS Förlag, Stockholm 2000.
- Schumpeter, Joseph A., *The theory of economic development*, The State University, New Brunswick, New Jersey 1983.
- SOU 2009:16, Betänkande av Kulturutredningen, Grundanalys. Fritzes förlag, Stockholm 2009.
- Sundgren, Per, *Kulturen och arbetarrörelsen. Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Carlsson Bokförlag, Stockholm 2007.
- Söderlind, Solfrid, "Konsthistoria på museerna", *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Red. Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson, Stockholm 2000.
- Therborn, Göran, *Kapitalet, överheten och alla vi andra, Klassamhället i Sverige. Det rådande och det kommande*. Arkivförlag/A-Z förlag, Lund 2018.
- Werner, Jeff, "Svansviftningens estetik", i *Utopi & verklighet. Svensk Modernism 1900–1960*. Norstedts, Stockholm 2000.
- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Studentlitteratur AB, Lund 2000.