

Bygga och bo

Bygga och bo

FATABUREN 2013



Bygga och bo

NORDISKA MUSEETS OCH SKANSENS ÅRSBOK 2013

Red. Christina Westergren och Dan Waldetoft



FATABUREN Nordiska museets och Skansens årsbok är en skatt av kulturhistoriska artiklar som publicerats under mer än ett sekel.

Årsboken började som ett häfte med rubriken »Meddelanden«, redigerat 1881 av museets grundare Artur Hazelius för den stödjande krets som kallades Samfundet för Nordiska museets främjande. 1884 publicerades den första kulturhistoriska artikeln och när publikationen 1906 bytte namn till »Fataburen. Kulturhistorisk tidskrift« kom de vetenskapliga uppsatserna att dominera innehållet. Från och med 1931 fick årsboken Fataburen en mer populär inriktning och i stora drag den form som den har i dag. Fataburen har sedan dess förenat lärdom och sakkunskap med syftet att nå en stor publik.

Fataburen är också en viktig länk mellan Nordiska museet och Skansen, två museer med en gemensam historia och en gemensam vänförening. Varje årsbok har ett tematiskt innehåll som speglar insatser och engagemang i de båda museerna, men verksamhetsberättelserna trycks numera separat och kan rekvideras från respektive museum.

Ekonomiskt stöd från Nordiska museets och Skansens Vänner gör utgivningen av Fataburen möjlig.

Fataburen 2013
Nordiska museets förlag
Box 27820
115 93 Stockholm
www.nordiskamuseet.se

© Nordiska museet och respektive författare
Bildredaktör Marie Tornehave
Omslag och grafisk form Göran Eklund och Lena Eklund
Omslagsfoto Karl Erik Granath, © Nordiska museet

Tryckt hos Elanders NRS Tryckeri, Huskvarna 2013
ISSN 0348 97 1 x
ISBN 978 91 7108 563 4



Carl Larsson-gården. Foto Peter Segemark, © Nordiska museet.

Hemmet som allkonstverk i teori och praktik

De hem som bevarats eller råkat bli kvar åt eftervärlden med lös och fast inredning i behåll är tidskapslar med vars hjälp vi på ett mycket konkret sätt kommer åt en annan tids livsbetingelser, estetiska värderingar och ideal. I mitt bidrag till tar jag avstamp i det förra sekelskiftets idé om hemmet som allkonstverk, som innebar att allt, från närmaste omgivningar till minsta inredningsdetalj, skulle utgöra delar av en konstnärlig helhet. Jag fogar därtill ytterligare ett par aspekter i syfte att vidga och pröva begreppets innebörd. De fyra miljöer jag valt som utgångspunkt är Tjolöholms slott i Halland, Carl Larsson-gården och Norhaga i Dalarna samt Hallwylska palatset i Stockholm.

JOHAN KNUTSSON

är professor i möbelkultur vid Linköpings universitet, Carl Malmsten Furniture Studies, och Nordiska museet.

Hemmet som konstverk

Nordiska museet har genom åren haft många medarbetare vars forskning och sakkunskap gett avtryck – inte bara i produktion av ny kunskap utan också på omvärldens åsikter och attityder, värderingar och förhållningssätt. På 1960-talet var Elisabet

Stavenow-Hidemark en av dem som lyfte intresset för jugend, en epok och en stil som fram till dess i vårt land varit förhållandevis okänd och outforskad. Sedan hon 1971 disputerat på en avhandling om det nya villaidealet vid 1900-talets början kom hon även att ägna sig åt den s.k. historismen, framför allt 1870- och 1880-talens inredningsstil. I en artikel med titeln »Hemmet som konstverk«, publicerad i denna årsskrift för snart trettio år sedan, bidrog hon till en ny förståelse för historismens former och ett inredningsideal som dittills varit föga uppskattat, än mindre förstått. Hon lyfte fram beskrivningar och argument hos de författare och opinionsbildare som på 1870-talet hjälpte till att lansera det nya inredningsmodet. En av dem var den tyskfödde och i Wien verksamme kulturhistorikern Jacob von Falke, vars *Die Kunst im Hause* (Konsten i hemmet) utkom i hela sex upplagor mellan 1871 och 1897. En annan var den franske konsthistorikern Henry Havard, som i sin *L'art dans la maison* (Konsten i hemmet) 1884 beskriver ett rums möblering som underordnad en helhet. Han talar om behovet av »la variété dans l'unité« (variation inom det enhetliga) och att all dekor utgår från en gemensam tanke.

Mitt perspektiv och min metod är desamma som Stavenow-Hidemarks, dvs. att söka förståelse för en annan tids syn på hemmet som konstverk genom att lyssna på den tidens röster. Men jag fokuserar på den sida av saken som Havard ger uttryck för: hemmet som allkonstverk.

Det sena 1800-talet kännetecknas av ett socialestetiskt patos, där arkitekter, hembygdsvårdare, hemslöjdspionjärer och konstkritiker gjorde gemensam sak i sin smakfostrande strävan att lära »folket« hur ett gott hem borde gestaltas funktionellt och konstnärligt. En av dem som en bit in i det nya seklet anslöt sig till

kören var Gustaf Strengell, den finländske arkitekten och arkitekturkritikern, som 1923 gav ut boken *Hemmet som konstverk*. Strengell analyserar där i tur och ordning de olika medel en inredare har till sitt förfogande, som färger, former, linjer och det han kallar texturer, dvs. de taktila egenskaper vi erfarenhetsmässigt förlämnar en inrednings olika föremål och skiftande material. Mot bakgrund av detta formulerar han så de råd och anvisningar, för visso också varningar, han tycker alla och envar med intresse för inredning bör lyssna på. Ty som han själv formulerar det: ett konstnärligt gestaltat hem »verkar stärkande och utvecklande på själva livskänslan« och »bär en lättare genom livets tunga stunder«. Ekot från Ellen Key och sekelskiftets folkbildare är tydligt.

Det som Strengell framför allt betonar är den »helhet«, »enhet«, »släktskap i karaktären« osv. som han anser att ett konstnärligt utformat hem bör äga. Och han varnar för sådant som kan »bryta sig ur helheten«, framstå som »isolerat« och »utan samband med sin omgivning«. Strengell använder inte ordet allkonstverk. Och det vore att förenkla saken att påstå att ett allkonstverk enbart handlar om att uppnå samstämmighet i det konstnärliga uttrycket, som om det skulle räcka med en färgmatchning, upprepning av en profilist eller ett schablonmönster för att skapa ett allkonstverk. Men han är en av dem som hjälpt mig reflektera över allkonstverkets innebörd och tillämparbarhet för skapandet av ett hem.

Allkonstverket – begreppets innebörd

Själva begreppet allkonstverk, på tyska »Gesamtkunstwerk« och på engelska »total work of art«, skapades av tonsättaren Richard Wagner vid 1800-talets mitt som en benämning på föreningen av olika konstarter i det musikaliska dramat. Men

som inredningsprincip har konceptet en historia som går längre tillbaka. I renässansens palats, barockens paradvåningar och rokokons salonger finns många prov på hur arkitekter genom färgsättning, textillädsel och ornamentala inslag strävat efter ett harmoniskt och samordnat uttryck hos lös och fast inredning.

För de arkitekter som under åren kring sekelskiftet 1900 hade allkonstverket som ledstjärna för ett nytt konstnärligt program handlade det om att integrera alla konstarter, alla material och konstnärliga medier, alla detaljer i en miljö, stora som små, till ett samfällt konstnärligt uttryck, en helhet utan någon inbördes hierarkisk ordning mellan »högre» och »lägre» konstarter. Till de högre räknades sedan gammalt skulptur och måleri medan de rent dekorativa ornamentala inslagen, liksom utformningen av möbler och husgeråd, klassades som lägre. I allkonstverket smältes allt detta samman.

Det handlade om att skapa samband mellan de olika rummen genom återkommande färger eller dekorativa inslag. Upprepning var ett sätt att skapa enhet och harmoni. För allkonstnären var det självklart att den lösa och fasta inredningen måste korrespondera med varandra, med byggnadens plan, dess arkitektur och närmaste omgivningar.

Ett av de krav som upprepade gånger och mycket tydligt formulerades för det »goda hemmet» under åren kring sekelskiftet var att ett hem måste gestaltas så att det motsvarade de boendes personliga karaktärer, intressen, yrken och värderingar. Även detta kriterium skulle, enligt min uppfattning, kunna ses som en förstärkning av konceptet »hemmet som allkonstverk».

Carl Larsson-gården

Hem från olika tider kan sparas eller rekonstrueras som museimiljöer av olika skäl och på olika sätt. Många hem har bevarats som minnesmärken över dem som bott där: kända för-



Med ny färg och jugendklädsel i Karin Larssons design har 1700-talsstolen blivit en del av ett allkonstverk. Foto Peter Segemark, © Nordiska museet.

Carl Larssons takmålning utgår från kakelugns mönster – ett sätt att knyta ihop lös och fast inredning till en helhet. Foto Peter Segemark, © Nordiska museet.



fattare eller tonsättare som August Strindberg, Astrid Lindgren eller Wilhelm Peterson-Berger. Andra hemmiljöer har sparats av samma skäl men dessutom för att de i sig har gjort skillnad, skapat nya trender eller ansetts särskilt bevarandevärda inredningshistoriskt.

Lilla Hyttnäs, Karin och Carl Larssons konstnärshem i Sundborn, skapat av makarna själva, är ett sådant exempel på nyskapande formgivning men också på ett nytt förhållningssätt i frågan om vad som gör det goda hemmet. Carl Larsson-gården är ett uttryck för ägarfamiljens personlighet och ideal. Inte minst gäller detta färgsättningen, »ett slags signatur för den konstnär som bor där«, som den samtida konst- och arkitekturkritikern August Brunius påpekade.

Men i motsats till många andra bostäder av allkonstverkskaraktär har det inte tillkommit vid ett enskilt tillfälle. Tvärtom. Lilla

Hyttnäs är resultatet av ett par decenniers förändringar, förnyelser och tillbyggnader som genererats av uppkomsten av nya behov och nya idéer. Det visar hur ett allkonstverk inte nödvändigtvis måste vara nyskapat från grunden, utan trots allt också kan förädlas genom att »växa i ro och stillhet under många år«, för att åter citera Brunius.

Det är inte heller så att möblerna skapats för sin plats. Tvärtom handlar det om gamla tillvaratagna paneler, takmålningar och möbler som på Lilla Hyttnäs återbrukats, förändrats, målats om, kompletterats och inkluderats i ett nytt sammanhang.

Finns det då överhuvudtaget något sammanhållande tema, något som håller ihop de olika delarna? Eller är det vår bild av hemmet, förmedlad genom Carl Larssons enhetligt utförda akvareller för publicering i *Ett hem*, som bekräftar visionen om ett enhetligt genomfört allkonstverk? För om vi för ett ögonblick glömmar illustrationerna och öppnar våra sinnen för miljön som den möter oss i verkligheten så är det snarare variationen än enhetligheten som tar över. Visserligen har man inom det enskilda rummets väggar sett till att synkronisera och integrera textilier, möbler, armatur och annat till en helhet. Men vart och ett av rummen har sin egen särart. Vad är det då som gör att allt ändå tycks hänga ihop?

Rent konkret handlar det om den återhållsamma skalan, proportionerna, betoningen av funktionen och om återkommande färger, som grönt, rödbrunt och dalablått. Det var färger som förknippades med allmokekulturen, den inspirationskälla ur vilken så mycket av både Karins och Carls estetiska ideal var sprunget. Men framför allt står svaret att finna på ett mer abstrakt och svårgripbart plan: frånvaron av ett representativt anslag, närvaron av konstnärsparets hand och tanke, omsorgen om detaljerna.

Förutom färgsättningen ansåg August Brunius anspråkslösheten, lantligheten, enkelheten, lättheten, det ljusa och det personliga vara de egenskaper som genomsyrade hemmet i dess helhet. Kort sagt, Carl Larsson-gården äger helt enkelt den »känsla av samhörighet« och »omväxling inom ramen av en allmän enhet« som Strengell lyfte fram som en av de viktigaste bland ett hems konstnärliga kvalitéer.

Hallwylska palatset

I ett allkonstverk bör alla konstarter samverka till en gemensam konstnärlig helhet. Av de kriterier som tillsammans formar ett allkonstverk är det kanske just detta som tydligast infrias i Hallwylska palatset. Det skulpturala programmet, det monumentala inredningsmåleriet och all övrig dekorativ utsmyckning av exteriörer och interiörer är noga genomtänkt. Alla detaljer är anpassade till helheten – underordnade en övergripande idé om det intryck man önskade förmedla.

I ett annat avseende har byggnadens arkitekt Isak Gustaf Clason (1856–1930) fjärrmat sig från kriterierna för ett konsekvent genomfört allkonstverk. Det gäller kravet som innebar att alla möbler i ett hem borde vara ritade för sin plats. Att nyttillverka möbler och annat löst bohag för ett specifikt ändamål, en specifik plats och en specifik person, var ett sätt att infria allkonstverkets ideal. Inom arkitektkåren var detta en utbredd uppfattning kring förra sekelskiftet.

Clason har gjort tvärtom. Istället för att rita möbler åt miljön har han anpassat miljön efter möblerna och gobelängerna. Det låg i själva uppdraget. Palatset skulle fungera som familjens privatbostad och kontor men också bereda utrymme för grevepa-



rets vid det laget rätt så omfattande samlingar. Av möbler är det i stort sett bara matsalens stolar och matbord, Steinwayflygeln i stora salongen och biljardbordet i biljardsalongen som ritats av Clason och dennes medarbetare enkom för sin miljö.

Alla de andra möblerna och konstföremålen är äldre. De är inköpta som antikviteter, restaurerade och ibland kompletterade för att passa in. Strengell hade förmodligen avfärdat palatset som

En kombination av olika material och konstarter i Hallwylska palatsets trapphall. Foto Samuel Uhrdin, LSH.

Hallwylska palatsets matsal. Stolarna är nykomponerade men i övrigt består inredningen av äldre möbler och vävda tapeter med en inramning som skräddarsytt. Foto LSH.



ett museum mer än en bostad. Men poängen är att det faktiskt är både och. Iordningställandet av rummen i olika historiska stilar och med hjälp av möbler och konstföremål från olika epoker speglade ägarnas smak och värderingar. Den jugendstil, som samtiden gärna kallade »den moderna stilen«, hade greveparet inte mycket till övers för. Man byggde sin identitet genom palat-

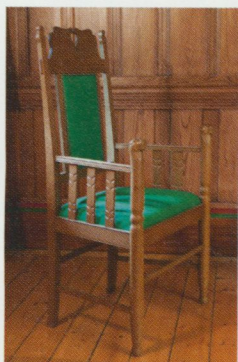
sets arkitektur och historiska inredningar. Därigenom kom hela miljön också att harmoniera med de boendes egna ideal och personliga intressen. »Utgå från byggherrens vanor och lynne«, var det råd som Clason själv kunde ge och som han i varje detalj själv också följde i sitt arbete med Hallwylska palatset.

Tjolöholm

Arkitekten Lars Israel Wahlman (1870–1952) som efter avslutad utbildning arbetade en kort tid på Clasons kontor, gjorde tidigt allkonstverkets ideal till en ledstjärna. Och särskilt gjorde han det med blickarna mot England och med stor mottaglighet för vad hans brittiska arkitektkollegor skrev i *The Studio*, den trendledande tidskriften om konst och inredning som han själv prenumererade på.



Utsmyckning med djurhuvuden på Tjolöholms loggia – en av de detaljer som Lars Israel Wahlman ägnade stor omsorg.
Foto Peter Segemark,
© Nordiska museet.



Gästrum på Tjolöholm
med inredning från
Liberty t.h. Ovan en av
Allmogerrummets speci-
alritade stolar.
Foto Peter Segemark,
© Nordiska museet.



Wahlman uppfattades redan i början av 1900-talet som en av de arkitekter som mest konsekvent hörsammat tidens krav på att ett rum måste ordnas »efter en konstnärs uppfattning och ledning, genomgående i allt». Tjolöholms slott, hans genombrottsverk från tiden kring 1900, presenterades i den samtida pressen som ett allkonstverk där arkitekten lagt sin hand vid allt: »Allt är velat som det bästa och allt är konstnärligt genomtänkt», som en reporter beskrev slottet i *Hvar 8:de dag* 1904. Och själv gjorde Wahlman gällande att vartenda listverk och ornament ritats, eller åtminstone »retoucherats» av honom.

Det var dock en sanning med modifikation. Tjolöholm är ett allkonstverk med kompromisser. Bortsett från möblerna i Allmogerrummet och Adjutantens rum levererades både fast och lös inredning av engelska firmor som Liberty, Gillow & Co, Maple & Co, Heal & Son och S.J. Waring & Sons.



Norhaga utanför Falun.
Foto Peter Segemark,
© Nordiska museet.

Det är uppenbart att Wahlman kände sig störd av att så mycket av både fast och lös inredning kom från annat håll än hans eget arkitektkontor. Att Nordiska Kompaniet levererade dörrhandtag och den engelska firman Osler & Co stod för armaturen kunde han tåla. Men byggherren Blanche Dicksons beställningar av hela rumskoncept från England ansåg han sig som den »konstnärligt ansvarige« behöva hålla ett vakande öga på: »Jag hyser nämligen stor misstro till icke för ändamålet ... kopierade saker.« Så fick det inte gå till. Så skapades inga allkonstverk.

Norhaga

Till Norhaga, påbörjat som ett sommarställe och därefter alltmer använt för åretruntbruk, ritade Wahlman i stort sett alla möbler. De tillverkades på Gustaf Flintas möbelfabrik i Hede-

mora. Arkitektens egen uppfattning om allkonstverket handlade, som vi sett, mycket om detta: att allt skulle vara formgivet för sitt aktuella syfte och sin placering. Norhaga är utan tvekan ett av de tydligaste exemplen på ett väl genomfört allkonst-



Piano och pianostol,
delar av ett rödbetsat
möblemang på Norhaga,
skapat som en helhet för
ett specifikt rum.
Foto Peter Segemark,
© Nordiska museet.

verk som skapats i vårt land – därtill ett av de bäst bevarade.

Med Norhaga levererar Wahlman en serie rum med tillhörande möbler, vart och ett med sitt särskilda uttryck men ändå med ett stort mått av överensstämmelse, eller snarare harmoni sinsemellan, återigen ett exempel på vad Strengell skulle ha kallat »omväxling inom ramen av en allmän enhet«. Helhetsintrycket skapas genom återkommande skurna och målade detaljer i husets inre och yttre.

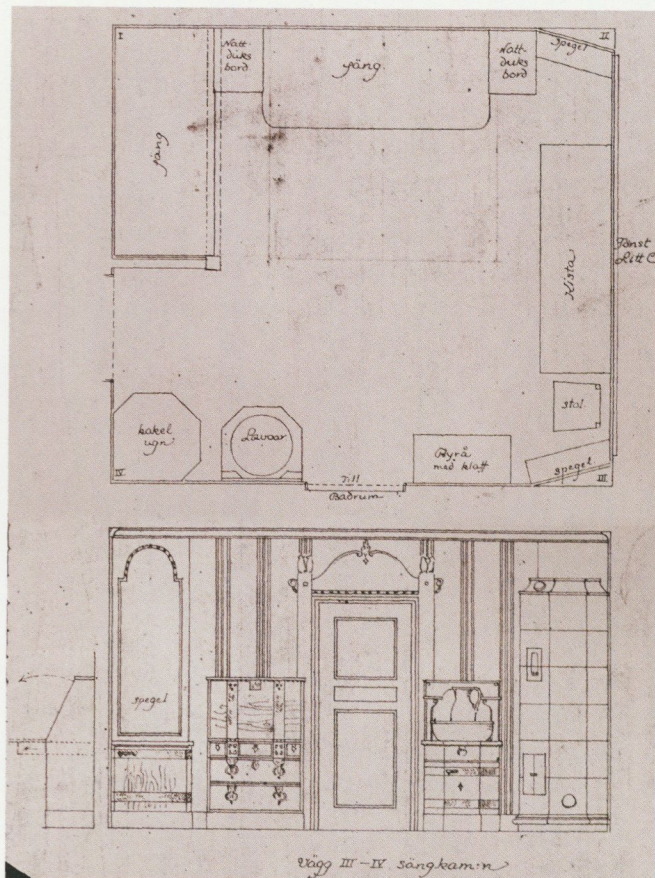
Norhaga var förutom det egna hemmet, Villa Tallom i Stockund utanför Stockholm, Wahlmans förmodligen mest kompromisslösa uppdrag som villaarkitekt. Här tycks han ha fått fria händer att tillsammans med byggherren, den jämnåriga studiekamraten från Tekniska Högskolan Lars Yngström, och en rad skickliga hantverkare, skapa en miljö helt i allkonstverkets anda. Det måste ha varit ett av arkitektens mest lustfyllda och lättmanövrerade projekt, i bjärt kontrast till det av kompromisser tyngda slitet med Tjolöholm.

Anpassa bohaget efter miljön – eller miljön efter bohaget?

I olika sammanhang har Lars Israel Wahlman gett uttryck för sin bestämda uppfattning att möbler måste vara noga uttänkta för just sin bestämda plats inom ett hems väggar. Risker för överbelastning var annars överhängande. Han sammanfattade det i tre begrepp: proportioner, behag och funktion. Om de tre aspekterna var uppfyllda och i harmoni med varandra kunde det inte bli fel. Han betackade sig för vad han ansåg som onödiga möbler, onödig dekor och onödigt tillkrånglade former. När han tänkte på möbler så tänkte han också på hur de förhöll sig till husets plan, och han var en av de första att på sina planritning-

är ange platsen för ett rums möbler, väggfasta såväl som lösa.

Vi har sett hur man på olika ställen gör det lösa bohaget till delar av en sammanhållen helhet i enlighet med allkonstverkets idé. På Norhaga nyttillverkades allt efter miljön och rummen. Men kravet på en konstnärligt genomarbetad helhet kunde även infrias utan möbler ritade enkom för sitt ändamål. Det kunde

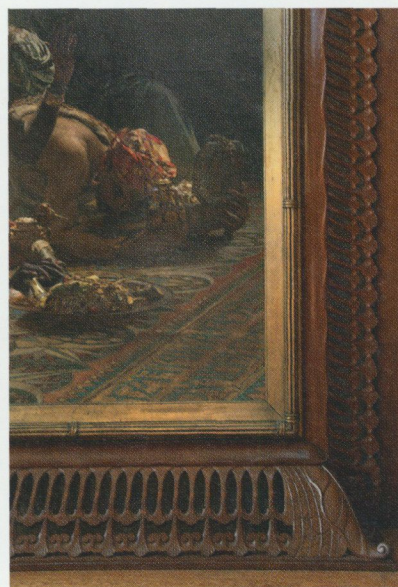


Var sak på sin plats – ett av allkonstverkets motto. På ritningen av ett av rummen på Norhaga är även möblerna med.

Foto Peter Segemark,
© Nordiska museet.

också fungera med äldre möbler – så som förutsättningarna såg ut för Clason i arbetet med Hallwylska palatset och för Wahlman i arbetet med inredningarna på Tjolöholm. Där bestod utmaningen i att bereda plats för, och komponera in, tavlor, vävda tapeter, boksamlingar, andra konst- och samlarföremål och övrigt bohag som sedan tidigare fanns i byggherrens ägo. Ibland krävdes kompletteringar – som de vävda tapeterna för väggfälten i Hallwylska palatsets matsal – för att få pusslet att stämma.

Detta sätt att lösa uppgiften förde dessutom det goda med sig att äldre ting, ärvda eller på annat sätt förvärvade, som fanns med i bilden sedan tidigare, gav hemmet en historia, hur ny själva byggnaden än var. Det var något som hembygdspionjären Karl-Erik Forsslund värnade om – på sitt speciella sätt. I sin skildring av det egna hemmet »Storgården«, en gammal bergsmansgård utanför Ludvika, låter han de olika ärvda möblerna få liv och bokstavligen komma till tals. Den myndiga empiresoffan öppnar samtalet med: »Jaha, nu ha vi samlats här från alla möjliga håll, och det är nog meningen att vi ska leva och trivas ihop«, varpå gamla länstolar, taburetter, pianot och kristallkronan blandar sig i konversationen, alla med sin egen bakgrund och historia. I dag finns det ett stort intresse för det berättande inslaget i såväl inredningsmode som i formgivningen av nya möbler. »Story-telling« har blivit ett begrepp inom upplevelseindustri och marknadsföring som också spillt över på en möbeldesign som ibland gränsar till det idébaserade och konceptuella.



En specialdesignad ram bildar övergången mellan konstverket av Julius Kronberg och tavlans plats. Foto Peter Segemark, © Nordiska museet.

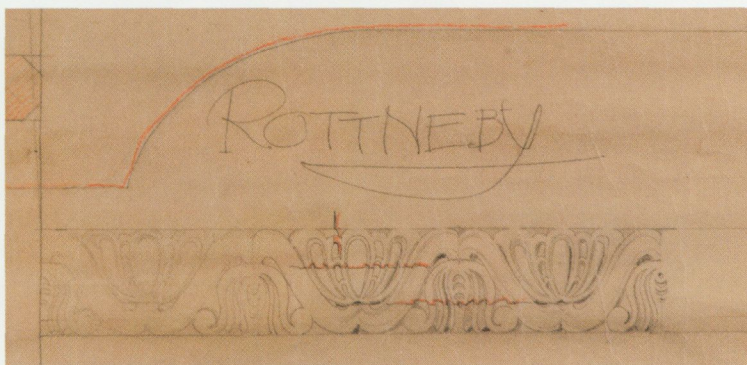
Kontrollbehov eller respekt?

Lilla Hyttnäs och Tjolöholm representerar båda i ovanligt hög grad den engelska Arts & Crafts-rörelsen – om än på sinsemellan mycket olika sätt. Båda miljöerna är uttryck för rörelsens idéer om hantverkets status och synen på hantverkaren som jämbördig med andra konstnärer.

Carl Larsson själv uttalade sig, i sann Arts & Crafts-anda, om de lokala hantverkarnas skicklighet och sinne för färg och form: »Det är hos dessa svenska bondmålare från slutet av förra seklet, jag sedan några år går i skola«, bekände han i texten till *Ett hem* 1899. Och hans respekt för de lokala hantverkarna som medverkade vid tillkomsten av Lilla Hyttnäs går inte att ta miste på. På liknande sätt gav Lars Israel Wahlman uttryck för en hängiven beundran för allmogekonstnärernas konstnärliga omdöme och hantverkstekniska skicklighet, deras känsla för »realitet och konstruktivt förstånd«, så överlägsen de samtida arkitekturideer möbler han upplevde som onödigt tillkrånglade. »Det är väl det unga ömsom slöjdande ömsom vandrande släktet som skall görat«, som han själv formulerade det och syftade på den förnyelse av formspråket som så många så innerligt längtade efter för drygt hundra år sedan.

Men ärligt talat: Var det verkligen fråga om konst och hantverk på lika villkor? Hur var det med respekten när det kom till kritan? För de möbler som Flintas fabrik i Hedemora levererade till Norhaga och andra hem utförde Wahlman ritningar, så exakta och detaljerade, att alla egna initiativ från snickarnas sida var uteslagna. På arbetsritningarna i skala 1:1 har arkitekten t.o.m. angivit djupet i träskärningsmönstren med hjälp av inlagda »höjdkurvor«.

Anekdoten med den av Karin Larsson ritade gungstolen, som

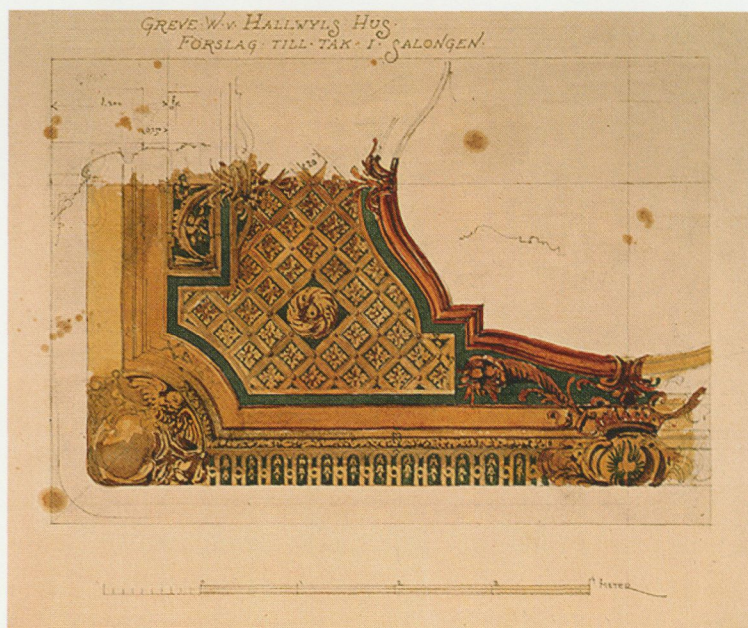


Lars Israel Wahlmans
detaljerade ritning till
ett träskärningsmönster
visar arkitektens enga-
gemang i minsta detalj.
Foto Peter Segemark,
© Nordiska museet.

den lokale snickaren levererade i skydd av mörkret för att han ansåg den så ful, är ett exempel på att de lokala hantverkarnas och uppdragsgivarens ideal inte alltid överensstämde. En genomlysning av hur samarbetet i praktiken fungerat och en analys av samförståndet – eller möjligen bristen på samförstånd – är en forskningsuppgift som jag hoppas kunna återkomma till. Att skärskåda Arts & Crafts-ideologins tillämpning i praktiken och att lyfta fram alla dessa skickliga men bortglömda hantverkare ur anonymitetens skuggor känns som en angelägen insats. Inte minst med tanke på det intresse för hantverkarens och slöjdarens roll i designprocessen som jag tycker mig kunna se i dag.

På Hallwylska palatset var det akademiutbildade konstnärer – inte lokalt skolade hantverkare – som stod för de mest iögonenfallande inslagen: Julius Kronbergs måleri i matsal, biljard och salonger, Gusten Lindbergs reliefer av carraramarmor över dörrar och över den öppna spisen i salongen och Johan Axel Wetterlunds kandelabergrupper i trapphallen. Wetterlund hade börjat sin bana som modellör hos arkitekten Fredrik Wilhelm Scholander. Han var utbildad vid Slöjdskolan i Stockholm, före-

Isak Gustaf Clasons
akvarellerade ritning
till ramverk för Julius
Kronbergs plafond-
målning i Hallwylska
palatsets stora salong.
Foto Jens Mohr, LSH.



gångare till Konstfack. Samtidigt med sitt uppdrag för Hallwylska palatset fullföljde han också ett ambitiöst upplagt skulpturprogram för kungliga slottet med bl.a. bronsgrupperna på Logårdsbarriären.

Trots att Wetterlund inte var utbildad vid Konstakademien kallas han i samtida handlingar »skulptör«, en titel vanligen förbehållen de akademiutbildade, fritt skapande konstnärerna. Gustaf Mauritz Vilhelm, »Gusten«, Lindberg hade däremot gått i lära hos Fritiof Kjellberg vid Konstakademien på 1870-talet. Som så många skandinaviska konstnärer hade han vistats i Paris på 1880-talet där han också vunnit priser för sina skulpturer, bl.a. vid världsutställningen 1889.

I den Hallwylska katalogen över huset och dess inredning omtalas de olika konstnärliga insatserna som »komponerade och modellerade« av respektive konstnär »på beställning« av ägarparet – inte som utförda efter arkitektens ritningar och anvisningar. Wetterlund ritade också förlagor för stuckplafonderna. De utfördes av Richard Sundell, en av de stuckatörer som i adresskalendern brukade tituleras ornamentsbildhuggare eller bildhuggare.

Clason levererade detaljerade akvareller för plafondernas ramverk men lämnade åt Kronberg att själv komponera sina motiv med innehåll och färgsättning i harmoni med rummets funktion och övriga utsmyckning. Att ge någon mer detaljerad regi åt en konstnär som några år dessförinnan meriterat sig med prestigefyllda monumentala uppgifter på Stockholms slott hade förmodligen inte varit någon bra idé.

Wahlman, däremot, drog sig inte för att åt sin målare på Norhaga, dekorationsmålaren Ernst Lundqvist från Falun, ge exakta anvisningar i form av teckningar att följa till punkt och pricka, där i stort sett varje penseldrag var angivet. Lika noggranna teckningar utarbetade han för den skurna utvändiga och invändiga dekoren liksom för de enskilda möblerna. Var det ett tecken på lågt ställda förväntningar eller rent av misstro? Nej, knappast. Var det uttryck för en ängslan? Ja, kanske. För ett engagemang? Ja, definitivt. Positivt uttryckt kan man tolka Wahlmans sätt att agera som att han fäste lika stort avseende vid den dekorativa ornamentiken som något annat – just genom att själv så till den grad engagera sig i detaljerna. Kanske var det i Wahlmans fall en kombination av ett uppriktigt intresse för saken, ett starkt kontrollbehov och en övertygelse om allkonstverkets idé.

Hemmet som allkonstverk – en paradox?

En allkonstnär med uppdrag att skapa en helhetsmiljö förutsattes kunna rita hus, trädgårdar, inredningar, möbler och konsthantverk med samma professionella insikt och stora engagemang. Samtidigt är perioden kring sekelskiftet 1900 en tid då ansvarsfördelningen mellan olika specialister blir alltmer differentierad. Många ansåg att den tid var förbi när en enda arkitekt själv kunde förväntas ha kontroll över alla detaljfrågor i ett stort byggnadsprojekt.

En annan trovärdighetsfråga gäller mer specifikt för just *hemmet* som allkonstverk. Att bo i ett allkonstverk kräver ständig disciplin och respekt för den ordning som allkonstnären skapat. Vilket för det mesta väl är en utopi lika osannolik som att de för heminredningsreportagen scenograferade interiörerna i detalj redovisar vardagens situation.

Bevarandemässigt är det förstås också alltid ett problem att det lösa bohaget inte har något självklart lagstadgat skydd. Att byggnaders lösa inredning kulturmärks är sällsynt. Vid arvsskiften ingår lösöret i det som brukar splittras och det är ytterst ovanligt att det lämnas på det sätt som skett på Norhaga. Men även om det sparas oförändrat kanske det inte längre kan vara berättigat att tala om miljön som ett allkonstverk efter ägarbytet, om vi tänker oss att en av idéerna bakom hemmet som allkonstverk är samstämmigheten mellan den fysiska miljön och den personliga karaktären hos dem som bebor den.

Å andra sidan måste man minnas att flera av de miljöer som uppfattats som allkonstverk i själva verket redan från början varit resultatet av kompromisser. Ibland har byggherre (och byggherrinna) och arkitekt/inredare varit samma person – som på Lilla Hyttnäs. Men så snart flera starka viljor ska jämkas samman är

det upplagt för problem. Arkitekt och byggherre kan från början ha varit överens om vilket uttryck och budskap man velat uppnå och förmedla och med hjälp av vilka medel och på vilket sätt – som i Hallwylska palatsets fall och på Tjolöholm. Men sedan har meningsskiljaktigheterna avlöst varandra under resans gång. Även om uppdragsgivaren och arkitekten efter genomfört uppdrag slutit fred och ömsesidigt intygat värdet av varandras synpunkter till gagn för ett lyckat slutresultat måste man ändå fråga sig hur pass mycket ett projekt tål av kompromisser för att fortfarande få kallas ett »total work of art«. Är inte visionen om en enda konstnärlig tanke då redan en smula kantstött?

Kanske är hemmet som allkonstverk en paradox. Kanske har det aldrig varit något annat än en vision, en idé. Livet i en teaterbyggnad, som Fredrik Lilljekvists Dramaten, ett bibliotek som Gunnar Asplunds stadsbibliotek i Stockholm eller ett kyrkorum som Engelbrektskyrkan av Wahlman, kan trots allt förutses. Sådana byggnader är ämnade för en funktion som i stort inte förändras över tid. Deras underhåll och modernisering är också underställda vissa antikvariska restriktioner som gör det möjligt att bevara dem relativt oförändrade. Men det är sällan möjligt för ett hem. Allra minst i de hem som skapats för och av starka individer och det informella familjelivet så som detta förespråkades vid tiden kring förra sekelskiftet. Bland annat av just dem som också talade sig varma för hemmet som allkonstverk.