

PAULI, GEORG

**Konstens socialisering : ett program / av
Georg Pauli**

Stockholm : Bonniers
1915

EOD – Miljoner böcker bara en knapptryckning bort. I mer än 10 europeiska länder!



Tack för att du väljer EOD!

Europeiska bibliotek har miljontals böcker från 1400-till 1900-talet i sina samlingar. Alla dessa böcker går nu att få som e-böcker – de är bara ett musklick bort. Sök i katalogen från något av biblioteken i eBooks on Demand- nätverket (EOD) och beställ boken som e-bok – tillgängligt från hela världen, 24 timmar per dag och 7 dagar i veckan. Boken digitaliseras och blir tillgänglig för dig som e-bok.

EOD bokens fördelar!

- Få samma utseende och känsla som med originalet!
- Använd ditt standardprogram för att läsa boken på skärmen, zooma och navigera genom boken.
- Skriv ut enstaka sidor eller hela boken.
- *Sök:* Använd fulltextsökning för enskilda fraser.
- *Klipp & klistra:* Kopiera bilder och delar av texten till andra applikationer (t.ex. ordbehandlingsprogram).

Villkor för användning

Genom att använda EOD-tjänsten accepterar du de villkor som ställs av biblioteket som äger den aktuella boken.

- Villkoren på svenska: <http://books2ebooks.eu/odm/html/nls/sv/agb.html>

Fler e-böcker

Redan nu erbjuder 30 bibliotek från 12 europeiska länder denna service.

Mer information finns tillgängliga via <http://books2ebooks.eu> alla boken.

- <http://search.books2ebooks.eu/>

PAULI, G.

Konstens socialisering

JK, K.

dist.

(Br)



Stockholm
1915

Kungl. biblioteket



0 0000 000040427

Sk. K.
alm.
(sic)

GEORG PAULI

KONSTENS SOCIALISERING

ETT PROGRAM



Stockholm
Albert Bonniers förlag

Pris 1 kr.

GEORGE PAULL

ROBERTS

COLLIER

NEW YORK



KONSTENS SOCIALISERING

ETT PROGRAM

av

GEORG PAULI



Stockholm
Albert Bonniers förlag

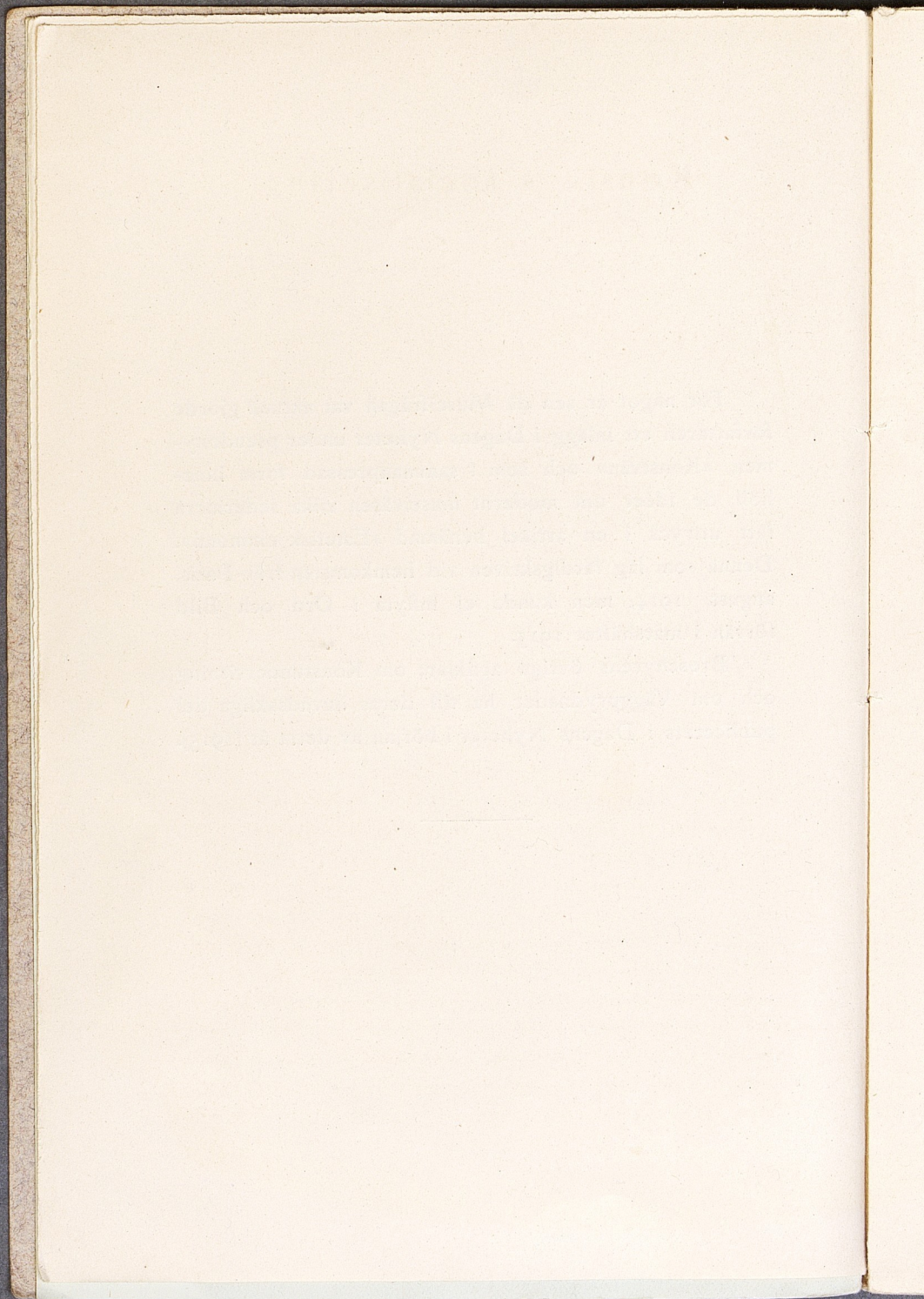


Stockholm. Alb. Bonniers boktryckeri 1915



För något år sen då Museifrågan var aktuell gjorde författaren ett inlägg i Dagens Nyheter under pseudonymen »Konstvän» och som i sammanpressad form innehöll de idéer om modernt museiväsen vilka sedermera fått uttryck i en artikel benämnd »Estetisk ekonomi». Denna som låg färdigskriven vid hemkomsten från Paris, augusti 1914, men kunde ej inflyta i Ord och Bild förrän i marsheftet 1915.

Broschyrens övriga artiklar: om Konstundervisning och om Vägghärbilder ha till deras huvudsakliga del publicerats i Dagens Nyheter i början av detta år (1915).



Konstens socialisering.

Inledning.

Den som ägnat de moderna konstföreteelserna en annan och mera omfattande uppmärksamhet än den vilken speciellt inriktas på de med korta mellanrum uppstående -ismerna har säkerligen, i likhet med förf. blivit gripen av åtrå att söka klargöra de möjligheter som kunna användas och utvecklas för att helt eller delvis ge hela konstproduktionen mera socialt berättigande och säkrare rotfäste i samhällliga behov. Detta spörsmål framträder med ofrånkomlig evidens för den som haft tillfälle att under några år vistas i en sådan modern konstmetro-pol som Paris, där en till det yttersta uppdriven produktion — kvantitativt såväl som kvalitativt — ofta nödgar betraktaren att fråga: varför? Vilket mål mände skynta för all denna energi, som utlöses i estetiska eller kvasiestetiska värden?

Svarar man att liksom i naturen tusen frön gå till spillo för att ett må kunna frodas och blomstra och bära frukt, så finner jag detta svar föga värdigt för-mågan av mänskligt förutseende, som på alla andra områden inom våra ordnade samhällen söker utfinna former som garantera mot denna naturens slösande metod. Man strävar ju att i bästa mån söka tillvarataga det mesta möjliga i och för den allmänna hushållningen, och jag ser intet skäl varför man icke även inom den estetiska

ekonomien må gripa sig an med ett »förnuftigare» handhavande av nationens krafter, så att ej tusen sinom tusen dagsarbeten *förspill*as. Historiens lärdomar visa att så ej behöver ske, och det gäller blott att rätt använda dessa erfarenheter på de moderna tidsförhållandena. En aldrig så flyktig blick på dessa senare, övertygar oss lätt att det är något ganska väsentligt på tok. Får man vidsträcktare utsikter över konst från en konstmetropols horisont, blir man gripen av den brist på enhet och ledande tanke som vidlåder hela konstverksamheten. Det hela ter sig som en allas strid mot alla, med tillfälliga sammanslutningar till ekonomiska intressens försvar, så länge dessa äro gemensamma. Utställningarna ökas med varje år både i mängd och storlek och huru många lokaler som nyöppnas, alltid och allestädes råder brist. Trots varandra ständigt avlösande separatutställningar äga de enskilda konstnärerna disponibla arbeten för de stora nationella och internationella. En separatutställning, bestående av ett halvt eller helt hundratal av samme konstnär var för några årtionden tillbaka snarare en sällsynthet; i våra dagar hinner inte ungdomen trampa ut barnskorna förrän allmänheten blir inbjuden på »separatutställning». — Och samme konstnär, om han något så när håller måttet på den genomsnittliga produktionsförmågan, återkommer, om inte varje, så dock vartannat år med en omfångsrik laddning. Nio tiondelar av all denna skörd lagras i ateljéerna och av köp som avslutas ges en god del som må skrivas på välgörenhetens konto.

Nu är det visserligen å andra sidan så att många konstnärer kunna existera — utan att äga fäderneärvda räntor — och existera ganska bra på sina arbeten; i genomsnitt kanske bättre än under föregående perioder. Och konstfärdigheten redan hos ungdomen — den nämligen som

ej söker nytt, men håller sig så där tämligen till traditionen, utmärker sig för en tidig och förbluffande »färdighet», så att medelnivån, kvalitativt, inte är något att upphäva klagomål emot. Och bristande ansträngningar för konstintressets höjande och spridande kan man lika litet spåra; även i detta avseende må man rättvisligen anteckna en ganska stor livaktighet.

Allt detta och mera därtill kan uppföras på de nuvarande konstförhållandenas kreditsida. Detta hindrar dock ej att motsvarande debetsida företer en så sorglig anblick att envar med ansvarskänsla gentemot konstens uppgifter som kulturfaktor måste söka medverka till en bättre ordning. Därvid måste särskilt framhållas att konsten bör skänka glädje och vederkvickelse åt en nations stora flertal, icke endast åt dess privilegierade fåtal.

Jag vill ej här uppehålla mig vid den medverkande faktor till det nuvarande läget, som kallas konsthandeln. Det är allom bekant huru densamma hunnit utvecklas därhän att den upptagit metoder från den moderna storindustrien. Stora kapital engageras i rörelsen; trustbildningar uppstå, och därmed följer med naturnödvändighet allt det osunda som, redan beklagligt då det gäller industriellt arbete, måste äga tiofalt mera fördärvbringande verkningar på ett sådant verksamhetsfält som konstens. 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. Jag vill anföra ett exempel bland hundra: Vid en process mot Bernheim i Paris kom det i dagen att denna firma låg på ett lager av ej mindre än 400 dukar av Veillard och — jag minnes nu ej hur många

av Simon — båda två konstnärer vilkas konstnärskap sannerligen ej behöva vänta för att bli förstådda. Andra konstnärers arbeten uppköpas för att helt nedgrävas — emedan de störa konkurrensen för vissa särskilt vinstgivande koryféers. Jag skulle behöva en hel volym för att uttömma det ämne till betraktelser, tyvärr av allt annat än glad beskaffenhet, som den stora internationella konsthandelsfrågan motiverar.

De intressen, som äro knutna till denna sida av det nuvarande läget, äro emellertid så starkt rotade i konstnärernas egen syn på saken och stödjäs av så kapitalstarka krafter, att någon genomgripande reform inte är tänkbar annat än på indirekta vägar eller genom att leda det konstnärliga utövandet åt annat håll. För resten måste man söka att se även det goda. Ty det kan ju inte nekas att sen konstvärdena blivit spekulationsobjekt så har ett mycket livligare intresse för konst och »konstsaker» uppblomstrat som ju inte är bara av ondo. Det ledsamma är dock att konstverken genom sina täta ombyten av ägare dömas att föra en ambulerande tillvaro, aldrig få rotfäste i en given miljö, aldrig hinna att växa in i en passande och lämplig omgivning. Detta bidrar på ett oroväckande sätt till det allmänna kaos som är rådande, ett tillstånd där tusen strömningar korsa varann, och där allt vad modern reklam mäktar åstadkomma ökar villervallan.

Vill man från dessa nutidsutsikter vända blicken till konstnärligt högt stående perioder som karaktäriserats av alldeles motsatta förhållanden, av ordning och avvägd proportion mellan tillgång och efterfrågan, så kan man taga gotiken i betraktande. Då stod den monumentala konsten, det är arkitekturen med dess systerkonster den dekorerande skulpturen och det murala måleriet, som den samlade och dominerande konstutövningen. Konsten

togs under gotiken i främsta rummet i bruk för lösandet av uppgifter av samhällelig natur, för kyrkliga eller profana ändamål. En naturlig och oavlätlig 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. Men fastän alltså särkonsterna intogo en underordnad plats, blevo de ingalunda undertryckta; liksom de offentliga intressenas företrädare icke nödvändigtvis behöver förkväva de enskildas behov så kan man icke påstå annat än att under gotiken småkonsterna, särkonsterna eller vad man nu vill kalla det måleri och den plastik som icke har till syfte att pryda en viss given arkitektonisk miljö, funno rikliga arbetsfält, antingen det gällde konterfej, altartavlor eller bilder som förevigade i folkets liv mera ingripande tilldragelser eller även alldagliga företeelser. Men det utmärkande var alltid den omständigheten att konstverket var ett behov och ett behov som ej behövde på artificiell väg frammanas och uppdrivas.

Vända vi nu blicken från gotikens hierarkiskt uppbyggda och fast sammanfogade konstliv till våra dagars — vilken skarp kontrast! Motsättningen kan näppeligen tänkas grellare. En nästan svindlande produktivitet vars syfte är mångfaldigt visserligen — men vars behövighet är så pass omtvistad att större delen därav skulle återvända till producenten om icke reklam, agentur och välgörenhetsinrättningar i stor stil förenade sina ansträngningar att propagera konstens nödvändighet och dymedelst lyckas placera en viss procent av den årliga

skörden. Och det som är ägnat att väcka allvarlig betänksamhet är det sakförhållande att i samma mån som det lyckas uppdriva konstintresset — en jämförelse mellan våra dagar och den tid som endast ligger ett eller annat decennium tillbaka säger att intresset är betydligt vaknare — i samma grad har även det missförhållande vuxit som vi beteckna: konstnärsproletariat.

Räddningen ur det kaotiska tillståndet vore väl att hoppas om någon stor mäktig tidsrörelse finge användning för konsten, liksom forna tiders religiösa rörelser eller, i nyare tid, självhärskardömet behövde henne — då härigenom ett centrum skulle framväxa. Men socialdemokratin, som ju kan betecknas som vår tids mäktigaste rörelse, har hittills så gott som uteslutande ägnat sina krafter åt etiska problem, och lämnat de estetiska alldeles åt sidan. Skall detta fortfara?

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 än borgerliga, så snart det gäller estetiska spörsmål, men bland skriftställarna upptäcker jag ett par som utan att kanske tillhöra partiet dock hava sympatier åt det hållet och vilka tagit den estetiska frågan under granskning. Och en av dessa har till och med givit den estetiska frågan en så stor och vidsträckt betydelse att han förklarar att den sociala frågan skall lösas — genom estetiken! (nägot à la Ruskin alltså). Därvid är då att märka att han inordnar sådana samhällsfrågor som välmåga, hygien o. d. under estetisk synvinkel. Man kan ju mycket väl ge estetik denna utvidgade betydelse och tänka sig det konstnärliga behovets tillfredsställande försiggå även på annat sätt än åstadkommandet av tavlor och byster, även om detta senare torde förbliva den form, varuti den

konstnärliga energin finner sin smidigaste och högsta tolk för en differentierad själfullhet.

För ögonblicket torde vi dock vara bäst betjänade att icke alltför mycket utvidga ämnet, som redan förut är tillräckligt omfattande. —

Det som därför närmast intresserar i frågan: konstens socialisering, är den roll staten bör spela och vilka direktiv som från densamma böra utgå. Initiativ har redan länge och på skilda platser förekommit att söka åstadkomma en socialisering, men utan målmedveten hjälp från det offentliga ha dessa initiativ alltför mycket neutraliserats av faktorer, som verka i alldeles motsatt riktning. Det synes mig därför av allt det ovannämnda icke vara ur vägen att framhålla vikten och betydelsen av en social konstpolitik, där staten tillämpar samma princip på anslag för estetiska ändamål, som är fallet vid övriga anslagstitlar eller med andra ord att statens utgifter för konstundervisningen och konstskatters samlande så disponeras, att största möjliga nytta tillkommer största möjliga antalet samhällsmedlemmar. Detta är att praktisera estetisk ekonomi.

Konstundervisningen.

Innan jag här övergår till skisserandet av det program för undervisningen, vilket synes mig på samma gång motsvara de estetiska och sociala kraven, vill jag ägna några ord åt den undervisning, som nu för tiden är den förhärskande även sen den reformerats genom 80-talets »opposition». Eller »oppositioner», ty det var icke blott i Sverige utan även i andra länder som 80-talet betecknade en ganska bestämd brytning mot det då rådande »akademiska» undervisningssättet. Den process jag inleder med systemet är därför inte uteslutande riktad mot enbart svenska förhållanden; jag tror mig kunna konstatera att dessa ej äro mera avita, snarare mindre, än vad jag funnit vara för handen exempelvis i »föregångslandet» Frankrike, som går före visserligen i måleri och skulptur, men intager, tack vare en hel del kineseri, ett rätt blygsamt rum i fråga om verkligt modern konstpolitik.

En återblick på »oppositionen» här hemma — det blir i år trettio år sen — och de handlingar, som ännu äro bevarade, visar med all tydlighet huru ofta sanningar behöva modifieras för att ej bliva deras motsats. Antingen det är Strindberg eller Ibsen som fällt yttrandet, kan jag för ögonblicket ej erinra, men en av dessa författare har påstått att sanningen inte är evig utan varar i allmänhet tjugu à tjugufem år. Det bör alltså inte

framstå som uttryck för något onödigt nyhetsmakeri, då man framkastar den tanken, att under de flydda decennierna mycket skett och hänt som kanske kunde motivera en revidering av 80-talets uppfattning av konstuppfostrens mål och medel.

Och granskar man de till oppositionen hörande akta finner man mycket riktigt, att åtskilliga »sanningar», all den oförbränneliga fraicheur till trots, som lyser oss till mötes exempelvis ur ledarens, en Josephsons uppsatser om dåtida konstförhållanden och oppositionens önskemål, dessa inte undgått att inför nya tiders nya krav verka ståndpunkter, som vi äro färdiga att lägga bakom oss. Allting flyter. Opponentrörelsens demokratiska tendenser snuddade blott vid konstens och konstnärernas ställning i samhället. Åttioalets ungdomar røjde visserligen sociala intressen — intressen vilka många av dem nu grånade män fortfarande bibehållit — men i grunduppfattningen av konstens ställning till de övriga verksamhetsområdena intogo de fortfarande samma aristokratiskt färgade åsikter, och det skulle klingat fullkomligt främmande för deras öron, om någon ropat på konstens »socialisering». Detsamma var förhållandet i andra länder och är i stort sett ännu detsamma. Så i Frankrike.

I den grundliga utredning av grundvalarna för franska samhället, som prof. Barlett, en amerikansk lärd, som är väl hemmastadd i franska förhållanden, publicerat i sin bok »La France d'aujourd'hui», uppdelar han franska nationen i fyra, fem stora skikt, men ger ett rum alldeles för sig åt »Konstnärsvärlden», som inte tillhör »världen i allmänhet», ännu mindre »the upper ten», inte »halv-världen» och inte heller »den undre världen», men som insprängd i dem alla tillhör ingendera, är fritt svävande, aktas eller föraktas allt efter omständigheterna.

Denna karaktäristik av den franska konstnär-

världen kan nog med små modifikationer lämpa sig även för andra länders och utvisar att konstens utövare inte intaga en närmare bestämd plats i samhällsbyggnaden och vilket förhållande ju mycket beror på att konsten själv icke är någon verkligt social faktor. Återgå vi till 80-talets opponenter möter oss i de dokument, som röra konstundervisningens reformering åtskilligt, som också tyder på att man mycket väl kände den klyfta som skilde (och borde skilja) konstadepterna från andra ungdomar.

Det heter bl. a.:

Eleverna tillsätta själva sina lärare och dessa skola under lektionerna tävla med de förra. Bli de överträffade (lärarna nämligen) — så mycket bättre! Undervisningen skall göras till en glad sysselsättning, och när tuppen värper, tillkommer det eleverna att fördela äggen — i form av pris och belöningar. För rättvisans skull och för att hindra kryperi! En av konstnärernas förnämligare uppgifter består i att liva upp samhället med varjehanda muntra upptåg, ty det är konstnärerna, som med begåvningens rätt bilda det glada och färgrika inslaget.

Vad vore livet utan rött!

I prologen till konstnärnsbanan uppfattar man alltså konstadepterna som unga halvgudar, vilka värdigats nedstiga till de trumpna, prosaiska människobarnen. Skada blott att denna strålande början så snart skall avlösas av en fortsättning, där stigen är full av sårande törnen. Samhället förmår nämligen ej att uppskatta den verksamhet, som blir en frukt av de akademiska läroåren. Och fastän mæcenater, konstföreningar, konstvänner och museer göra sitt bästa, förslår det inte. Dessa medborgare, dessa halvgudar, på vars utveckling staten offrat rikliga summor, gå nöd till mötes när de väl hinna ut i livet. Och

varför? Emedan folket ej är nog genomsyrat av konstintresse.

Som den drunknande griper efter halmstrået, vädjas slutligen till statens eller det allmännas mellankomst: det finns gott om offentliga lokaler, där konsten ännu ej gjort sitt inträde. Varför låter man ej smycka kyrkor, skolor och rådhus med tavlor, så som brukats i de gamla goda tiderna?

Men denna vädjan framföres blygsamt och tvekande. Det låg också åttiotalet tämligen fjärran att tänka sig mästerverkens inhysande i de offentliga lokalerna annat än som en nödtvungen reträtt. Deras mål var vida äregirigare än så: det var mæcenatens samling, det var museet och det var utställningen, som hägrade.

Emellertid, fastän tiderna i ty avseende mycket ändrats och bättrats och fastän många både skolor, kyrkor och rådhus öppnats för konsten (till äventyrs på annat sätt än man då tänkte sig), så fortfar likväl undervisningens plan, den akademiska isynnerhet, men även den s. k. »fria», att utgöra grunden till en byggnad, som är bestämd att äga endast höjddimension. Och tendensen nu som då att utveckla och uppoffra mängder av konstnärlig begåvning och energi för att uppnå en topp-punkt, det s. k. mästerverket med (helst) museet som bestämmelse. —

En fransk estet-sociolog (Mayeux) ger en karaktäristik av konstundervisningens syfte, som jag tillåter mig delvis citera: — — »Emellertid, museets prestige är långt ifrån i nedåtgående. Det är för 'l'art pour l'art' som man lagt beslag på de mest smickrande uttrycken till skönhetens beröm. 'Genie' och 'mästerverk' ha blivit denna konsts speciella tillhörighet! I stället för att undersöka — — eller förstå att 'mästerverket' verkligen ej är ett mästerverk förrän det allsmäktigt och ointresserat

bidrager till en *harmonisk ensemble*, inbilla sig konstnärerna att geniet består i 'inspiration', 'ursprunglighet', 'originalitet', att mästerverket är undantagsverket, främmande, ensamtstående, anammat i 'det förtrollade slottet' och med bestämmelsen: museet. All fragmentarisk konst och all särkonst lever på dessa två magiska ord: genimästerverket (*chef-d'œuvre*), och dock är intet mindre sant, intet mera anti-socialt. — — — Vad vi behöva är inte dessa artist-heroer, som plågas av åtrå att begå exceptionella verk, vi behöva män som förstå våra sinnesintrycks egendomligheter och vi vilja ha konstverk som ingå i vår dagliga existens och försköna densamma. Allt-nog, för konstnären gäller framför allt à faire œuvre.

Chef-d'œuvre = Hors d'œuvre.»

*

Undervisningen vid akademierna består dels i övningar (i måleri och skulptur), dels i föreläsningar i anatomi, perspektiv och konsthistoria.

Denna sistnämnda vetenskap skulle i Konstakademien huvudsakligen behandlas så att den upplyste om huru de eller de folken under de eller de förhållandena, religiösa, politiska och sociala eller blott klimatiska, frambragt den eller den konstarten och att visa dennas artistiska och sociala värden, jämförda med de moderna betingelserna. Men denna jämförelse äger aldrig rum, ty konstdoktorn är inte estet-sociolog, utan endast arkeolog, och ju lärdare desto ensidigare i sin beundran för det förflutna. Undervisningens huvudsyfte förfelas; ungdomen, som skulle sporras till att göra bättre, det bästa, och styrkas i förhoppning på framtiden, fullproppas blott med retrospektiv entusiasm.

Anatomi och perspektiv skulle behandlas som »san-

ningar», vilka det är gott för konstnären att känna för att kunna ljuga med smak. Men i stället behandlas de som sanningar i och för sig — och leda därför till mål som äro motsatta och neutralisera det konstnärliga syftet.

Eleven, som får beröm av anatomiprofessorn, blir kanske underkänd av professorn-konstnärn, ty den förre är blott medicinare, inte artist och därför i regeln oförmögen att anvisa huru anatomien alltid måste ändras, modifieras och understundom deformerar för att resultatet skall ge den rätta optiska effekten.

Ett exempel: en staty föreställande en sittande figur, som är bestämd att placeras något så när högt, så att åskådaren kommer att befinna sig 5 à 6 meter lägre. Härvid inträffar att en god del av bålen blir avskuren av figurens knän; statyn förefaller lemlästad. En högst väsentlig deformation av anatomien är nödvändig för att den optiska verkan skall bli tillfredsställande. Fallet är mycket vanligt inom den moderna naturalistiska bildhuggarkonsten (se bl. a. Gustav Vasa-stoden i Nordiska museet).

Med undervisningen i perspektiv är förhållandet enahanda. Ett samvetsgrant tillämpande av lärarens perspektiviska grundprinciper leder lika ofta till konstnärliga försyndelser. Låtom oss i stället lära av orientens stora dekoratörer! Deras »perspektiv» är det suveränt konstnärliga, vilket påstående måhända uppkallar den europeiska konstkännarens och amatörens motsägelseanda.

Denne anmärker till den moderne målare, som något lärt av dessa exotiska lärare: »Min herre, bordet äger ett oriktigt perspektiv! Så ser inte ett verkligt bord ut!» Vartill den moderne konstnären invänder: »Jag ber om ursäkt — vill min herre ha ett 'riktigt' bord, så är det bäst att ni vänder er till en god snickare. Vår uppgift är en annan: vi vilja blott på duken åstadkomma ett vackert form- och färgstilistiskt bordmotiv!»

För att i få ord ange de ovannämnda läroämnenas nuvarande inverkan på det konstnärliga resultatet skulle man kunna säga: det konstverk, som är felritt i anatomi eller perspektiv — är säkerligen felaktigt som konstverk.

Den kanske mest genomgripande förändringen äger emellertid rum genom reformeringen av modellstudiet. Det är en sorglig företeelse att få bevittna de årliga uppvisningarna av modellstudier. Vilket tidsödande arbete att åstadkomma dessa fula och så föga lärorika studier. En bråkdel av den tid, som därtill nu användes, vore nog för dessa fingerövningar; och större utbyte skulle erhållas om man till större delen nöjde sig med crocquier efter rörelser och för att hastigt åstadkomma en säker »ensemble». — Modellstudiet, som huvudsakligast bör äga rum i samband med lösandet av konstnärliga uppgifter (varom mera nedan), får inte vara det slaviska kopierandet av naturen. Uppgiften bör alltid vara den konstnärliga: att dekorera pappersbladet eller dukytan med modellmotiv.

Slagord som: håll er noga till »naturen»! eller: lär ödmjukhet inför »naturen»! må icke vidare förekomma. »Naturen» avskaffas.

Ty vad är »naturen»? Allt eller intet; intet i och för sig, men allt genom det konstnärliga medvetandet eller strävan efter stilideal, form- och färgideal. Naturen, som estetiskt begrepp, existerar nämligen endast som skapelse av människans konstnärsdrift. Därför är den skapande konstnären inte slav, men suverän, och naturen är hans tjänarinna, vars tjänster han ofta och oavbrutet har rätt att fordra.

Akademierna så som de nu äro planlagda böra avskaffas. Deras undervisning som huvudsakligast resulterar i särkonster, museikonst, utställnings- och konstmarknadskonst kan lämpligen överlåtas åt innehavare av

konstnärsvodden, där sådana existera, eller åt privat verksamhet. I stället träda andra institutioner, vilkas namn ju betyda föga, då ju huvudsaken är det gagnande ändamålet.

En hastig skissering av en sådan institution — eller sådana, ty de böra vara flera, fördelade i olika delar i landet, kan giva en allmän idé om den bärande tanken. Den detaljerade utformningen kan naturligtvis endast ske successivt och sedan planen antagits i princip.

Alltså: läraren, som alltid måste äga en viss utbildning i arkitekturens grunddrag och fordringar — vid sidan av sina kunskaper i måleri och skulptur — avlönas dels med fast lön, dels med ersättning för utförda uppdrag. Dessa som han i mångt fall torde själv kunna välja — rikliga tillfällen erbjudas ju i offentliga byggnader — utföras av honom med eleverna som biträden. Han anvisar åt dessa ett rum, ett väggfält, en nisch, en plats till konstnärlig utsmyckning. Han kan låta eleverna tävla om uppgörandet av den första skissen — eller om han själv bestämt sig för en dylik, låta dem på denna grundval göra skisser till detaljer. Finnes bland de inlämnade skisserna flera, som lämpligen kunna samarbetas, följer ny tävling — ty »tävlan» i denna Akademi skall till sin betydelse sammanfalla med det franska språkbruket, med »*concours*» som betecknar icke blott tävlan utan ock *samverkan*. Det gäller för eleverna att samverka gemensamt till det bästa möjliga resultatet; detta bör vara en sporre till ädel kraftansträngning, även om den enskilde elevens andel i regeln ej signeras.

Tillfällen till konstnärlig dekorerings erbjuda sig överallt i landet. Offentliga och halvoffentliga (understundom även privata) byggnader som ropa efter prydnads element finnas landet runt och torde räcka för åtskilliga generationer. För undervisningens syfte är

det icke nödvändigt, snarare motsatsen att slå på för stora uppgifter. Man bör inte i första läroåren söka konkurrera med Sixtinska kapellet. Ett mindre väggfält, en nisch, ett dörröverstycke kan förslå till en början. Ty, sedan skisserna avslutats, vidtagna studierna och dessa — i motsats till vad nu är dominerande regel och överallt gängse princip vid konstakademierna — inriktas på och grupperas omkring en i varje tillfälle bestämd dekorerande uppgift.

Modellstudiet, anatomi, perspektiv, ornamentala detaljer och materialbehandling bliva nu föremål för ingående och omsorgsfulla studier, och dessa bliva på ett helt annat sätt fruktbärande då de företagas med ett bestämt mål i sikte än då de som nu sker tagas alltför generellt. Och det behöver väl inte tilläggas att de komma att intressera eleven i en vida högre grad än dessa evinnerliga »studier» som nu bedrivs. Ty, och här ligger en av undervisningsplanens mest bärande punkter, eleven, som vid mästarens sida skall delta i det gemensamma verket, får känna ansvar, medansvarighet för ett lyckligt resultat!

Alltså studier för blotta studiers skull avskaffas eller reduceras till relativt blygsamma proportioner.

Dessa konstanstalter äro spridda i landet, helst förlagda i större befolkningscentra. Den i metropolen har ej behov av samma anslag som de i landsorten, där ju gratistillfällen till studier och stimulans ej erbjudas i samma grad. Fördelen med decentraliseringen är icke blott ett lättare tillgodoseende av de olika landsdelarnas behov och ymnigare, bättre fördelad spridning av konstnärlig verksamhet, den tjänar även att söka motverka uniformeringen, som alltid blir en följd av stark centralisation. De konstnärliga uttryckssätten böra ju helst stå i harmoni med de olika landsdelarnas särskilda egen-

heter. Konsten har i allmänhet ej varit patriotisk, enär staten är en politisk enhet, ej estetisk; däremot lär oss historien att de livskraftigaste »konstskolorna» varit de lokalpatriotiska.

Inom konstundervisningsanstalterna får disciplinen ej negligeras, ehuru »disciplinerna» alltid förbli huvudsaken. Måndagsfirning avskaffas, men eleverna kunna fortfarande dra fingerkrok eller hoppa bock med läraren. Dock vore kanske mera plastiska lekar, som öka känedom om och kärlek till kroppslig skönhet, att föredra; varjämte idrotter rekommenderas till motverkande av det feminiserande inflytande för vilket inte endast sysslandet blott med andras konst utan även det personliga, konstnärliga skapandet lätt bli utsatta.

*

Den, som gentemot här ovan i stora drag skisserade förslag till omgestaltning av den av staten bekostade undervisningsverksamheten vill invända att grundidén ej är ny, skall icke möta någon starkare motsägelse från min sida. Åtskilliga väsentliga drag återfinnas ju *exempelvis* hos den i flertalet Italienska städer under renässansen blomstrande konstverksamheten. Jag tror att det resultat den därstädes ernått — även oberoende av den konstnärliga begåvningens större eller mindre egenskaper — äger det värde för kulturtillståndet i sin helhet att metoden ej behöver såsom »omodern» avföras ur räkningen. Tvärtom! Ingenstädes har konsten så genomträngt och genomsyrat nationens flertal som under nämnda period då en hel del olika skolor arbetade i de olika små staternas huvudstäder och efter i huvudsak samma princip: att eleverna voro mästaren behjälpliga vid den offentliga konstverksamhetens utövande.

Särkonsternas emanciperingsomgång som inträdde redan under högrenässansen har under 1800-talet tagit en sådan dominerande riktning för den konstnärliga energins utlösning — utan att denna energiutlösning i motsvarande grad kunnat lända nationens övervägande flertal till godo — att man inför det nuvarande kaotiska tillståndet måste fråga, och allvarligt fråga efter botemedel mot denna osunda kraftförbrukning — osund emedan den ej stått i förnuftig proportion till det kulturresultat som därmed vinnas. Det finnes moderna stater med framstående konstverksamhet inriktad på vissa övre lager, och där samtidigt den allra mest flagranta brist på konstnärlig syn, uppfattning och smak gör sig gällande, så snart man kommer utanför en viss trång krets av speciellt intresserade.

I all synnerhet bör det givetvis vara en hjärtesak för de mindre nationerna att inrikta konstpolitiken på en konstens socialisering. Men då måste man resolut överge den nedärvda respekten för de stora nationernas metoder och det förefaller mig som om det vore en synnerligen förtjänstfull bragd att bryta med slentrianen på ett så viktigt kulturområde som konstens, då jag tror att en sådan revolution lättare skulle kunna sprida sina verkningar även till de mäktigare, än vad reformer på andra områden till äventyrs skulle i det avseendet utträtta.

Den nya riktningen är inte ny. Åtskilliga isolerade reformsträvanden äro att anteckna såväl i England som på kontinenten — men hava dock ännu ingenstades kunnat växa sig starka nog för att kunna ändra det allmänna konstlivets fysionomi. Och varför? frågar man. Till stor del emedan den offentliga undervisningsplanen med hela sin styrka fasthåller vid en åskådning, som är typiskt antisocial.

Konsten anses vara ett mycket böjligt och efter nya tidsomständigheter sig förnyande uttrycksmedel. I rent formellt hänseende är detta sant. Men i fråga om konstens sociala anpassningsförmåga är böjligheten betydligt reducerad. Orsaken härtill torde delvis ligga däri att man i allmänhet i ledande kretsar aldrig velat insätta rörelser och reformsträvanden på de bildande konsternas område i deras — må vara understundom blott indirekta — sammanhang med utvecklingen i samhällslivet för övrigt. Konst, konstförhållanden, konstpolitik — har alltid (om jag kanske undantar en viss period av Norges konstförhållanden) varit en sak för sig, à part. Ingen politiker har tänkt på att upptaga konstpolitik bland programpunkterna. Och ingen annan konstpolitik förekommer än den som pressen utövar gentemot en del nya obehagliga konstströmningar. Att så förhåller sig har kanske sin rot däri, att man aldrig betraktat kraftförbrukningen för konstnärlig produktion som en för nationens allmänna kulturnivå viktig hushållsfråga. Man har ekonomirubriker på alla andra frågor i den nationella hushållsboken. Estetisk ekonomi saknas däremot fullständigt, om man nämligen med denna rubrik skulle vilja förena en viss ledande princip, en politik. Däremot veta vi ju att moderna stater ha en kulturbudget där större eller mindre summor anslagits för de sköna konsterna. Det är dock endast summornas relativa storlek i förhållande till övriga anslag som man vid deras beviljande någon gång underkastar diskussion. Det är som frågan gällde, hur stora utgifter har man i ena eller andra fallet att offra för denna lyx; hur pass rik är nationen för att kunna anslå den eller den summan till representativa utgifter.

Någon uppfattning om att det gäller en del av nationens andliga förmögenhet vars förräntande det gäller att

säkerställa och vars för nationens flertal fruktbarande karaktär det låge nationens representanter om hjärtat att framhäva — av den politiken ser man så gott som aldrig ett spår. Konstpolitik och estetisk ekonomi ha ännu inte fått plats på demokratiens program!

Den linje, jag ovan skisserat för den av staten understödda konstundervisningen skulle måhända mötas av många gensagor om estetiska spörsmål kunde bli aktuella i dessa tider. De invändningar, som skulle framkomma, torde dock ej vara bärkraftiga nog att rubba min övertygelse om mitt programs ändamålsenlighet för främjandet av konstens socialisering, och det nu gängse undervisningssystemets antisociala och odemokratiska läggning.

Decentralisering är den princip som i de vidaste kretsar av nationen sprider kännedom om konsten och kunskap om sättet att tillfredsställa nationens estetiska behov. Renässansens italienska landsortsskolors betydelse har påpekats; intet hindrar att vi därav dra den största lärdom och nytta. Centraliseringen åter, hur den låter hela stora landområden förbli terra incognita för konstens välsignelser, därom kan den snart övertyga sig som rest en smula i vårt avlånga land! Det blixtrande ljus som metropolerna bekosta sig ersättes av fattiga talgdankar, eller kanske helt enkelt av »smäländskt mörker»!

Det moderna museiväsendet.

I föregående avdelning ha vi skärskådat det moderna i de flesta länder antagna undervisningssystemet och det återstår nu att rikta blicken på den andra sidan av statens deltagande i den del av det nationella kulturarbetet, som ytterst avses med konstsamlingarnas anskaffande, vård och disposition.

Att konsten är en kulturfaktor av ganska stor betydelse är sedan länge ett så erkänt faktum att jag inte här behöver spilla några ord därpå. Desto flera torde behövas för att om än i största allmänhet visa att det system som numera är det gängse inte, åtminstone vad vissa länder angår, motsvarar de anslag och materiella uppostringar detsamma kräver.

Saken är den att vanan att betrakta en nations större rikedom på konstnärliga värden nästan uteslutande från synpunkten av stora och rika museer förvillat omdömet om vad syftet med detta samlande, ur kultursynpunkt innebär. Vad detta syfte bör vara därom borde väl inte synnerligen divergerande meningar uppstå:

Ett såvitt möjligt direkt åtnjutande av de värden som gå under namn av nationens samlade konstskatter, numera till största delen hopförda på samma plats och i en byggnad. Men ett direkt åtnjutande kan aldrig med denna princip komma mer än ett fåtal till godo.

Det direkta umgänget med konstens alster har emellertid inte blott det närliggande ändamålet att göra allmänheten förtrogen med och låta densamma njuta av den glädje och vederkvickelse, som konstbetraktandet bör frambringa; det har även ett indirektare men kanske betydelsefullare; det nämligen att småningom men säkert utveckla och adla folkets eget skönhetssinne så att det självt vid danandet av de olika miljöer, där det haver sin varelse och bostad vare sig i det offentliga eller enskilda livet — med allt säkrare instinkt träffar de bästa och lyckligaste formerna, uttryckande vårt mänskliga behov av harmoni och trevnad. Med ett ord: Konsten en social faktor! Inför detta problem synas mig de synpunkter ur vilka man nu kan försvara den moderna anhopningsmetoden ligga på ett lägre plan och endast böra tillgodoses i den mån de ej motverka det för den nationella kulturekonomien viktigare: Konstens socialisering.

Jag väntar med största jämnmod de invändningar som »fackmän» icke skola dröja att resa mot den process mot det nuvarande systemet, som litet varstädes börjar göra sig hörd. Jag skall i fortsättningen föreslå en kompromiss. Detta att en kompromiss synes mig utgöra lösningen åtminstone för närvarande, säger ju tydligt nog att jag alls ej förbiser att en hel del fördelar trots allt förefinnas i det gängse systemet. Men å andra sidan får man inte förvåna sig eller beskylla mig för partiskhet och orättvisa om jag under processens gång söker att med tillbörlig skärpa framhäva allt det okonstnärliga i det resultat vartill anhopningsmetoden lett och ovillkorligen måste leda.

De lärde må tvista om huruvida driften att bilda och avbilda stammar från människans religiösa behov, gudsfruktan eller hennes behov att åskådliggöra en viss besittningsrätt, bildande *konst* uppstår dock först när vid dessa människans första trevande försök *prydnadsdriften* börjar framträda. All konst är till sin upprinnelse av pryddande natur, alltså dekorativ. Denna grundegenskap får hon ej förlora så länge hon vill kallas konst; detta vare sig det gäller ett arbete med monumental uppgift eller ett isolerat mindre föremål, ett husgeråd, en tavla, en lyxartikel.

Medan konsten under äldre tider framhöll samhörigheten mellan de olika särkonsterna — måleriet och skulpturen grupperade sig i nära anslutning till arkitekturen — har med Renässansen inträtt en avgörande förändring. Med Renässansen gör individualismen sitt stora genombrott. Särkonsterna utvecklas alltmera självständigt för att tjäna som uttryck för den individuella differentieringen, och man börjar alltmera skilja mellan konst i egentlig mening och dekorativ konst, vilket naturligtvis ej fritager det förra slaget från skyldigheten att inom sin begränsning fylla prydnadsdriftens fordringar.

Dessa tvenne huvudgrupper dekorativ konst och särkonst skilja sig, som man ju genast inser, i ett mycket viktigt avseende, deras förhållande till omgivningen. Om den förra fordrar samhörighet med det föremål eller den arkitektur, vars uppgift det varit att dekorera, att pryda, så strävar det senare slaget efter isolering i enlighet med sin karaktär av självändamål. »Jag förstår icke ändamålet med andra målningar,» sade Puvis de Chavannes, »än murala (eller för bestämd plats utförda) samt sådana som man kan hålla i hand.» Det ligger en fullt riktig princip inrymd i detta uttalande.

Stafflibilden stor eller liten har alltid en tendens, att vara sig själv nog och är till sitt väsen icke sympatiskt stämd för sammankoppling med andra självändamål. Även om man i enskilda fall kunnat av dessa åstadkomma dekorativa grupper, så bevisa dessa undantag blott desto tydligare regelns allmängiltighet.

Dekorativ konst kan lösa till dimensionen huru omfattande uppgifter som helst. Apollosalen i Louvren för att nämna ett känt exempel. Särkonsternas anhopning i större massor gör däremot en rent naturvidrig verkan. —

Den som säger »Museum», »Konstutställning», »Konsthandel», »Konstgalleri» han säger alltså: för mycket tavlor, för mycket skulptur, för mycket konst. Men då konsthandeln, liksom i de flesta fall konstutställningen tjänar ekonomiska syften, så är deras berättigande att vara och verka basar därmed angivet. Konstgalleriet, det privata, har, även det, ofta nog ekonomiska motiv och ligger dessutom genom sin privata karaktär utanför det allmännas fordringar. Alla tre äga ju vidare, fast i större eller mindre grad karaktären av tillfälliga sammanställningar av konst, i motsats mot statens konstmuseer, som äro beständiga och därför kunna bedömas som i viss mån slutgiltiga. Man kan alltså i de förra fallen ej ställa samma fordringar på den grundläggande konstnärliga principens hävdande, som man äger rätt att urgera då det gäller de stora offentliga museerna. Dessa borde ur konstnärlig synpunkt uppfylla fordran: museet ett konstverk.

Härtill vill man invända: konstmuseet har andra syften än rent estetiska eller esteticerande. Det har pedagogiska, historiska etc. etc. —

Javäl! Må vara; men låtom oss först som sist erkänna att det konstnärliga syftet bör i konstmuseerna erhålla hedersplatsen. Det vore alltför skriande slös-

aktighet med dyrbara, andligt och materiellt kostbara värden om man med deras anskaffande, hopande, vårdande i främsta rummet avsåge andra ändamål.

Museerna ha alltså komplicerade syften och då måste en kompromiss komma till stånd. Frågans lösning, det är lösningen av denna kompromiss. Att det konstnärliga syftet kommer i främsta rummet hoppas jag är självklart och om man delar denna min åsikt tror jag man också skall instämma i att de andra sido- eller biändamålen skola komma till sin rätt endast i den mån de ej alltför pockande göra intrång på huvudsyftet och i den mån som man ej äger andra resurser, lika eller i det närmaste lika väl lämpade att vinna dessa med ett konstmuseum nu sammankopplade bisyften.

Jag skall längre fram påpeka huru mycket man kan på andra vägar nå dessa andra mål och överlämnar för resten åt den i alla tonarter högt besjungna »museitekniken», att visa sin förträfflighet i att anpassa sig för decentraliseringsprinciper i stället för att såsom nu är fallet uteslutande inriktas på centralisering. — Enligt min åsikt är den moderna museitekniken alldeles på villospår; vart man vänder blicken, ständigt och åter ständigt samma nedslående resultat, såvitt det gäller de större offentliga museerna. Överallt, vart vi resa och varhelst vi inträda i ett stort museum, samma intryck! Salar, vars väggar äro fyllda med tavlor, tavlor i långa rader, i rader över och under varandra, sal vid sal i oändlighet, våning över våning. I långa rader, i dubbla leder, i nischer, på kolonner, i fönstersmygar, i skåp och montrer stå byster och statyer och statyetter, hänga reliefer och medaljonger, i brons och marmor, gips och terrakotta — — — ordnat efter museitekniska metoder, historiskt, kronologiskt, alfabetiskt resulterar det hela dock däruti att begreppet konstmuseum är en anomali, ur vilken ingen

räddning gives förutom en radikal omläggning av systemet för bevarandet av statens konstskatter. — För att genast säga ifrån varthän jag siktar, vill jag som min övertygelse här framhålla att *konstmuseets omskapande till ett konstverk endast kan ske på syntesens grundval*. Eller som Ingres dekreterade: använd aldrig två eller flera linjer, där saken kan uttryckas med en enda. Månget större eller mindre parti av ett museum skulle kunna fullbordas ej som nu sker genom ständigt fyllande av luckor, men genom reducering och förenkling — *syntetisering* —. Men den moderne museidirektörstypen saknar eller åtminstone visar icke denna förmåga. Han samlar för mycket gammalt, emedan åldern är en dyrbarhet, som han ej vågar offra, och han samlar för mycket modernt, emedan han står för nära inpå sin egen tids många »personligheter» för att kunna åstadkomma en träffsäker *syntes*.

Den moderne museidirektören företer egendomligheter, som motsvara vissa kännetecken på en modern orkesteranförare. I motsats till äldre tiders blygsammare kapellmästare, vilka nöjde sig med att inöva och leda sitt kapell så att mästaren hedrades vid framförandet av verket, beter sig den moderne dirigenten på ett sätt att man för honom mycket ofta glömmer verkets upphovsman. Intresset fångas icke i främsta rummet av Mozart eller Beethoven utan av den store Mahler, den store Weingartner — etc. Så har man rest till Hamburg för att i dess museum beundra en Lichtwark, till Bremen en Gustav Pauli; — en Bode här och en Tschudi där —. Det ligger i sakens natur att någon väsentlig reform i museiväsendet ej är att vänta förrän dessa typer tömt sin energi. Konstverken förvandlas nämligen så lätt till museala bedrifter.

Med beundrande stolthet berättar man om en stor

museiman, som lyckades avlocka en italiensk småstad dess förnämsta klenod, en altartavla. Mellan dubbla bottnar i en kappsäck förde han den förbjudna frukten oskadd till cimaisen i ett tyskt museum. Detta är en museal bedrift! Men man betänker ej, att, förutom den civilrättsliga sidan av saken, denna har en estetiskt brottslig karaktär, ty som sådan måste man beteckna ett konstverks lösslitande ur dess av ålder helgade miljö — för att införlivas i ett museum, numreras, katalogiseras — bilda en piedestal till direktörens gloria.

Men direktören har på de yttersta av dessa tider fått medtävlare. Vi uppleva sammanslutningar som följa dessa spår. Så »Les amis du Louvre». Jag erkänner ett och annat motiverat undantag, men har tillräckligt ofta bevittnat huru »Les amis du Louvre» fränhänt offentliga byggnader värdefulla klenoder från dessas naturliga och traditionella omramning, för att äga rätt att påstå det föreningens nit och verksamhet borde kontrolleras och kompletteras av en annan sammanslutning — »Les ennemis du Louvre» — och vilken ägde makt och medel att överbjuda sin rival, till båtnad för konstverkens bevarande åt sin gamla måhända anspråkslösare men estetiskt mera värdefulla miljö.

Det är en mycket okonstnärlig dogm denna, att museet är den ärofullaste och lyckligaste platsen för en konstskapelse; det torde vara snarare motsatsen. Om man än kan försvara att museet är den bättre förvaringsplatsen för värden, som eljest skulle till äventyrs gå förlorade, för en del donationer etc. samt att museet för att tillgodose allmänhetens konstnjutning och konststudier måste härbärgera ett visst antal konstverk, så måste man med all önskvärd energi inskräpa den satsen, att museet — jag menar nu förnämligast det stora, alltid för stora museet — är snarare den sämst tänkbara miljö för ett

konstverk, antingen detta är ett dekorativt sådant eller ej. Det dekorativa är aldrig rätt dekorativt annat än i en viss relation — i relation till det föremål, som är avsett att dekoreras — och det fragmentariska konstverket, såsom stafflibilden, fordrar ju som påpekats helst isolering.

Om stafflibilden, som ju alltid utgör det väsentligaste elementet i ett modernt konstmuseum, yttrar sig en fransk författare på följande vis:

»Stafflibilderna skulle, om de ägde stämma att göra sig hörda, säkerligen beklaga sin lott och beklaga den frihet, som lyste så lockande då de först sågo dagen. De skulle bekänna: Vår första stolthet, den att vara självändamål, att bilda en sluten enhet och att kunna undvara omgivningen, har snart måst vika, och klarare än vår upphovsman ha vi fått erfarat det lösryckta konstverkets ändlösa sorger. Fria överallt blevo vi allestädes främlingar! Vår uppgift att tjäna som minnesmärke över den individuella konstnärspersonligheten har vållat oss en ständigt osäker existens. Vi ha förts från cimaise till cimaise, från skåp till skåp, placerade än här än där, sedan inpackade och bortförda; vi ha skakats på långa järnvägsresor och gungat på fjärran hav till främmande land, till avlägsna konstutställningar, till nya obekanta konsthandlare, uppackade, utställda, åter inpackade och bortförda till nya cimaiser, nya väggar — alltid och allestädes provisoriska. Efter att ha tjänat som lockbete i fönster och växlat ägare kanske tjugugångerna hamna vi — d. v. s. en liten del av oss — i ett museum för att äntligen få njuta välbehörlig ro. Men ack så bedrägligt! Ty nu börjar museidirektören sin metodiska promenad, vi få tid efter annan byta plats, än i 'långa galleriet', än i 'Salle carrée', tills en ny direktör skickar ut oss igen i 'det långa' för att av en ännu nyare direktör kanske

magasineras på vinden. Där, först där möter oss en lugn och sorgfri tillvaro, och vi få i ro vila ut från vår villande Odyssé» — — —

Det är emellertid numera icke endast stafflibilden, som måste underkasta sig en existens uti provisorisk omgivning. Tack vare museernas alltmer uppdrivna glupskhet och den moderna teknikens utveckling står även den aldrig så starkt rotade dekorativa konstskapelsen ej mera säker på sin plats. Den som besöker det nya museet André-Jacquemart vid Boulevard Haussmann får här göra bekantskap med en ringaktning för det dekorativa konstverkets stabilitet som slår rekord och ställer liknande experiment i Louvre och »Kaiser-Friedrich» i skuggan. Trapphuset är dekorerat med från en italiensk villa lösbrutna fresker av Tiepolo, och mittelpannåen mäter ej mindre än 7 meter i längd. Försöken att ge den omgivande arkitekturen en viss Tiepolo-karaktär förtaga ej ett ögonblick det pinsamma i att se denna det soliga landets sorglösa dekoratör omplanterad i den grå dagern från de bullrande boulevarderna.

Det lagstiftas om konstnärlig äganderätt, men man tyckes aldrig hava betänkt vilket brott som begås, då man utan särdeles tvingande nödvändighet lösbyter en konstnärlig dekoration.

Ej heller det enskilda verket kan utan att erfaras stora olägenheter sammankopplas med en hel del andra enskilda verk. I de flesta fall — därpå äro ju de moderna stora museerna alltför klara bevis — uppstår av denna anhopning en dissonans, som närmast liknar den som möter örat från en samling musikanter, där envar exekverar sin egen melodi, alla samtidigt. Även om den enskilde musikern är en framstående konstnär och fastän vårt öra är uppdrivet att kunna uppfånga många olika och samtidiga ljud, skall detsamma plågas av en skärande

kakofoni. Så mycket säkrare skall då vårt öga, mindre utvecklat idetta avseende än örat, marteras av museiväggarnas kakoplastik. *Kakoplastik!* Se där resultatet av de stora museernas anhopning av oöverskådliga massor av konst. De må vara utstyrda som juvelskrin eller anrättade som privatbostäder (André-Jacquemart) eller helt enkelt stora kronomagasin — alltid och allestädes samma plågsamma kakoplastik!!

Kanske allra smärtsammast verkar denna kakoplastik då den är resultatet av sammanställningen av idel mästerverk, såsom i La Salle carrée i Louvren eller »La Tribuna» i Uffiziergalleriet i Florens. Men även i andra museisalar erfar den konstnärligt kännande intryck av mycket nedslående art.

I Louvren intages salen, vars dörr öppnar sig vis-à-vis Nike-statyn av en samling roccocco-alster jämte åtskilliga dukar av David och hans samtida.

Nu framstår för mig hela den konst, som närmast föregick Davids, som skäligen lasciv och porös. Ytlig och utan färgklang, slipprigt slickad och småaktig i formen, som aldrig lyckas ernå ens naturens mått, ännu mindre den stora, monumental! Jag förvånar mig icke (om jag än icke gillar det) att Davids elever sköto till måls på Watteaus »Embarquement au Cythere». Den måste, upphängd i Davids elevatelier, verkat som skämt sockerbageri, inför vilket de av antikens republikanska ideal stimulerade konstadepterna förlorade varje spår av respekt. Och även vi, när vi bedöma detta tidevarvs konst som det presenteras i museerna, måste taga hela vårt historiska sinne till hjälp för att icke bliva orättvisa mot all den klemighet och futtighet och frivolitet, som karaktärisera sjuttonhundratalets måleri, där en Debucoart och ett par andra (några porträttmålare) utgöra de sällsynta undantagen —.

Som genom en förtrollning ändrar skådespelet form och färg, då konstverken åter insätts eller tänkas infällda i de miljöer, utan vilkas medverkan deras värdesättning och deras förmåga att skänka någon hel njutning går förlorad. Roccocons konst är i allra högsta grad dekorativ och dör som ostronet, då det brytes ut ur musslan.

Alla dessa herdinnor och amoriner eller travesterade markisinnor, all denna parfym av sorglös erotik blir blaskig och glämgig som karnevalstyperna »dagen efter» i verklighetens grå dager. Men i ramen av sin tids sirliga arkitektur och pudrade levnadsvanor får denna konst både mått och form och färg. Och vårt motstånd faller till föga inför den förtrollande air av poesi, som doftar från minsta veck i varje sidenrobe, och sorg och glädje blandas samman i en smältande suck av bleu tendre och rosa.

Man känner sig stå medansvarig till en taktlöshet, då man begäpar dessa förfäders konterfej, lösryckta från stamgodsens »Ahnensaale» och placerade utefter museiväggarnas cimaiser; roccocoarkitekturens atmosfär, som i hög grad förstärker målningarnas konstnärliga effekt, går förlorad, och det som på slottsväggar ännu pulserade av verkligt liv, blir på museiväggen förvandlat till ett stycke lärft av måttligt konstvärde. Så har det gått med målningarna från roccoccon i Louvre; med Fragonard, Boucher, Watteau och hela släktet. Och samma är förhållandet överallt. Och för att göra katastrofen fulländad har man i samma av dukar överfyllda sal placerat ett helt dussin av David och hans samtida eller hans elever; över Daphnis och Chloë, Venus och Amor tronar sträng och brutal »Horatiernas ed» (David) och Lethières »Brutus dömer sina söner», bli till domar över det före-

gående konstnärssläktet; lika estetiskt orättvist som mänskligt och historiskt oberättigat.

Vi behöva inte gå så långt som till Louvren eller till Uffizierna. Vi äga en sal på mycket närmare håll, som på det klaraste ådagalägger det slöseri med konstnärliga värden, som utgör ett genomgående lyte i modernt museiväsen. I den »Holländska salen», fylld som den är av en hel hop betydelsefulla, många anse rent av förträffliga konstverk, mottages den inträdande av en frenetiskt skorrande mångstämmig hälsning, av hedniskt och protestantiskt och katolskt, av smått och gigantiskt, alla mått och skalor — alla kulörer. Och det fordras goda nerver och ytterlig tolerans för att kvardröja framför enskildheterna i denna samling dukar, som skulle förslå att förvandla tjugu salar till lika många helgedomar (för dem som överhuvudtaget dyrka Rubens, Rembrandt och Jordaens och Hals) men som hopade i samma museibås förlamas av ansträngningen att spränga de bojor en okonstnärlig museiteknik funnit lämpligt att belägga dem med. — — —

Innan jag övergår till att betrakta de synpunkter, ur vilka man särskilt vill försvara de stora konstmuseernas nödvändighet, vill jag göra ännu några anmärkningar mot det moderna museets misshushållning med konst.

»Kaiser-Friedrich» tror jag det var som uppfann särskilda salar för särskilda konstnärer; Rembrandt fick sin Rembrandt-sal. Louvre följde exemplet — och tillintetgjorde därmed sin rika Rembrandtsamling. Hämtade Bathseba från Salle La Caze (emot testamentariska bestämmelser) och placerade alla Rembrandt i slutet av långa galleriet. Jag erinrar mig mycket väl intrycket av Louvrens Rembrandtar före denna förändring. Placerad mellan holländska anförvanter på lämpliga avstånd fann man här villkoren relativt väl uppfyllda för ett konstverks verkan—

harmoni och motsättning. Hur ser han nu ut, Rembrandt? Svart, tung, luftlös — hans berömda klärobskyr ofta billig, hans känslfullhet sentimental, och som målare rättfärdigar han sitt rykte att ha förstört oljemåleriet. Så grundligt kan den lovprisade moderna museitekniken degradera. Men det är inte bara gamla stora mästare, som få äran, även de små moderna börja erhålla sina specialväggar, ja, t. o. m. specialrum. Det gick illa för Rembrandt — hur det gått för de moderna, därom är bäst att tåga.

Det moderna museet har på sitt konto uppkomsten av en vida utbredd specialitet, som heter musei-konst. Den eller den duken, säger man, är en »riktig museitavla». Huru de stora ländernas konstproduktion ofta utmynnar i dylik musei-konst kan envar lätt övertyga sig om vid besök i kontinentens moderna konstmuseer. De små länderna göra nog sitt bästa för att inte komma på efterkälken, men betingelserna äro där icke fullt så gynnsamma för paradnummer.

Det stora museet har tendens att i sig uppsluka mindre samlingar, därmed tillintetgörande enheter av *relativt* lyckad avvägning. Det är ännu i gott minne huru svenska konstnärer inlade protest mot det Fürstenbergiska galleriets inkorporering i ett större museum, men förgäves. Förflackning, degradering har blivit följden av att man ej tillmötesgick en så konstnärlig tanke. Louvren uppsuger årligen stora enskilda samlingar. Flera salar äro nu fyllda av Corot, idel Corot! Två eller tre dukar av samme mästare skulle göra bättre nytta, konstnärligt och måhända även musealt. Men därhän har det ideliga ikappsamlandet fört oss, det gäller att om möjligt koncentrera all värdefull och även mindre värdefull produktion inom en och samma miljö, då det sunda estetiska förståndet borde säga att det är alldeles motsatt för-

farande som ensamt kan leda till rationell ekonomi på hithörande område.

Det skulle föra alltför långt att påpeka allt det förnuftsvidriga, som möter i de stora museerna, och huru sällan man påträffar en konstnärlig miljö, och händer detta, så är det vanligen i trapphusen och entréerna, där man lyckats bibehålla måtta och avvägning. Den av Louvres många entréer, som öppnar sig framför l'escalier Daru, är i detta hänseende ett lika fulländat som sällsynt exempel. Arkitekturens måttfulla utsmyckning med en del skulpterade och freskomålade museiföremål skänker den besökande ett angenämt helhetsintryck och en rogivande känsla innan han börjar den ansträngande vandringen i de överfyllda salarna. När emellertid själva Louvren, som genom sina vackra och omväxlande rumsförhållanden och genom det intryck av gammalt historiskt palats där rik konstnärlig utsmyckning ju från början varit motiverad genom byggnadens ändamål att tjäna som kunglighetens representativa bostad, ej lyckas stämma den finkänslige konstnären till mera odelad konstnjutning, så förstår man alltför väl huru svårt att icke säga omöjligt detta blir inom väggarna i en modern museibygnad. »Kaiser-Friedrich» kan ju heller icke trots all systematisering och trots alla moderna bekvämligheter för publik och tjänstemän inte frigöra sig från ett genomgående drag av torrhet och okonstnärlighet.

*

Vi skola nu taga i betraktande de synpunkter, ur vilka de stora museernas berättigande vanligen brukar framhållas. De äro i huvudsak trenne: den stora allmänhetens konstuppfostran och behov av konstnjutning, de utövande konstnärernas behov av stimulans och studie-

materiel samt konstforskares behov av lätt tillgängliga och koncentrerade samlingar.

Statistiskt kan man visserligen visa huru allmänhetens intresse för de stora museerna tager sig uttryck genom antalet besök, men ingen statistik har ännu lyckats inregistrera behållningen. Och det är därpå det kommer an. Ville man uppdelat det stora museet i flera på skilda punkter belägna smärre och syntetiserande samlingar skulle den sammanlagda summan av besökare kanske icke bliva lika imponerande men behållningen däremot oändligt större. Det är nämligen en så klar sak, att några argument ej torde behövas, 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, och för samma stora kontingent skall aldrig tillfälle givas att kunna rätt tillgodogöra sig den hopade konstskatten. Ur denna synpunkt är alltså det stora museet en dålig ekonomi. —

De strävanden att hjälpa den stora allmänheten till konstförståelse, som taga sig uttryck genom metodiska förevisningar, hava alla det felet att aldrig inviga den stora allmänheten i konstens mysterium. De röra sig nämligen om periferiska, aldrig om centrala delar av det samlade materialet. Man visar allmänheten den historiska, konsthistoriska och kulturhistoriska sidan, den anekdotiska, den litterära, den musikaliska etc., men icke de skönhetsproblem, som utgöras av det konstnärliga ombildandet av stoffet. — Jag underskattar ingalunda nyttan av att visa allmänheten huru t. ex. Wahlbom tänkte sig att Gustav Adolf stupade vid Lützen eller hur någon av de små flamländarna betraktade skridskoåkningen för några hundra år sen, eller den uppfostrande betydelse, som kan ligga i att ett kompani soldater får övas i att gissa föremålets art framför ett stilleben — tusen andra nyttig-

heter att förtiga. Men jag vill först som sist hava sagt, 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.

Det är för resten en vansklig sak att initiera den stora allmänheten i konstens centrala spörsmål medelst så komplicerade alster som oljefärgstavor. Man skulle med vida bättre resultat demonstrera rent dekorativa föremål, där färger och former ligga så att säga nakna och påtagliga. Där skulle ej intresset distraheras av allt det sekundära, det anekdotiska, litterära, av stämningvärden m. m. Innan allmänheten har förstått och tillgodogjort sig den skönhet, som ligger i ett rent dekorativt arbete — exempelvis ett textilt sådant — kan hon i regel heller aldrig uppfatta, vad som skiljer en vacker målning från en ful.

Ur pedagogisk synpunkt äro alltså de stora konstmuseerna tämligen överflödiga, och vad åter allmänhetens konstnjutning angår, så vet man ju alltför väl, hur minimal denna är efter några timmars vankande i ett genom sina blotta dimensioner redan från början tyngande och förvirrande uppradande av överskådliga massor av konstskatter.

Den andra invändningen som skulle göras mot avskaffandet av de stora museerna är desammas betydelse för de studerande och utövande konstnärerna, vilka erhålla ett rikligt studiematerial — ett argument som i första ögonkastet förefaller svårt att vederlägga. Man behöver blott tänka på den betydelse, studiet av äldre mästare ägt för två av den moderna konstens stormän, en Ingres, en Delacroix. Men vid närmare granskning

av nämnda argument inställa sig starka tvivel på det sammans beviskraft. Då Ingres och Delacroix fördjupade sig i Rafaël och Rubens, var det dåtida Louvren, jämfört med våra dagars, ett till sina dimensioner vida mindre omfattande museum. Gå vi så längre tillbaka i tiden, till Renässansen, så veta vi ju att varken Rafaël eller Rubens haft att tillgå andra samlingar än möjligen en eller annan renässansfurstes, och vars omfattning varit relativt anspråkslös. Fortsätta vi betraktelsen bakåt i tiderna till konstepoker, som ännu i dag väcka vår häpnad genom rikedom och hög konstnärlighet, stå vi inför det faktum, att själva museibegreppet varit ett okänt begrepp. 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 ofantligt utvecklade resurser — kommunikationer, utställningsväsen, reproduktionsteknik — 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.

Om alltså nödvändigheten att bibehålla systemet med de centraliserade, ständigt utvidgade konstmuseerna ej är självklar då det gäller vare sig den stora allmänhetens intresse eller de utövande konstnärernas, invänder man att systemet däremot är alldeles oundgängligt för konstforskningen. Jag hoppas bli trodd på mina ord, att jag, i motsats måhända till mången min kollega, alls icke är böjd att underskatta konstforskningens betydelse för den allmänna kulturnivån. Och för egen del har jag mer än en gång dragit nytta av denna forsknings

resultat. 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 bekvämlighets-systemet. Ett sådant avstående innebär emellertid — och lyckligtvis — ej ett avstående från konstforskning, därpå lämnar ju arkitekturforskningens resultat de mest slående bevis. Trots vår tids väldiga framsteg i all slags teknik ha vi ännu inte hunnit så långt, att vi kunnat realisera en Victor Hugos dröm: att samla alla Frankrikes katedraler i en krets kring katedralen i Chartres. Arkitekturforskningen har icke förty nått sin höga ståndpunkt, oaktat arkitekturen inte blivit centraliserad i ett stort kronomagasin, och därför tänker jag, att konstforskningen i allmänhet bör kunna betydligt reducera sina anspråk samt i möjligaste mån följa arkitekturforskarnas exempel. Vår tids oändligt utvecklade möjligheter lämna ju så rika resurser, genom kommunikationsväsen, reproduktionsmetoder och publicitet, att »museitekniken» sannerligen ej borde stå handfallen ens inför en så radikal omläggning av de offentliga konstmuseernas karaktär, som den jag med mina rader åsyftat. *En decentraliserad konstsamling!* Sammanställningen kan synas paradoxal, men endast för den som med begreppet »en stats konstskatter» kört fast i den åsikten, att dessa konstskatter nödvändigt måste anhopas i en och samma byggnad för att bilda en konstsamling. För mig är däremot be-

greppet »konstsamling» icke nödvändigt bundet vid platsen.

Innan jag lämnar kapitlet konstforskning och processen mot det moderna museisystemet, vill jag framkasta ett par frågor. Är »forskningen» ett oundgängligt behov för konstproducerandet? Är »forskningen» ett nödvändigt villkor ens för det konstnärliga tillägnandet?

På den första frågan kan man ju direkt svara nej, och på den senare torde man ej kunna obetingat svara ja. I ena, som i andra fallet, vid det konstnärliga skapandet och vid tillägnandet av de konstnärliga värdena, visar oss erfarenheten, att man mycket ofta springer förbi den mellanstation, som kallas konstforskningen. Om så skulle behövas kunde otaliga exempel härpå anföras.

Porträttet av Alessandro del Borro i Berlins museum, har länge tillskrivits och beundrats såsom varande en äkta Velasquez. I senare tid har man emellertid förnekat dennes faderskap och förfäktat verkets härstamning från Tiepolo (eller Bernini, eller Franchois). Valet har alltså stått mellan så olika ursprung som exempelvis 1600-talets Madrid och 1700-talets Venedig. Det har likväl icke hindrat att denna duk hör till de populäraste och livligast senterade både bland konstnärer och allmänhet.

Det gamla Egyptens konst, varav spillror blivt strödda i de flesta större konstmuseer, har på våra dagars konst haft ett stort och befruktande inflytande, och detta fastän kunskapen om konstforskningens resultat är ytterst ringa. Inför månet härligt brottstycke står man, den skapande konstnären såväl som den stora allmänheten, så pass ovetande, att man ej vet huruvida de händer, som frambragt det beundrade föremålet, ägt levande liv då pyramiderna reste sina hjässor ur öken-

sanden, eller redan förvandlats till stoft kanske tusen år dessförinnan.

Jag har själv mångfaldiga gånger vid mina besök i kontinentens egyptiska konstsamlingar råkat åhöra unga konstadepters entusiastiska och säkert träffade förklaringar av konstverkens estetiska element, samtidigt jag kunnat konstatera dessa ungdomars obetydliga kunskaper i egyptologi och dylikt.

»Den blå damen», som ända till Looströms undersökning i *Ord och Bild* 1909 var en okänd målad av en okänd, har i trots av (eller kanske man lika gärna kunde säga tack vare) den hemlighetsfulla slöja, som så länge dolde hennes ålder och härkomst, visat sig äga ett skönhetsvärde, som hänryckt och förbryllat till och med ganska påtnoga konnässörer. — — —

Jag hoppas att man ej vill beskylla mig för ensidighet och orättvisa om jag, som är den förste att erkänna och uppskatta konstforskningens nytta, framsteg, arbetsresultat, likväl känner mig av erfarenheten manad att förklara, att densamma i förhållande till en nations förmåga både att skapa (framför allt) men även att tillgodogöra sig estetiska värden, må anvisas en plats i andra planet. Det är vackert så.

Och drager jag därför den slutsatsen, som är av stor betydelse för det mål dit jag vill komma, att om de *stora* konstmuseerna underhållas och utvidgas förnämligast för att tjäna konstforskningen, synes mig utgifterna, och jag talar inte endast om de rent pekuniära uppoffringarna, inte motsvara avkastningen. Dålig estetisk ekonomi alltså.

*

Från processen mot de stora konstmuseerna låtom oss slutligen rikta blicken på de vägar, en rationellare hushållning bör i framtiden slå in på.

Att en kompromiss alltid måste äga rum torde av det föregående hava ådagalagts, och för min del tänker jag mig denna så att konstmuseet endast bör söka att åstadkomma en såvitt möjligt klar och ändock uttömmande *syntes*. Allt som kan avsöndras och reduceras utan att den stora linjens vältalighet komprometteras må bort! Vill jag t. ex. en *syntes* av *målar-konsten* 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 förändringar under vissa konstepoker. Börjar man däremot att vilja analysera samt specialisera * genom exempelvis en kvantitativt imponerande anhopning av den enskilda »storhetens» produktion, då är gärdet uppgivet! Onödigheten härav framstår så mycket tyd-

* Det är påfallande hur ofta den vanliga upphandlingsmetoden för moderna museer resulterar i ett anhopande, ett specialiserande av vissa konstnärers arbeten. I de flesta länder är denna upphandling anförtrord åt en kommitté, så i Frankrike åt »la commission d'Etat». Endast allmänt erkända konstnärer eller sådana som äga relationer (helst med deputerade) få arbeten inköpta. Musée de Luxembourg är till sammansättning och installering ovärdig den höga rangplats Frankrike intar i modern konst. Men principen om ett förråd ur vilket den slutliga syntesen kan hämta material är förnuftig. Man kan nämligen ej gentemot nya arbeten avgöra desamma framtida värde, därtill är avståndet alldeles för kort. — Någon nödvändighet att sammanföra dem inom ett och samma trånga utrymme är likväl ej motiverat och borde ersättas genom distribution landet runt i vida större skala än som sker.

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 dr Loostrom 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 inbesparats.

ligare som det egendomliga (eller naturliga, om man så vill) är att det oftast nog är »storhëtarna» — de s. k. »personligheterna» — vilka man allra lättast kan karaktärisera med ett ringa fåtal arbeten (i stället för att som nu sker vandalisera väggar, ja, hela rum med ett och samma fabrikat). Reformatorn, som kanske en gång kommer att sovra och reducera det moderna tavelgalleriet, skall här finna lämplig utgångspunkt.

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

Resultatet av en radikal reduktion skall snart visa sig; den konstnärliga verkan av en samling skall höjas i utomordentlig grad! Rent ekonomiskt vinner man fördelen att undanröja många av klagomålen på för knappa utrymmen; och slutligen pedagogiskt vinner jag en fördel, som inte nog kan framhållas.

Genom »syntesen» blir materialet överskådligt även för den stora massan, som från ett museibesök skulle hemföra en känsla av reda, behag och njutning, i stället för som nu är fallet återvända med olustkänsla, med trötthet, leda och virrvarr i hjärnan. Det syntetiska systemets tillämpning skulle öppna möjlighet att socialisera konsten i vidare kretsar, sprida konstskatterna över större områden i stället för att lagra dem i metropolen. Om detta till en viss grad är motiverat i de stora och rika kulturländerna, där konsten sen gammalt hunnit göra sig hemmastadd även i avlägsna vrår, och där man kan ha råd att hålla sig med »Dreadnoughtar», så blir det i

de små länderna med jämförelsevis fattig konstproduktion från gångna tider en bjudande nödvändighet att anlägga det estetiska försvaret efter helt andra linjer; där är den *syntetiska* principen den linje, som ensamt och avgjort för till en sund estetisk ekonomi. Där borde man i alla större befolkningscentra upprätta lärorika synteser, var till materialet skulle tagas av metropolens reducerade modersamling. Och då reduktionen där även drabbade »mästerverken», skulle landsortens samlingar ej behöva bestå av underhaltigt utskott. Emellertid bör ögonsiktet icke endast — och näppeligen i främsta rummet — vara att skapa nya museer. Att låta delar av ett museum ambulera kan visserligen tjäna under kortare tid som surrogat; men principen är okonstnärlig och vidmakt håller vårt konstlivs stora lyte — ambuleringen. — Den viktigaste fördelen med lösgörandet av en mängd konstvärden från det stora kronomagasinets vore utsikten att kunna rädda dessa åt lämpliga offentliga miljöer, som nu äro i avsaknad av varje prydnad. Därvid öppnar sig den hoppfulla och hittills knappt anade utsikten att konsten må komma på sin rätta plats, som är i det levande livet. Konsten kommer då att ingå som en uppfriskande, stärkande och förädlande krydda även i vårt vardagliga bröd i stället för att endast förbliva en mer eller mindre osmältbar söndagskost, som bjudes i överfyllda konst-museer.

*

På alla andra områden inom statshushållningen kommer en viss politik till synes; estetisk ekonomi är emellertid en rubrik, som lyser med sin frånvaro i de flesta länders kulturbudget. Och dock vore det icke en dag för tidigt att staten själv genom föreskrifter för de beviljade anslagens användning ger direktiv (där

man nu får nöja sig med sporadiska, privata initiativ), vilka syfta hän på konstens socialisering. Om jag undantar några sällsynta undantag (såsom nu senast, när Deputeradekammaren i Paris hade att besluta om det moderna konstmuseets inflyttning i den stora, sedan åtskilliga år fullständigt öde seminariebyggnaden vid St Sulpice), nöjer sig den politiska diskussionen med att endast debattera anslagssummornas storlek utan att klargöra de estetiska principer som böra ligga till grund för summornas användning. Konstpolitik existerar ej. Och därav kommer att man på detta område ej nog beaktar den för all nationell hushållning viktiga principen, att utgifterna må ge största avkastning i för nationens flertal mest fruktbara former.

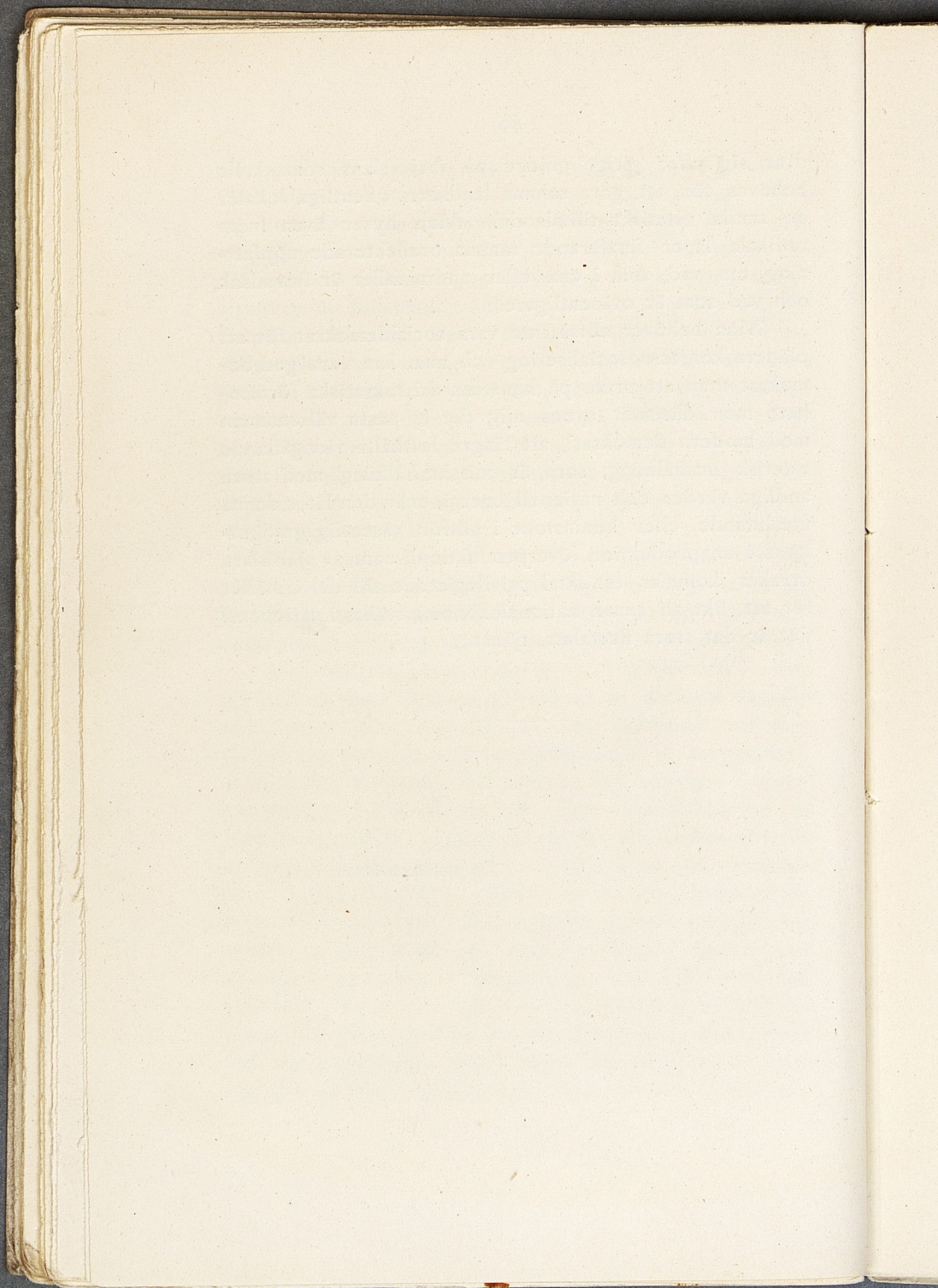
Det egendomliga är att i denna punkt utsuddas de olika partigränserna; man ser nämligen hur representanter för inom övrig politik radikala riktningar uppträda som rena konservativa så snart man snuddar vid konstpolitik.

Om jag icke vetat detta förut — alltför väl — fick jag därom gott besked, när jag en av de sista dagarna före kriget blev inviterad av den älskvarde monsieur Flaissières, senatens ende socialist och f. d. borgmästare i Marseille, att taga i betraktande den våning i Luxemburgpalatset, där Frankrikes höga rådsförsamling är installerad. Med berättigad stolthet visade han mig de dyrbara konstskatter, denna våning har att visa, samtidigt han föreföll komplett oberörd av all den hidösa smaklöshet, som man lagt i dagen gentemot allt det som var ägnat att tas i bruk och som naturligtvis utgjorde det väsentliga av själva installeringen. Och samma är förhållandet med landet i dess helhet. Radikalerna äro lika ivriga som de borgerliga att votera anslag till sina respektive landsortsmuseer, med vilkas tillgodoseende man anser att alla estetiska plikter äro fyllda, medan man undan-

drar sig eller girigt gnider på varje slant, som skulle behövas för att göra samma landsorts offentliga lokaler en smula estetiskt tilltalande. Man hyser även inom radikala läger fortfarande samma oreflekterade uppfattning om vad som i ena eller andra fallet är huvudsak och vad som är oväsentligare.

Man behöver alltså inte vara socialdemokrat för att plädera konstens socialisering och man kan vara god demokrat utan att pruta på konstens aristokratiska förnämlighet; men däremot synes mig det ej passa väl samman med modern demokrati, att längre fasthålla vid gällande estetisk 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 all annan nationalekonomi, ställas i nationens, det är det stora flertalets, tjänst.

(Stockholm hösten 1914.)



»Det sköna är det passande.»

(Kåseri om väggprydnader.)

Min vän grosshandlaren, känd som ägare av en fin konstsamling (modernt måleri) och av ett fint kök, hade inviterat mig till lunch för att få tillfälle visa mig sitt senaste konstförvärv. Inbjudningen antogs, ehuru jag i allmänhet föredrar att betrakta konst utan vittnen och önskar vara ostörd vid estetiska herdestunder.

Grosshandlarens matsal hade en enda dominerande väggprydnad, gentemot vilken han hade artigheten att placera sin gäst. Det var en stor oljefärgstavla — något för stor i förhållande till rummets proportioner och målad av en yngre kraftnatur, en s. k. stark personlighet. Det vill med andra ord säga utan diskretion och utan hänsyn till annat än det egna jagets manifestation. Dess pretention på uppmärksamhet var nästan olidlig och min blick absorberades så att när jag åt, drack eller konverserade, glömde jag det fina köket och tappade tråden i samtalet. En typisk modern tavla! I motsats till äldre målningar, en smula mörknade i färgen och som bilda hål i väggen, hoppade denna ur ramen och lade sig på bröstet. Öppnade jag munnen — och vid en lunch inträffar ju sådant tämligen regelbundet — fick jag densamma full av oljefärg, flott och saftig, vilket hindrade mig att rätt uppskatta det berömda kökets anrättningar. Med ett ord, det duktiga och bra konstverket — det hade

verkligen många goda egenskaper — saknade tyvärr en väggprydnads förnämsta — det saknade takt.

Mångens dröm har varit att kunna pryda sitt hems väggar med en riktig oljefärgstavla, ett originalverk, helst signerat av någon icke alltför okänd konstnär. Vålvilliga och om konsten intresserade personer ha utvecklat en berömvärd och oegoistisk energi för att denna dröm måtte kunna realiseräs av så många som möjligt. Jämför man nutida förhållanden med dem som rådde för några årtionden sedan, måste man ju konstatera en betydlig förändring till det bättre. I mångt hem, vars väggar fordom pryddes av snart sagt ingenting, finner man nu mera rätt ofta utom en massa reproduktioner även ett eller annat originalverk. Och i de förmögnares våningar ser man att de ursprungliga väggprydnaderna ofta svällt till hela små tavelamlingar. I så fall har man alltså anledning att vara belåten; om inte saken hade liksom allt här i världen flera sidor. Men det är just förhållandet.

Häromdagen besökte jag en avlägsen släkting. På vägen dit råkade jag ut för några obehag, som bragte humöret ur jämviktsläge, och då jag ringde på tamburklockan, kände jag mig inte riktigt à mon aise. Men dörren hade inte väl öppnats och mina blickar träffats av hallens fondvägg, förrän jag återkom med ens till balans och gott lynne. Väggen mitt emot ingångsdörren var nämligen så fullkomligt mästerligt avvägd i alla sina förhållanden, både gruppen framför soffan, som stödde mot den vita, höga panelen mellan dess två kolonner, och i panelens mittelpannå tre gamla gravyrer i svarta, frimodigt fasetterade ramar. Ingenting att tillägga, intet att bortönska; allt nödvändigt och intet överflödigt, ett konstnärligt lagom.

Våningen för övrigt var varken vackrare eller fulare än de flesta andra fina våningar, snarare vackrare. Många

partier, där en god oljefärgstavla bildade centrum, men tyvärr även icke så få fält, där man helst sluppit att se någon prydnad alls, men som nu måst ge plats åt en del obetydliga opus. — När jag slutat mitt besök, återvände jag till hallen med en angenäm förkänning av återseendets glädje — men illusionen sprack. Vid utgåendet mötte mig nämligen hallens andra väggar, som jag förut icke observerat, och här inträffade samma störande moment som i våningen. Flera bildverk — bland andra en vacker tavla av en av »de unga» — sutto uppflugna över panelen — överflödigt, störande det eljest så lyckligt komponerade rummet. Jag kunde inte avhålla mig från att helt diskret fråga varför min värd förvisat dessa konstverk till taklist, där man hade svårt att uppfatta deras skönhet (jag ville inte säga att de verkade störande). Svaret: emedan det ej gavs plats i våningen. — Då fick jag en sådan obetvinglig lust att predika ensemblens huvudvikt framför framhållandet av den enskilda detaljen, även om detta kostar vackra pengar, och jag började tala om stafflibildens egentliga plats — på staffliet, och om konstliskarens behov av periodiskt ombyte av estetiska sensationer. Man kunde mycket väl magasinera en del konstverk — tavlor kunna ju inte stoppas i portföljer. Vid förekommande behov tar man fram oljefärgstavlan och placerar henne på staffliet i god belysning. Isolerad från all angränsande omgivning, finner hon här sin självklara plats; detta självändamål, detta »kosmos» i smått. Man byter om, när man så önskar eller när man tröttnat — ty man kan tröttna, och konstverket blir småningom en ståndpunkt, som man lägger bakom sig. Varken akvarellen eller pastellen fara illa av att tidtals förvaras i mörker; ja, om oljefärgstavlan är väl torr, så blir hon snarare vackrare av att få vila sig ibland — vackrare och innehållsrikare även. Men därtill anser sig mången

inte ha råd, tavlan har ju kostat vackra slantar. Det är emellertid dålig estetisk ekonomi att fördärva en vacker rumsensemble med att hänga upp för många väggprydnader. — Min värd, en smula förvånad att av mig, själv målare, höra predikas att man kan få för mycket av tavlor, nöjde sig med den invändningen, att de moderna våningarna i regeln inte ha överflöd på utrymmen som kunna användas till magasinering av överflödigt bohag. — »Det kommer nog med tiden,» profeterade jag, »i framtidens våningar, som vilja vara up to date, kommer alltid att finnas ett sådant litet förvaringsrum; en kallskänk för konstverk!» Värden smålog, men jag fann saken allvarsam. I en fin, stor Östermalmsvåning med alla bekvämligheter (inte mindre än tre w. c.!) fanns det icke så mycket som en enda liten estetisk kallskänk! Vi måste reformera!

*

Jag fick ett starkt behov att sjunga ut! Konstfärdighetens stegrande om inte kvalitativt, så desto mera kvantitativt; artistplantor i varenda familj, knoppande eller redan i blom; reproduktionsmetodernas förbättrande och förbilligande, så att även det enklaste hem kan proppas fullt av trefärgstryck i konstnärliga ramar; dessutom konsthistoria och konstteorier, propaganda, utställningar och lotterier — — — Och med allt detta — med senare tidens framsteg, utveckling och förkovran, stå vi likafullt ohjälpligt stilla och lika fattiga och lika uselt utrustade då vi skapa miljöer — vare sig det gäller den enskildes bostad, offentlighetens lokaler eller de »rum» i det fria, som begränsas av stadsarkitektur. Frågas varför, blir svaret: hela uppfostran är inriktad på detaljen i stället för helheten, på särkonsterna i stället för på dessas uppgående i en högre enhet. Den konstintresserade har

fått sitt lystmäte, men den sunda konstnärliga instinkten, som framför allt kräver att omgivningen danas till trevnad och behag för oss människor, är lika otillfredsställd som förut.

För att nu endast hålla oss till bostadsrummet: anti-makasser och den lilla porslinshunden äro borta, makartsbuketter och dekorativa solfjädrar likaså, men i stället har en störtflod av konstverk eller kvasi-konst, av original och reproduktioner, i svart och vitt eller trefärgstryck översvämmat palats och koja. Den sista villan är värre än den första, ty hon är en villa med pretention, som väcker saknad efter den lilla troskyldiga porslinshunden! Tag hit porslinshunden eller ock låt oss få kallskänk för det överflödiga förrådet! Och låt allmänhetens konstnärliga uppfostran framför allt inriktas på helheten, ensemblen, syntesen, så att rummet betyder mer än väggen, väggen mer än »konstverket». Man kan ännu någon gång få se prov på hur våra farföräldrar, som levde före konstintressets renässans, ordnade ramen kring det dagliga livet. Så finns eller fanns åtminstone för några år sedan ett hem på Söder, där en köpmanssläkt residerat under 1850-talet. Jag minns därifrån särskilt den stora salongen och de två smärre angränsande rummen. Tämligen rikt möblerad — i någon Carl Johansstil — med väggar, i tonfärg målade i fält, där man hängt några familjeporträtt och ett par oljefärgstavlur av för resten ej särskilt framstående konstvärde — över dörrarna dörrstycken, diskreta och rätt ornamentala — det var allt i fråga om väggprydnad! Men vilket intryck av lugn och harmoni, av rikedom i enkelhet! Det hela var ett konstverk, sådant man bra sällan påträffar i våra av konsthistoria, konstteorier och konstintresse uppammade och fullproppade samtidas hemvist. Vårt vetande har stigit — vårt görande har sjunkit. Våra insikter äro

vidare, våra instinkter trängre. Vart vi vända våra blickar samma brist på sammanhang och reda; hos den rike såväl som hos den obemedlade, hos artisten såväl som hos lekmannen. Och till ett ringa fåtal inskränker sig i sanning de miljöer, där den sunt kultiverade medborgaren får känna behaget av det konstnärliga lagom och slipper obehaget av ett för mycket eller ett för litet — oftast ett för mycket.

Våra moderna konstmuseer, som svälla över brädarna, ha icke ringa del i detta elände — men därom skall jag vid ett annat tillfälle orda, då det gäller att skärskåda konstproduktionsproblemet och den estetiska ekonomien. För närvarande må vi hålla oss till »väggprydnader» och i största allmänhet förutskicka att reduktion i de flesta fall vore gagnelig, vilket man dock inte får fatta som en osviktig praktisk anvisning att skapa skönhetsvärden av vår omgivning.

Det enkla kan vara torftigt och alstra olust, det rikt utstyrda kan stråla av harmoni.

Från hemmet på Söder låt oss i tankarna förflytta oss till Louvren. Vi stega uppför escalier Daru och befinna oss snart i det långa Apollogalleriet, berömt bland annat för dess plafond av Delacroix. Allt vad en dekoratörs fantasi har kunnat uttänka av omväxling i väggprydnad rymmes inom dess långa väggar. Färgkonst och plastik, målade reliefer omväxla med vita, helt eller blott delvis förgyllda, eller bronserade, fyllningar i tonfärg, i grisaille eller rikaste färgskala, cartoucher och ornamentik, vävda emblemer eller porträtter från les Gobelins — alla slags ämnen, åldrar och årstider, profana och religiösa, intarsier och smiden och Gud vet inte vad! Allt! — Man kan ta olika ställning till den historiska stilen — barock — men vad alla och envar måste känna och erkänna, det är att denna hejdlösa rikedom i

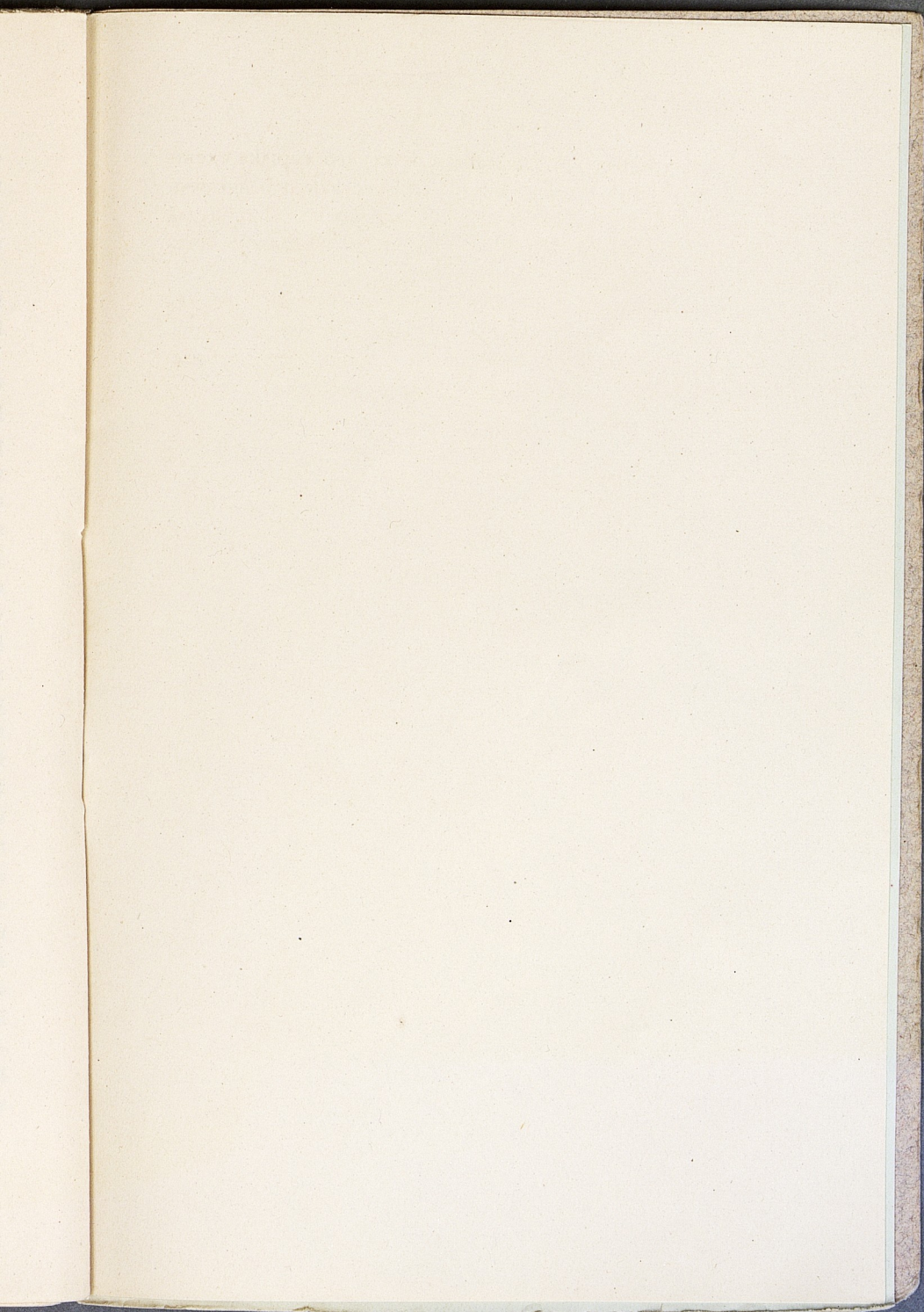
dekorativ utstyrelse mynnar ut i ett helhetsintryck av reda och harmoni. Med all sin prakt stämmer Louvrens Apollosal den inträdandes sinne lika lugnt och avbalanserat som borgarhemmet vid Björngårdsgatan.

Vi ta ännu ett par steg och befinna oss i La Salle Carrée. Som bekant, är denna sal Louvrens allra heligaste, dess sanctuarium, alldeles som La Tribuna är Uffiziernas i Florens, ty liksom där har man i Salle Carrée samlat och hopfört de ädlaste smyckena, fast i långt större och rikare mått. Kring Mona Lisa gruppera sig mästerverk av Rafaël och Tizian och Giorgione och Correggio. Och vis-à-vis strålar bröllopfesten i Kana mellan Holbein, Clouet och Van Dyck! Här om någonsin skulle alltså konstens högsta njutningsstunder kunna njutas.

Tyvärr varar njutningen så länge blott som blick och uppmärksamhet äro odelat upptagna av det enskilda verket — av detaljen. I samma ögonblick som man känner att man befinner sig i ett rum, ja, då är förtrollningen sin kos och man betages av lustkänslor, så mycket pinsammare och mera förbryllande som dessa framalstras av idel mästerverk. Ni har nyss lämnat Apollosalens behärskat orkestrerade symfoni — och står nu mitt i en ring av likvärdiga — ovärderliga — men heterogena verk, spelade av virtuoser, som alla uppjuda sin högsta förmåga och som alla och envar spela sin egen melodi. Alla samtidigt. Någon mera raffinerad tortyr än vad den för ensemble och helhetsverkan kännande måste undergå i La Salle Carrée står säkerligen ej att finna. Mästerverkens mästerverk åstadkomma här en kakofoni, så mycket smärtsammare att åhöra då man inser vilka höga värden som gå förlorade.

Kakofoni eller, då det här rör sig om plastisk konst, borde man kanske rättast benämna de hopade konstskatternas verkan: kakoplastik.

Apollosalen och La Salle Carrée äro typiska exempel i stor stil på å ena sidan helhetsverkan och harmoni och å andra detaljstrider och kakoplastik. Och dessa exempel kunna sedan framhållas såsom mycket lärorika då det gäller den viktigaste yttringen av människans skönhetsdrift, den som söker sitt uttryck i skapande av harmoniska miljöer. Ty där om någonsin skall man finna, att skönhetslag är skriven med dessa så ofta citerade, så ofta förbisedda ord: Det sköna är det passande.







Albert Bonniers förlag.

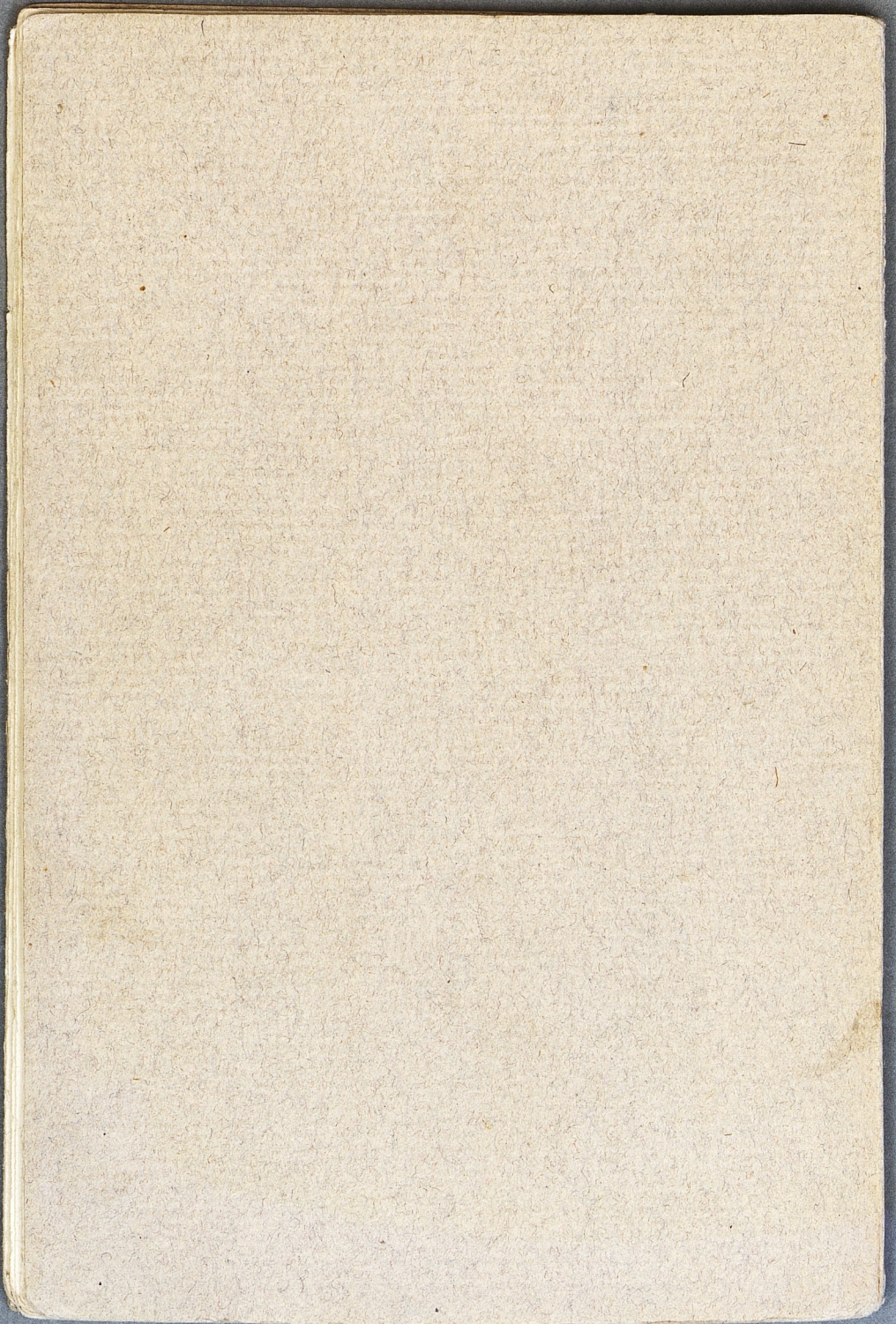
Förut av

GEORG PAULI:

Konstnärsliv och Om konst. Rikt illustr. 5: 50;
inb. 7: 50.

- RICHARD BERGH: Om konst och annat.** Med talrika avbildningar av konstverk. 5: 50.
- **Det skönas problem från naturalistisk synpunkt.** 2:a uppl. 25 öre.
 - **Vad vår kamp gällt.** Stämningbilder från »opponenternas» 20-åriga verksamhet. 1: 75
 - **Randteckningar till katalog över utställningen av svensk genombrottskonst.** 1. Den moderna målarkonsten. — 2. 80- och 90-talets genombrott i Sveriges målarkonst. 1 kr.
- OSCAR LEVERTIN: Svensk konst och svensk natur.** Med 13 bilder. 1: 75; inb. 3: 25; i skinnb. 4: 25.
- **Niclas Lafrensen d. y. och förbindelserna mellan svensk och fransk målarkonst på 1700-talet.** Konsthistorisk studie. 2: 50; inb. 4 kr.; i skinnb. 5 kr.
 - **Utländsk konst.** 2 kr.; inb. 3: 50; i skinnb. 4: 50.
 - **Jacques Callot.** 1: 50.
- TOR HEDBERG: Ett decennium.** Uppsatser m. m. II. **Konst.** 4: 25.
- AXEL ROMDAHL: Ur porträttmåleriets historia.** Med 30 avbildningar av porträtt. 2: 50.
- KLAS FÄHRÆUS: Konstverkets byggnad.** Med 50 illustr. 5: 50.
- ELLEN KEY: Skönhet för alla.** Fyra uppsatser. 4:e uppl. 25 öre.





www.books2ebooks.eu