

Södertörns högskola

Konstvetenskap

Prins Eugen som monumentalmålare

Sommar (1904), Rimfrost (1909) & Staden vid vattnet (1922)

En undersökning av väggmåleriet som konstform

Allan Persson

C-uppsats, ht 2005

Handledare: Emilie Karlsmo

ABSTRACT

Author: Allan Persson

Title: Prins Eugen som monumentalmålare : *Sommar* (1904), *Rimfrost* (1909) & *Staden vid vattnet* (1922) : En undersökning av väggmåleriet som konstform

Level: C

Subject: Konstvetenskap.

Södertörns högskola, ht 2005

Pages: 40

The aim of this essay is to examine the relationship between picture and room, between wallpainting and architecture. The basis for such exploration is the mural painting in Sweden at the turn of the 20th century, and the artist in focus is Prince Eugen (1865-1947). His works *Sommar* (1904), *Rimfrost* (1909) and *Staden vid vattnet* (1922) and the rooms in which they are in make for an analysis concerning how the totality of the space is experienced by the viewer.

The main issue in mentioned experience is how the mural is perceived with regard to the other elements in the room. And here, the walls' "flatness" enhancing its decorative qualities plays in. The problem with a mural built on the principles of perspective becomes evident when a wall is seen to vanish through the painting of an illusion on it.

Keywords: Mural Painting, architecture, Prince Eugen, Georg Pauli, Perspective, Flatness, Room

Innehåll

Inledning	4
Syfte och frågeställningar	5
Motivering och avgränsningar	5
Metod	6
Forskningsläge och litteratur	7
Uppsatsens uppläggning	8
Väggmaleriets relation till stafflimåleri och arkitektur	8
Vad kan sägas om denna konstform?	9
Bilden och rummet	12
Från illusion till integration av bild och rum	12
Svenskt monumentalmåleri	15
De tidiga försöken under 1800-talet tillsammans med Georg Paulis teori	16
Det blomstrande monumentalmåleriet och konsten i skolan	18
Monumentalmåleri under 1910- och 1920-talen	20
Prins Eugen som monumentalmålare	22
Det närmast om hjärtat	22
Sommar	24
Rimfrost	27
Staden vid vattnet	30
Jämförande analys	33
Slutdiskussion	35
Sammanfattning	36
Bilder	38
Litteratur	39

Inledning

Bilden som del av väggen har en lång historia, och därför kan man säga att väggmålningen haft en lång relation till rummet. Den här uppsatsen vill utforska detta förhållande, ett förhållande som väcker frågor kring olika konstformers status, rumsgestaltning, och vidare bilden i det offentliga rummet samt konstnärens avvägning mellan personlig stil och arkitekturens. För att nå konkreta svar kommer uppsatsen att behandla den svenske prinsen Eugens (1865-1947) monumentalmåleri från förra seklets början.

Det monumentalmåleri som här är av intresse var på stor framfart i början av förra seklet, och hade blomstrat i städer runt om i Sverige alltsedan mitten av 1880-talet. Det här tidiga fenomenet av offentlig konst fortsatte att vara aktuellt länge och avtog inte förrän på 1930- och 40-talen då en ny form av väggmåleri gjorde sig gällande. Många var konstnärerna som fick uppdrag av staden eller privatpersoner att dekorera det offentliga rummet. Otaliga byggnader i Sverige kan idag visa, utöver prins Eugen, alster av Carl Larsson, Georg Pauli och Carl Wilhelmson, bara för att nämna ett fåtal. Man kan nog säga att dessa byggnaders status är hög i allmänhetens ögon då de går att förknippa med landets stora konstnärer. Då som nu värdesätts namnen, konstnärskapen.

Som många nationella fenomen kan man se att det svenska monumentalmåleriet är väldigt homogent på ett plan, då motiv och budskap är likartade oberoende av konstnär, och iögonfallande heterogent på ett annat. Av naturliga skäl skiljer konstnärernas stilar sig åt, men även inom ett konstnärskap kan man urskilja olika stilar. Med hjälp av tre av prins Eugens verk, *Sommar* i Norra Latinläroverkets aula från 1904, *Rimfrost* i Dramatiska teaterns kungliga foajé från 1909 och *Staden vid vattnet* i Stora galleriets kolonngång i Stockholms stadshus slutförd 1922, vill jag fördjupa mig i dessa stilistiska frågor. (Se Bilder för respektive, s. 38) Genom en komparation av dessa tre verk avser jag närma mig prins Eugens syn på förhållandet mellan bilden och rummet. Jag tror att verken från var sitt håll kan ge insikt i både hans monumentalmåleri och i konstformens natur.

Är det något som blir uppebart när man granskar väggmåleriet, och då även det svenska monumentalmåleriet kring förra sekelskiftet, är det att denna konstforms uttryckssätt inte bara bestäms av konstnärens stil, utan även av arkitekturens. Det är många faktorer som spelar in, där stilfrågorna är bland de centrala. Stiländringar kan således visa på att ett konstnärskap är levande och öppet, men de kan också visa på rummets stora inflytande över bilden. Vi ser detta i prinsens verk. *Sommar* harmonierar med den klassiska arkitekturen, något som också kan sägas om *Rimfrost*, som i sin japaniserande stil smälter in i Dramatiska teaterns jugendpräglade kungliga foajé. Vad gäller *Staden vid vattnet*, kan man säga att bilden har en spänningsfylld relation till arkitekturen i rummet. Monumentalmåleriet belyser således

relationen mellan bild och rum, och uppsatsen vill undersöka hur prins Eugen förhöll sig till den givna väggen.

Syfte och frågeställningar

Svenskt monumentalmåleri är intressant ur många aspekter. En är givetvis den som har att göra med nationell identitet. Hur och om bilden lyckades skapa eller förstärka en patriotisk känsla, en identitet mer komplicerad än den kopplad till rikets gränser, är en fråga som ställs i många länder. Uppsatsen kommer att beröra den aspekten, men har inte avsikten att fördjupa sig i den.

Det huvudsakliga syftet är istället att fördjupa sig i en mer formal aspekt, nämligen bildens relation till rummet. Det är förhållandet mellan väggmålning, rum och arkitektur som intresserar mig. Således berör de primära frågeställningarna denna interaktion. Hur förhåller sig bilden, motivets stil, till rummet och vice versa? Vad gör monumentmålningarna för rummen vad gäller rumgestaltning och upplevelse, och hur resonerade prins Eugen i sitt monumentalmåleri angående stil och framställning av motiv?

Här finns det anledning att analysera en konstnärs stil och avbildningssätt inom monumentalmåleriet. Enligt min mening kan dessa stilistiska frågor säga mycket om konstformens natur, och ges därför stor betydelse. Väggmålningens budskap, sociala implikation intresserar mig bara till den grad den kan förtydliga samspelet mellan bild och rum.

Det finns med andra ord en klar relation mellan bild och rum - ordet ”väggmålning” antyder nästan en kombination av de båda - vilket gör att jag på ett generellt plan vill utforska väggmålningens gränser till det konventionella stafflimåleriet och till arkitekturen. Således är en underliggande fråga en som berör konstformens status; hur skiljer sig väggmåleriet från dessa andra konstformer?

Svaren till de primära frågorna som här ställs finns i verken *Sommar*, *Rimfrost*, och *Staden vid vattnet*, samt i de rum de befinner sig i.

Motivering och avgränsningar

För att återknyta till det om konstformens status, kan man kan nog påstå att monumentalmåleri, efter modernismens intåg, i viss mån underskattats. Den här typen av företrädesvis dekorativ konst är numera inte lika högt värderad som stafflimåleri eller som skulptur. Offentlig konst i den här formen hamnar i skymundan. Jag kan inte undgå att tänka på vad den amerikanske konstnären Ad Reinhardt yttrade angående skulptur. Hans anmärkning att ”skulptur är något som man stöter till när man backar för att se en tavla” visar

på att statusfrågan konstformer emellan är levande inom konsten.¹ Jag får intrycket att det svenska monumentalmåleriet länge har haft en oförtjänt låg status i konsthistorien, och detta verkar även gälla för andra länder. Genom att undersöka fenomenet generellt inom Europa vill jag se om, och i så fall varför detta är fallet. Kan det vara eftersom konstformen befinner sig i gränsområdet mellan tavlan och arkitektur? Många av dess tankar har gjort att jag fått upp ögonen för det svenska monumentalmåleriet.

Valet av konstnär och dennes verk är knutet till konstformens natur, detta som har att göra med det offentliga. Eftersom detta är centralt för uppsatsen ville jag kunna ha tillträde till verken. Det lokala gör sig gällande; närheten, och till viss del förtrogenheten till verken, gör att jag kan uppleva rumsgestaltningen och se hur prins Eugen förhöll sig till rummet när han målade.

Då jag även vill undersöka generella aspekter kring monumentalmåleriet, vill jag påpeka att jag inser att en konstnär eller tre verk inte kan vara representativa för ett helt konstnärligt fenomen. Självklart skall de svar jag finner ses mot denna bakgrund. Avsikten är att uppsatsen ska ses som en diskussion kring väggmålari, där kontexten är Sverige kring förra sekelskiftet och där prins Eugen används som ett bland många exempel.

Metod

Metoden är en så kallad kvalitativ sådan. Här är urvalet av material begränsat då jag endast använder mig av tre av prins Eugens verk. Dessa verk är direkt kopplade till frågeställningarna, och är valda eftersom de vid jämförelse tyder på en viss utveckling inom väggmåleriet. Metoden i fråga har inneburit att jag har kunnat se dessa verk utifrån en ny infallsvinkel. Bilderna tolkas utifrån formala aspekter, och försöker på så vis bidra med ett alternativt sätt att se på bilden i förhållande till rummet. Uppsatsen vill ge en ny insikt och därmed formulera frågor kring rumsgestaltning och rumsupplevelse. Mot denna bakgrund fördjupar sig uppsatsen i frågor som berör perspektivet och ytmässigheten i bilden som framställs på väggen.

Angående de primärkällor som jag har användning av vid analyserna av verken, det vill säga prins Eugens egna formuleringar i brev, bör det nämnas att jag förlitar mig på tidigare forsknings bearbetning av dessa källor.

¹ Meecham, Pam & Sheldon, Julie. 2000. *Modern Art : A Critical Introduction*. Routledge, Taylor and Francis Group. London, s. 42 (Egen översättning av: “/.../something you bump into when you back up to look at a painting/.../”).

Forskningsläge och litteratur

Det finns fyra olika forskningslägen som är av intresse för uppsatsen. Ett berör det som tidigare skrivits om väggmaleriets relation till rummet. Det andra berör det svenska monumentalmåleriet, det tredje avser forskningen kring prins Eugen som monumentalmålare, och det fjärde har att göra med rumsgestaltning.

De texter som har gett mig kunskap om bildens relation till rummet, och som tagit upp problematiken knuten till denna konstform är Hans Feinbuschs *Mural Painting* från 1946 och Sven Sandström *Italiensk tradition i svensk muralkonst* från 1963. Dessa har koncentrerat sig på de formella aspekterna som berör konstformen. Även Georg Pauli gör detta i sitt verk *Väggmåleri* från 1920, och andra som skrivit om monumentalmåleri såsom Clare A. P. Willsdon med verket *Mural Painting in Britain 1840-1940 : Image and meaning* från 2000, nämner det specifika med väggmaleriet. Som hon påpekar är väggmaleriet en *Art extraordinaire*. Väggmaleriet skiljer sig som sagt, mycket vad beträffar stilen och perspektivet. Här är Erwin Panofskys *Perspective as Symbolic Form* från 1991 av intresse, samt John Willats *Art and Representation* från 1997.

Om svenskt monumentalmåleri har det skrivits en hel del. Återigen är Georg Pauli en författare som upplyst mycket om fenomenet. Hans verk *Kort framställning av monumentalmåleriets utveckling i Sverige* från 1933 ger en bra översikt. Senare översikter har skrivits av Jan Torsten Ahlstrand och Thomas Millroth, som i *Signums svenska konsthistoria*, behandlar fenomenet mellan åren 1890 och 1915, respektive 1915 och 1950. Per Hedströms doktorsavhandling i konstvetenskap *Skönhet och Skötsambet : konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870-1940* från 2004 är det senaste verket som behandlar svenskt monumentalmåleri, och han gör det genom att koncentrera sig på socialestetiken i skolorna. Hans arbete är också av stor hjälp för mig då han likt jag, granskar prins Eugens verk i Norra Latinläroverks aula.

Vad prins Eugen beträffar, är det tydligt att intresset för honom är stort. Inga Zachau har skrivit åtskilligt om honom. 1987 skrev hon en uppsats för påbyggnadskursen i konstvetenskap på Stockholms universitet med titeln *Prins Eugens monumentalmåleri 1896-1904*, och därefter har hon kommit ut med böcker som *Prins Eugen, nationalromantikern* och *Prins Eugen : Det öppna landskapets skildrare* från 1989 respektive 1991. Eric Wennerholms biografi från 1982 *Prins Eugen : Människan och konstnären* och *Prins Eugen : Minnet av ett landskap* av Hans Henrik Brummer är ytterligare verk som skänker insyn. Likaså Georg Paulis *Eugen : målningar, akvareller, teckningar* från 1925 och *Prins Eugen : Hans konst och hans närmaste konstnärskrets* från 1934. Det finns även att ta del av prins Eugens egna publikationer från fyrtio-talet *Breven berätta* och *Vidare berätta breven*.

Vad beträffar rumsgestaltning är forskningen som jag har tagit del av betydligt mer avgränsad. Elias Cornells *Rummet i arkitekturen : historia och nutid* från 1996 skänker viss insyn,

likt hans tidigare verk *Arkitekturens historia* från 1949. Ola Nylanders licentiatuppsats från 1996 *Bostadens Gestaltning : analys av arkitektoniska egenskaper i fyra fallstudier*, fördjupar sig i rummets formella aspekter och är därför relevant.

Uppsatsens uppläggning

Inledningsvis kommer jag föra en generell diskussion kring konstformens relation till stafflimåleriet och arkitekturen. Med detta vill jag belysa konstformens status och se varför den många gånger i historien är underskattad stafflimåleriet, samtidigt som jag också redovisar för varför den, som vid förra sekelskiftet var högt uppskattad. Här kommer det också finnas tillfälle att nämna något om bildens relation till rummet med en teoretisk utgångspunkt. Detta kommer att utgöra uppsatsens diskussionsram.

För att ge verken en historisk kontext är det givetvis viktigt att redovisa monumentalmåleriets uppkomst i Sverige för att se vad dess syfte var. Efter detta följer en granskning av prins Eugens betydande roll som monumentalmålare där vi också ser vilken syn han hade på konstformen. Här kan det vara intressant att se om hans syn skiljer sig från samtida monumentalmålare. Hur representativ är han? Likt många andra, ägnade han sig i än större utsträckning åt stafflimåleri.

Det huvudsakliga är analysen av de tre verken. Då jag vill utforska bildens relation till rummet, kommer jag att behandla rummets arkitektur, dess stil. Med hjälp av relevant litteratur, källor i form av brev och dokument, samt egna observationer vill jag belysa denna relation. Det blir således tre fallstudier som sedan följs av en jämförande analys.

Avslutningsvis för jag en slutdiskussion kring svårigheten med att skriva om hur ett rum upplevs. Här reflekterar jag över hur en helhet i en rumslik, arkitektonisk bemärkelse kan beskrivas. Det är subjektiviteten knuten till rumsupplevelser som gör att uppsatsens analyser bör ses ur ett bredare perspektiv. Efter detta kommer en sammanfattning av uppsatsen.

Väggmåleriets relation till stafflimåleri och arkitektur

I det här inledande avsnittet vill jag föra en generell diskussion om väggmåleriets status, relation till de angränsande disciplinerna, nämligen stafflimåleriet och arkitekturen. Härmed är inte intentionen att vara specifik till en tid eller en nation, lika mycket som att vara specifik till väggmåleriets natur. Genom att blicka bakåt i tiden, och koncentrera mig på Europas erfarenhet med denna form av måleri det senaste dryga seklet, vill jag uppmärksamma läsaren om väggmåleriets speciella karaktär, hur bild och vägg, samt bild och rum borde harmoniera med varandra.

Vad kan sägas om denna konstform?

Det finns en gemensam tradition vad gäller det europeiska väggmåleriet i den mån att länder har influerat varandra, och detta möjliggör att man kan diskutera fenomenet ur en bred och internationell synvinkel.² Det svenska väggmåleriet, som vid prins Eugens tid kom att benämnas monumentalmåleri, kan alltså ses i relation till andra europeiska länder. Fenomenet är långt ifrån isolerat. Faktum är att vi finner denna konstform över hela världen och i alla stora konstperioder. Att jag här väljer att begränsa mig till Europa grundar sig på den gemensamma traditionen, och inte i en eurocentrisk tro att denna världsdels väggmåleri är av en högre rang. Medveten om att andra kulturers väggmåleri har influerat det europeiska, vissa gånger förnyat det, måste man ändå vara förvissad om att utomeuropeiskt väggmåleri, såsom det indiska, skiljer sig avsevärt vad gäller estetiska och metafysiska principer.³ Således behandlar jag en generell europeisk historik från mitten av 1800-talet fram till våra dagar för att förstå konstformens grundläggande principer, samt dess status i konstnärernas, allmänhetens och historikernas ögon.

Före industrialiseringen i Europa och den därtill hörande intensifierade stadstillväxten som var som starkast på 1800-talets andra hälft - före uppkomsten av den moderna staden med alla dess offentliga byggnader - kunde bilden på väggen ses i kyrkor, slott, herrgårdar samt i privata hem. I länder som Frankrike och Tyskland hade konstnärer som Ingres, Delacroix, Overbeck och Cornelius, alltsedan 1800-talets början målat sora väggmålningar, så kallade monumentalmålningar,⁴ och på så sätt haft att göra med bildens komplicerade relation till rummet.

En målning som är del av väggen, en permanent del av rummet, är en bild som skiljer sig från stafflibilden, och kanske är det till och med så att den ses enbart som dekorativ. Som vi kommer att se har denna relation mycket att göra med dess status som konstform. Oavsett om konstformen är dekoration likt bakgrundskulissen eller ett mer laborerat motiv gynnas bilden av en atmosfärisk kvalitet, en kvalitet som binder rum och motiv samman. Det är fördelaktigt om motivets färger och nyanser inte bryter med arkitekturens, och det gagnar rummet när bilden inte är illusorisk. Det finns risk att en alltför verklighetstrogen bild distraerar, och istället borde den vara dämpad i sin framtoning och aldrig konkurrera med rummets funktion. Detta menar Jocasta Innes apropå dekor i svenska herrgårdshus, som värnar om helhetseffekten. Helhetseffekten är helt klart nyckelordet i detta sammanhang.⁵

² Willsdon, Clare A. P. 2000. *Mural Painting in Britain 1840-1940 : Image and meaning*. Oxford University Press. Oxford, s. vii

³ Feinbusch, Hans. 1946. *Mural Painting*. Adam and Charles Black. London, s. 23

⁴ Pauli, Georg. 1933. *Kort framställning av monumetalmåleriets utveckling i Sverige*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm, s. 5

⁵ Innes, Jocasta. 1997. *Scandinavian painted décor*. Cassel Wellington House. London, s. 180

Varifrån kommer denna föreställning om att rum och väggmålning ska bilda ett samband? Sven Sandström hävdar att denna tanke härstammar från den klassiska traditionen, och då främst från det italienska renässansmåleriet. Här ses inte verket som självständigt, utan som något med en beständig kontakt med muren.⁶ Man kan se i bilden en vilja att vara del av arkitekturen, och till skillnad från andra länders klassiska muraltradition, såsom Frankrikes, dominerar inte rummet över bilden.⁷ Det finns, med andra ord, en spänning här mellan bild och rum där balansen är kritisk. Ett ytterligare spänningsområde är det mellan bildens relativa självständighet och bildens funktion som dekorativt inslag. Även här är det viktigt att inget dominerar över det andra. Bildens integritet förblir intakt när det råder balans. Det kan låta paradoxalt, men så länge väggmålningen inte hävdar sin självständighet, utan behåller sin relation till rummet, har bilden kvar sin integritet.⁸ Resultatet blir att arkitekturen ändå, måhända indirekt, har större inflytande över bilden än tvärtom, och detta har bidragit till att konstformen i vissas ögon nedvärderats. Arkitekturen stjälpes i någon grad väggmåleriets förmåga att ses som en aktiv och innovativ konstform. Faktum är att redan romantikerna beklagade sig över att väggmåleriet ställde sig under en annan konstform, långt före modernisterna.⁹

Väggmåleriet kan tyckas vara en konstform som inte lyckats stå på egna ben; det befinner sig som vi sett, i ett gränsområde. Väggmåleriet är fragilt,¹⁰ och historiskt sett har det varit svårt att definiera det som antingen tillhörande bildens historia eller arkitekturens.¹¹ När man med modernistiska ögon såg på konstformen, blev detta än mer en kritisk punkt. När konsternas renodling, autonomi, blev grundläggande principer, och det konstnärliga egenvärdet prioriterades, missgynnades väggmåleriet. Detta var trots allt en beställningskonst där bilden var integrerad i arkitekturen.¹² Nu ser man hur konsthistoriker som Clare Willsdon försöker omvärdera konstformen, lyfta fram den och ge den en rättmätig plats i konsthistorien.¹³

Att konstformen blivit relativt orättvist behandlat av historiker betyder inte att väggmåleriet alltid har varit underskattat. I början av förra seklet ansågs denna form av konst som höjdpunkten av måleri,¹⁴ och många var konstnärerna runt om i Europa som ville få de prestigefyllda uppdragen att dekorera de offentliga rummen. Bilden på väggen skulle utsmycka

⁶ Sandström, Sven. 1963. *Italiensk tradition i svensk muralkonst : Inledande studie över muralstrukturen i svenskt muralmåleri och plafondkonst från och med barocken till den klassiska traditionens utgång.*

Stencilskrift. Lund, s. 1

⁷ Ibid. s. 3

⁸ Ibid. s.10

⁹ Ibid. s. 11-12

¹⁰ Willsdon. 2000. s. vii

¹¹ Ibid. s. 7

¹² Ibid. s. 20

¹³ Ibid. s. 9

¹⁴ Ibid. s. vii

det offentliga rummet och i många avseenden skulle den hjälpa till att skapa och förstärka en nationell identitet. Det fanns ett socialt patos kopplat till bilden, kanske mer än under tidigare perioder. Att väggbilden hade en stark symbolisk kraft - social, politisk, även psykologisk sådan - bidrog till det ökade intresset.¹⁵ Efter 1880-talet som lämnade bakom sig en tid då konsthandel och konstutställningar favoriserade stafflimåleriet,¹⁶ började väggmåleriet på stort sätt utmärka sig bland konstnärer och andra aktörer. Längre fram kommer vi ser hur monumentalmåleriet etablerar sig i Sverige kring förra sekelskiftet.

Väggmålningen måste på något sätt finna sig själv och bryta med stafflimåleriets tradition. I 1850-talets Frankrike skrev teoretiker som Prosper Meriée, Eugene Viollet-le-Duc och andra om betydelsen att skilja traditionerna åt. Andra regler skulle gälla för väggmåleriet.¹⁷ En konstnär som är van med att lösa problemen innanför ramen måste nu ta hänsyn till det som sker utanför den och runt omkring.¹⁸ Eftersom det finns en märkbar rytmik i arkitekturskonsten, måste den bild, vare sig det rör sig om ornamentik eller målning, följa den angivna rytmen.¹⁹ Därför ser vi en klassisk rytm i bilden när rummet är byggt enligt klassiska principer. Den här rytmen, tillsammans med en komposition där vikten av alla element är väldistribuerade över hela fältet, kännetecknar väggmåleriet och skiljer det från stafflimåleriet.²⁰ Georg Pauli talar om att rytmetiseringen - stiliseringen - innebär ett steg ifrån det naturalistiska väggmåleriet,²¹ och att sådant väggmåleri är mer arkitektoniskt och mindre knutet till stafflimåleriet. Vid övergången från den klassiska traditionen till den modernistiska sökte konstnärerna nya stilar, nya lösningar, för att kunna förena väggbilden med rummet, och som alltid stod harmonin i centrum. Tyvärr skulle vissa hävda, däribland Hans Feinbusch, lade arkitekterna mindre betydelse på ornamentiken, och de nya materialen och formerna uttryckte sig genom sin funktionalism och inte genom målningar och dekorationer.²²

Feinbusch är intressant i det här sammanhanget då han för oss in i modernismen. Det finns en vilja hos honom att förena bilden och arkitekturen, och han ser bildens roll som den att skänka liv åt rummet.²³ Detta kan låta trivialt, men faktum är att vissa rum mår bra av att ha väggmålningar. En sådan bild kan förvandla rummet, skapa en helt ny rumgestaltning och en god miljö.²⁴ Bilden och färgen kan vara väldigt viktiga element för arkitekturen, och de kan

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Pauli, Georg. 1933. s.11

¹⁷ Hedström, Per. 2004. *Skönhet och skötsamhet : konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870-1940*. Konstvetenskapliga institutionen, Univ. Stockholm. (Civilen AB. Halmstad), s. 34

¹⁸ Feinbusch. 1946. s. 39

¹⁹ Pauli, Georg. 1920. *Väggmåleri*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm, s. 59

²⁰ Feinbusch. 1946. s. 24

²¹ Pauli. 1920. s. 8

²² Feinbusch. 1946. s. 7

²³ Ibid. s. 19-20

²⁴ Stensman, Mailis. "Lär av 60-talet" ur *FORM* : 1988/7, s. 51

hjälpa till att förstärka känslan i det. De kan ses som arkitektoniska element som varierar känslan av material och skala.²⁵ Vi kommer att se *Sommars* betydelse för aulan i Norra Latin, *Rimfrosts* betydelse för kungliga foajén i Dramatiska teatern, och *Staden vid vattnets* för Stora galleriets kolonngång i Stockholms stadshus. Väggen är en möjlighet.²⁶

I nästa avsnitt går jag närmare in på de perspektiv- och stilfrågor som beträffar väggmaleriets relation till rummet.

Bilden och rummet

Som vi har sett finns det en vilja att skilja väggmaleriet och stafflimaleriet åt, och vi har också sett varför en distinktion är viktig. Väggmaleriet har en funktion som inte stafflimaleriet har, nämligen att förhöja rummet, tjäna det och att vara där som en naturlig del av arkitekturen. Den här typen av bild får inte strida med strukturen.²⁷ Det är därför lätt att förstå hur en alltför naturtrogen, illusionistisk och perspektivistisk bild som skapar ett fiktivt rum, konkurrerar med det verkliga rummet. Mot denna bakgrund anser jag det värt att se hur perspektivet ersätts med andra avbildningssystem, vilka i högre grad är bättre lämpade för väggmaleriet. John Willats menar i *Art and Representation : New Principles in the Analysis of Pictures* att olika behov befintliga i olika kulturer, perioder och discipliner möts med olika avbildningssystem.²⁸

Det tacksamma med de tre exemplen, prins Eugens tre monumentalmålningar, är att de visar på en rörelse från ett naturalistiskt måleri till ett mer stiliserat - rytmiserat med Georg Paulis ord - sådant. Tanken med det här avsnittet är att introducera begrepp som har med denna rörelse att göra, en rörelse som kan ses som väggmaleriets avståndstagande från det naturalistiska stafflimaleriet. På många sätt är det modernismens berättelse, hur den klassiska illusionen byts ut mot den nya ytmässigheten, och det är den transformationen vi ser i komparationen av bilderna *Sommar*, *Rimfrost* och *Staden vid vattnet*.

Från illusion till integration av bild och rum

Integrationen av bild och rum, bild och vägg, är det som bör åstadkommas för att behålla väggmålningens integritet. Med risk för att det låter onyanserat kan man säga att den perspektivistiska illusionen kränker denna integritet; om det antas att detta avbildningssystem

²⁵ Boman, Monica. "Bilder som vidgar rummet" ur *FORM* : 1982/1, s. 4

²⁶ Feinbusch. 1946. s. 20

²⁷ Ibid. s. 39

²⁸ Willats, John. 1997. *Art and representation : New Principles in the Analysis of Pictures*. Princeton University Press. New Jersey, s. 353-354. (Avbildningssystem är en egen översättning av begreppen *pictorial style* och *drawing, denotation systems*.)

vill skapa ett illusionens fönster²⁹ ut mot ett annat rum, inser man hur ett fönster inte kan vara en vägg samtidigt.

Väggmåleriet är en disciplin med behov av egna lösningar.³⁰ Erwin Panofsky menar att man kan nå en gräns i konfrontationen med konstnärliga problem och inse att en annan lösning krävs. Fortsatt konfrontation ger inte resultat, och konstnären måste vända sig åt ett annat håll, dra sig tillbaka eller upphäva den rådande linjen. Denna insikt nås när man möter nya problem i exempelvis andra discipliner, och man överger det som har åstadkommit för att leta sig tillbaka till andra mer förenklade avbildningssystem.³¹ För väggmåleriets del kan detta innebära att centralperspektivet överges till förmån för andra sätt att projicera en bild. Panofsky hänvisar aldrig till förra seklets monumentalmåleri, men jag vill hävda att man kan se hur detta gör sig gällande kring sekelskiftet 1900. Han belyser sin teori med hjälp av bland annat Abrahamsmosaiken från San Vitale i Ravenna där man har åsidosatt det antika perspektivistiska förkortandet. Principen bakom djupverkan ersätts med principen som uppmärksammar ytan, och på så sätt blir ytan inget man ser igenom utan något som fylls.³² Detta kan man ana såväl i *Rimfrost* som i *Staden vid vattnet*. Dessa väggmålningar har likheter med Abrahamsmosaiken eftersom centralperspektivets naturalistiska illusion upphävs till förmån för ett mer stiliserat, rytmiskt och ”onaturliga” avbildningssystem. Samtidigt som djupet försvinner går det att se hur de olika elementen, vilka mist mycket av det kroppsliga, rumsliga förhållandet sinsemellan, ändå håller samman genom rytm och färg.³³ När flyktpunkten, oundgänglig för centralperspektivet, tillsammans med realismen försvinner, stannar betraktarens blick vid väggens yta och illusionen uteblir.

Vilka är då dessa avbildningssystem, som till skillnad från centralperspektivet är mindre knutna till illusionen av djup? Vare sig man kallar det projektion, framställningsmetod eller avbildningssystem finns det olika sätt att måla för att värna det ytmässiga - väggen - för att inte upphäva arkitekturen. De system jag avser beskriva är den horisontella sneda projektionen samt det naiva perspektivet, det John Willats kallar *horizontal oblique projection* och *naive perspective*.³⁴ Man kan säga att projektionssystem är matematiska konstruktioner där imaginära linjer tas i bruk för att avbilda ett tredimensionellt objekt på en tvådimensionell yta.³⁵ Linjer - ortogonaler - konvergerar i en flyktpunkt och bildar så ett djup. Konvergerar - möts de - skapas den välkända visuella konen, men om de inte gör det, utan är parallella och skär

²⁹ Panofsky, Erwin. 1991. *Perspective as Symbolic Form*. Zone Books. New York, s. 27

³⁰ Här använder jag ordet ”disciplin” för att vara konsekvent med Panofsky. Andra ord är ”konst” eller ”konstform” som jag helst brukar.

³¹ *Ibid.* s. 47 (Här översätter jag Panofskys *modes of representation* till avbildningssystem.)

³² *Ibid.* s. 48

³³ *Ibid.* s. 49

³⁴ Willats. 1997. s. 46, 63 (Egen översättning.)

³⁵ *Bra Böckers Lexikon*, vol. 19. 1979. Bokförlaget Bra Böcker AB. Höganäs, s. 61, “projection”

bildplanen i en vinkel, skapas en sned projektion. Om detta sker på det horisontella planet kallas projektionen för horisontell sned projektion.³⁶ Resultatet är inte lika illusoriskt, djupet försvinner och därmed även avståndskänslan. Eftersom det inte finns någon flyktpunkt upplevs bilden plattare och mer onaturlig då projektionen är svår att erfara rent optiskt.³⁷ För att få en idé om vad detta innebär i praktiken kan man föreställa sig ett hus sett snett framifrån framställt så att fasaderna upplevs som två perfekta rektanglar bredvid varandra. Detta exemplifieras när *Staden vid vattnet* analyseras. Ett annat sätt som tar vara på det ytmässiga är det naiva perspektivet. Denna projektion kan upplevas som en hybrid mellan den horisontella sneda projektionen och det välbekanta perspektivet. Ortogonalerna konvergerar inte med samma matematiska och optiska precision som vid centralperspektivet.³⁸

Det finns givetvis andra metoder som gör att blicken stannar vid väggmålningens yta så att inte väggen samt väggmålningens integritet ifrågasätts. Här talar Willats om olika tekniker som konstnären kan använda sig av för att platta till bilden och komma från illusionen av djup. Ett sådant är användningen av påträngande tecken eller *obtrusive marks*, tecken som enligt honom drar uppmärksamheten till den fysiska bildytan. Väggytan kan till exempel lämnas ojämn och irreguljär, som vid den byzantinska väggmosaikerna där avsaknaden av murbruk mellan marmormosaikerna gör ytan skrovlig. Ett annat exempel är impressionisternas pastosa penselskrift.³⁹ Han menar också att ju mer iögonfallande dessa tecken är, desto större blir uppmärksamheten på bildytan. Pointillisternas prickar och Roy Lichtenstein än större sådana visar på detta, så även van Goghs grova linjer.⁴⁰ Här kan också linjens innebörd sägas spela in. Dan Karlholm har talat om *lines of difference* och *lines of essence*; han menar att det finns linjer som markerar en skillnad, en avgränsning såsom konturen, och linjer som till sitt väsen föreställer något.⁴¹ Linjen har således två roller, och när båda dessa roller gör sig gällande samtidigt i bildytan uppstår en inkonsekvens. Linjen blir påträngande när betraktaren på ett ställe av bildytan iaktar linjen som kontur och som en trädgren på ett annat, eftersom dessa iakttagelser förstärker linjens närvaro. Att linjen har två roller i en och samma bildyta gör att blicken stannar vid det fysiska och på så sätt uteblir den realistiska illusionen.

En blandning av system, vare sig det handlar om linjernas innebörd som här, eller en blandning av projektionssystem som i det naiva perspektivets fall, komprometterar illusionen. Vissa delar av ytan kan ge sken av tredimensionalitet, men om andra delar inte gör det

³⁶ Willats, s. 46

³⁷ Ibid. s. 38

³⁸ Ibid. s. 9

³⁹ Ibid. s. 222. ("påträngande tecken" är en egen översättning.)

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Karlholm, Dan, föredrag vid ett symposium - "Drawing is here!" - på Moderna Museet i Stockholm den 25/9-2005.

uppfattar ögot bilden som falsk vad gäller illusionen av djup.⁴² Illusionen kan även förstöras genom att skära av delar av förgrunden med hjälp av ramen. Detta märks i impressionistiska målningar som hämtade inspiration från Japan och från fotografiet. När ett målat objekt är fäst vid kanten kan förgrunden upplevas som del av den angränsande ytan. Resultatet blir en plattare bild.⁴³ Givetvis kan illusionen bli lidande när bilden skärs av väggpilastrar eller dylikt.

Ytterligare kompositionsmetoder⁴⁴ har att göra med falska uppställningar eller *false attachments*, och vidare användningen av symmetri. Konstnären väljer här att ställa upp objekt enligt axlar och linjer, oberoende av den relativa positionen sinsemellan.⁴⁵ Dessa metoder skapar en pittoresk komposition, en medvetet balanserad avbildning där rytmen är viktigare än den verklighetstroga illusionen. Därefter finns en teknik som har med luftperspektivet att göra. För att åstadkomma djupverkan är det viktigt att använda sig av detta perspektiv som inte bara tar hänsyn till att objekt upplevs mindre ju längre bort de är, utan att de även upplevs kyligare, blåare i ton, och att skarpheten i färg och kontur minskar. Avsaknaden av luftperspektivet är ytterligare ett sätt att skapa en plattare bild.⁴⁶

Perspektivet är inte den enda lösningen vad gäller avbildning. Faktum är att bildens ytmässighet har värnats av många kulturer långt före Europa under modernismen, något exempelvis byzantinsk väggmosaik och japanska träsnitt vittnar om. En mindre illusorisk bild kan ersättas med en bild som är mer integrerad med sin yta. I väggmåleriets fall innebär detta att bilden är mer integrerad med väggen, och på så vis med själva arkitekturen. Till skillnad från *Sommar* är *Rimfrost* och *Staden vid vattnet* plattare som bilder, något som jag anser gynnar rummen. Mot denna bakgrund anser jag att *Sommar* kommer i konflikt med aulan i Norra Latin.

I följande avsnitt behandlas kontexten, uppkomsten och utvecklingen av det svenska monumetalmåleriet vid förra sekelskiftet.

Svenskt monumetalmåleri

Detta avsnitt om det svenska monumetalmåleriet har jag valt att dela upp i tre delar. Jag inleder med ett avsnitt som går från försöken, de tidiga exemplen på väggmåleri under 1800-talets Sverige fram till 1892 då en tävlan för att dekorera Nationalmuseums trapphall utlystes. Här nämns också något om den svenska väggmåleriteorin såsom den formulerades av Georg Pauli. Därefter kommer den historia som tar fasta på utsmyckningarna i de offentliga rummen

⁴² Willats. 1997. s. 228

⁴³ Ibid. s. 231

⁴⁴ John Willats beskriver fler metoder, men alla är inte lika relevanta för prins Eugens bilder.

⁴⁵ Ibid. ("falska uppställningar" är en egen översättning)

⁴⁶ Ibid. s. 232

efter 1890-talet, däribland konsten i skolorna. Här framkommer tydligt den sociaestetiska tyngden läroverken hade. Det handlade om åtråvärda beställningsprojekt vars syfte var att förhöja de offentliga miljöerna och göra konsten tillgänglig åt alla. Punkten sätter jag kring 1915 då man börjar se en brytningspunkt mellan gammalt och nytt. Sist redovisas monumentalmåleriet efter 1915 när ett nytt bildspråk gjorde entré - detta märks i Stockholms stadshus väggar i stora galleriets kolonngång.

De tidiga försöken under 1800-talet tillsammans med Georg Paulis teori

I Frankrike, Tyskland och Italien fanns det under 1800-talet många exempel på det nya monumentalmåleriet, en typ av väggmåleri som ännu inte var lika synlig i Sverige. Georg Pauli, som tillsammans med Carl Larsson är en av de främsta exponenterna för det svenska monumentalmåleriet under perioden 1890-1915, och den som mest av alla teoretiserade kring konstformen, resonerar varför detta är fallet. Han menar att det i Sverige ännu inte fanns tradition, behov, förståelse och inte heller ekonomiska resurser för denna disciplin trots att många svenska konstnärer hade tillbringat år i de länder där monumentalmåleriet var uppskattat.⁴⁷

Det finns emellertid prov på denna typ av konst i Sverige under tidigt 1800-tal, men här handlar det snarare om undantag. Gustav Sandbergs fresker i Uppsala domkyrka från 1834 ses som de tidigaste försöken av svenskt monumentalmåleri. Några av dessa fresker skiljer sig från det naturalistiska måleriet och kan betraktas mer som särpräglat väggmåleri.⁴⁸ Andra försök kan ses i väggdekorationerna i Bolinders palats i Stockholm från 1878, samt i Göteborg 1885 där Pontus Fürstenbergs galleri utsmyckas av sex svenska målare av Pariserskolan som också tillämpar en stil olik stafflimåleriets.⁴⁹ Den avgörande etableringen sker dock 1892, då en tävlan utlyses för att dekorera väggarna i Nationalmuseums trapphall. Väggarna hade stått tomma alltsedan byggnaden blev färdigställd 1866.⁵⁰ Det måste ses som symptomatisk att väggarna förblev odekorerade i trettio år - Georg Pauli har rätt i sitt ovannämnda resonemang kring konstformen. Faktum är att museets arkitekt A.F. Stüler hade yttrat sig om att väggfälten i trapphallen var lämpliga för freskmålning redan när byggnaden stod klar.⁵¹ Detta belyser även arkitektens betydande roll vad gäller väggmåleriet. Idag är det som bekant Carl Larssons fresker med historiska motiv vi ser när vi beger oss upp till salarna.

⁴⁷ Ahlstrand, Jan Torsten. 2001. *Konsten 1890-1915 : Signums svenska konsthistoria*. Bokförlaget Signum. Lund. s. 337

⁴⁸ Pauli. 1933. s. 5

⁴⁹ Ibid. s. 6-8

⁵⁰ Ibid. s. 10

⁵¹ Ahlstrand. 2001. s. 337

För att anknyta till det som nämndes i förra avsnittet bekräftar Pauli att det vid 1890-talet togs steg inom konsten för att lämna det naturalistiska måleriet.⁵² Det är här det heterogena gör sig gällande, eftersom det är långt ifrån alla konstnärer som tar detta steg. Pauli själv håller sig efter nittio-talet till en klassisk återgivning innan han övergår till modernare stilar.⁵³ Även prins Eugen håller fast vid den äldre stilen, något som är uppenbart i *Sommar*. Det finns emellertid en vilja att skilja väggmaleriet och stafflimaleriet och överge den naturalistiska stilen. Norrmannen Gerhard Munthe, även han konstnär, menar till exempel 1894 att monumentalmaleriet bör vara rytmiskt eftersom också arkitektur liksom musik och poesi är rytmiskt.⁵⁴ Om Paulis fresker från 1906 följer den klassiska traditionen ser vi att han vid senare skede instämmer med Munthes resonemang. I *Väggmåleri* från 1920 hävdar han att väggmaleriet måste följa samma rytmiska princip som finns i arkitekturen. Här förklarar han också vad som innebär rytmisk dekor. Det rytmiska handlar om ornamentik, något som skiljer sig från den naturalistiska illusionen då det är dess motsatta pol.⁵⁵ Således är det rytmiska per definition knutet till den plattare bilden.

Pauli ansåg att muralmålarens roll alltid var underordnad arkitektens.⁵⁶ Detta manifesteras dock olika både vad gäller teori och praktik beroende på om det är hans tidiga eller senare år som monumentalmålare man talar om. Hans tidiga, naturalistiska, Riksbanksfresker från 1906 anpassar sig till den klassiska arkitekturen lika väl som exempelvis den barockartade väggmålningen anpassar sig till den intensivt artikulerade arkitekturen.⁵⁷ Här handlar det om att stilarna ska vara i samklang, men väggens integritet, ytmässighet beaktas inte. Det är senare, efter 1910 när han överger renässansprinciperna som han anammar det rytmiska och ornamentala - principer som ser till att väggen förblir en vägg. Pauli vill åstadkomma en bildkonst som är mer integrerad med arkitekturen, mer del av väggen. Därför söker han sig tillbaka för att inspireras av det medeltida och fornnordiska muralmaleriets relation till väggen.⁵⁸ Det Panofsky menar gör sig påminnt här; Pauli letar sig tillbaka till andra mer förenklade avbildningssystem då den rådande linjen inte längre tillfredställer. I hans fall innebär detta ett experimenterande med kubismen, ett avbildningssätt som med sin ytmässighet inte slår hål i väggen.⁵⁹

⁵² Pauli. 1933. s. 11

⁵³ Ibid. s. 12-13. (Här hänvisar jag till de lunnettformade freskerna *Gruvdrift* och *Åkerbruk* från 1906 inne i Riksbanken, Stockholm, som kan ses på dessa sidor. I båda är motivet människor i arbete, avbildade i en något så när realistisk stil, med ett landskap i fjärran bakgrund.)

⁵⁴ Ibid. s.11-12

⁵⁵ Pauli. 1920. s. 59

⁵⁶ Hedström. 2004. s. 42

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ahlstrand. 2001. s. 356

Det blomstrande monumentalmåleriet och konsten i skolan

Det var under 1890-talet som allt fler offentliga byggnader uppfördes, och den största tillväxten kunde ses i storstäderna. I huvudstaden var det utöver Nationalmuseum, väggarna i Operan, Dramaten, Riksbanken och Riksdagshuset som dekorerades.⁶⁰ Även mindre praktfulla byggnader såsom restauranger, ordinarie banker och hotell fick sina väggar förgyllda med bilder.⁶¹ I början är stilarna klassiska, akademiska i den mån konstnärerna tillämpade äldre formspråk. Plafondmålningar utfördes som regel i barockstil och många väggmålningar utfördes enligt den italienska renässansens tradition.⁶² Pauli, Carl Larsson och andra konstnärer som Julius Kronberg och Gotthard Werner anammar den italienska traditionen; vissa av dem, här särskilt Pauli, beundrar Rafaels harmoniska stil från Högrenässansen, medan andra som Carl Larsson föredrar den äldre preraphaeliska traditionen.⁶³ Det måste också nämnas att de svenska konstnärerna även mer direkt mottog influenser från samtida monumentalmålare. Fransmannen Puvis de Chavannes väldigt högtidliga och ”ideala” stil tilltalade såväl Pauli som prins Eugen.⁶⁴ Stilarna kom från utlandet, men motiven var hämtade ur svensk historia, svensk stadsmiljö och natur - här kan prins Eugen och Robert Thegerström ses som det rena landskapets främsta skildrare.⁶⁵

Monumentalmåleriets blomstring under 1890-talet och under 1900-talets första decennium speglar det goda ekonomiska klimatet som rådde i Sverige vid det sekelskiftet. Alltsedan 1870-talet hade industrialiseringen i landet inneburit ett ökat materiellt välstånd. Ögonen riktades mot den offentliga konsten, och nu när ekonomin tillät det kunde de stora grandiosa socialestetiska idéerna realiseras. Bilden på väggen får en enorm samhällelig status, inte minst i skolorna.⁶⁶ Idéerna kring socialestetik och konstpedagogik kom från England och Tyskland, och här var det främst John Ruskin, William Morris och Alfred Lichtwarks idéer som inspirerade de svenska debattörerna Ellen Key och Carl G. Laurin.⁶⁷ I Ruskins fall utmärks tankar kring estetik och etik, hur en skönhetsupplevelse kan vara betydelsefull för människan. Det var för övrigt hans filosofi som stod mycket till grund för Arts & Crafts-rörelsen i slutet av 1800-talet, en rörelse som motsatte sig den maskinella produktionstillverkningen och istället ville ta vara på den konstnärliga, hantverksmässiga bearbetningen. Ornamentet fick också en viktig betydelse - det skulle vara tydligt, naturligt och stimulerande. Här ser vi att begrepp som

⁶⁰ Hedström. 2004. s. 40

⁶¹ Pauli. 1933. s. 9

⁶² Hedström. 2004. s. 40

⁶³ Sandström. 1963. s. 16

⁶⁴ Söderberg, Rolf. 1970. *Den svenska konsten under 1900-talet*. Bokförlaget Aldus/Bonniers. Stockholm. s. 243, 245

⁶⁵ Hedström. 2004. s. 41

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid. s. 49

god kvalitet, skönhet, och ärlighet⁶⁸ är grundläggande för denna konstitrend som får gehör runt om i Europa under 1800-talets senare del.

Även om det diskuteras bland forskare om Ellen Key huruvida hon hämtade inspiration direkt från Ruskin och Morris, som också förknippas med Arts & Crafts-rörelsen, kan man ändå konstatera att hon delar tankarna om skönhetens betydelse.⁶⁹ I sin skrift *Barnets århundrade* från 1900, skriver hon om sin vision för framtidens skola. Hon ville se en mindre auktoritär skola med mjukare framtoning, en skola som skulle inrikta sig på barnets individuella behov. Denna liberala syn inbegrep inte bara skolan, utan även hennes syn på arbetarklassen. Key ville se en förbättring vad gällde arbetarklassens villkor; kortare arbetstider och en förbättrad ekonomisk situation skulle ge arbetarna större möjlighet att uppskatta konst och skönhet.⁷⁰ Key hade ett socialt patos, men även hennes sätt att driva de konstpedagogiska frågorna vittnar om samma sak. Konst skulle fostra skönhetssinnet, och vara till för alla. Att införa konst i skolan var ett sätt att göra konsten tillgänglig för alla oberoende av klass, ett sätt att skapa större rättvisa.⁷¹

En annan viktig person vad gäller främjandet av konst i skolorna är Carl. G. Laurin. Föreningen för skolornas prydnad med konstverk från 1897 - och som sedan döptes om 1903 till Konsten i skolan, var ett av hans initiativ.⁷² Det här är en händelse, menar Pauli, som visar vilket intensivt uppsving monumentalmåleriet fick vid förra sekelskiftet.⁷³ Föreningens primära syfte var att bekosta stora monumentalmålningar, men den skulle också ägna sig åt att skänka konstverk och reproduktioner. Skolorna skulle betala medlemsavgift för att kunna dra nytta av föreningens verksamhet, något som också 200 skolor gjorde vid sekelskiftet.⁷⁴ Bara detta belyser vilken genomslagskraft konsten hade i de svenska skolorna. Det bör nämnas att Norra latinläroverk i Stockholm är den första skolan som får mottaga en större donation av föreningen, nämligen Carl Larssons *Skolungdomens korum*. Konstpedagogiken etablerade sig i de svenska skolorna, mycket tack vare stort engagemang från konstnärerna.⁷⁵ Vårt att nämna är också konstnären Eva Bonniers donationsnämnd, hur hon från och med 1903 avsatte pengar varje år för att utsmycka offentliga byggnader, däribland folkskole- och lärohus i Stockholm.⁷⁶

Det finns mer att tillföra diskussionen om konsten i skolan samt monumentalmåleriets etablering i Sveriges städer kring förra sekelskiftet - många exempel har utelämnats. Men

⁶⁸ Vihma, Susann. 2003. *Designhistoria : en introduktion*. Wallin & Dalholm Boktryckeri AB. Lund. s. 47-48

⁶⁹ Hedström. 2004. s. 56

⁷⁰ Ibid. s. 55

⁷¹ Ibid. s. 66

⁷² Ahlstrand. 2001. s. 352

⁷³ Pauli.1933. s. 15

⁷⁴ Hedström. 2004. s. 71

⁷⁵ Ahlstrand. 2001. s. 352

⁷⁶ Hedström. 2004. s. 73

förhoppningsvis räcker detta som baskontext åt *Sommar* i Norra latinläroverk och *Rimfrost* i Kungliga Dramatiska teatern. Det som följer är kontexten som belyser monumentalmåleriets nya formspråk, den relevanta kontexten till *Staden vid vattnet*.

Monumentalmåleriet under 1910- och 1920-talen

Efter att Dramatiska teatern står klar 1908 följer en paus vad gäller offentliga uppdrag.⁷⁷ Detta menar Georg Pauli som syftar på allt färre offentliga institutioner av den digniteten med behov av utsmyckningar uppfördes. I slutet av det första decenniet har monumentalmalet lämnat det intensiva uppsvinget bakom sig för att möta en ny verklighet. En sådan är som antytt att projekten blir färre, och en annan är att mer radikala idéer om hur den modernistiska konsten ska samverka med arkitekturen börjar infinna sig bland konstnärerna runt om i Europa. Även om dessa idéer om postkubistisk och nonfigurativ konst på väggen inte realiseras Sverige förrän efter andra världskriget, visar konstnärer såsom Otto G. Carlsund intresse för denna nya typ av konst.⁷⁸ Detta är således en tid av avmattning, samtidigt som det också är en brytningspunkt mellan gammalt och nytt.⁷⁹

Emblemiskt för brottet mellan de olika sätten att se på väggmåleri vid den här tiden är den tävlan som 1913 utlystes för att utsmycka Stockholms nya rådhus. Det anmärkningsvärda är inte resultatet, Filip Månssons målningar i jugendstil,⁸⁰ utan den debatt som låg före samt det förslag som inte vann. På var sin sida debatten stod rådhusarkitekten Carl Westman och Isaac Grünewald⁸¹ - konstnären som lämnade in det i mångas ögon mest intressanta av de refuserade förslagen. Konsthistorikern Rolf Söderberg menar att om den sistnämndes fauvistiska förslag, en stilren och ytdekorativ avbildning av en man, en kvinna och ett barn i arkadisk lycka, realiserats kunde detta ha inneburit början på något helt nytt för konsten i Sverige.⁸² Grünewalds idé om en autonom konst på väggen, självständig från både mur och arkitektur, fick ge vika för den fortfarande rådande tanken om en arkitekturbunden konst, uttryckt av Westmans linje i debatten.⁸³ Tiden var inte mogen för det väggmåleri Grünewald ville se, och väggmåleriet förblev under 1910-talet en konstform som lät sig inspireras av det medeltida samt byzantinska sättet att förhålla sig till väggen. Här ser vi att det ytmässiga och dekorativa - det rytmiska som Pauli länge förespråkade - var det som ansågs lämpligt.⁸⁴ Nu hade

⁷⁷ Pauli. 1933. s. 30

⁷⁸ Hedström. 2004. s. 44-45

⁷⁹ Ahlstrand. 2001. s. 356

⁸⁰ Ibid. s. 357

⁸¹ Hedström. 2004. s. 43

⁸² Söderberg. 1970. s. 245

⁸³ Hedström. 2004. s. 43

⁸⁴ Ibid. s. 44

konstnärerna i stort sett övergett den naturalistiska klassicismen; prins Eugen går från *Sommar till Staden vid vattnet*.

Det intressanta med vigselrumstävlingen är att den belyser beställarens roll, uppdragsaspekten som är så intimt knuten till väggmåleriet. Det framkommer att personer från myndigheten har det sista ordet vad gäller utsmyckningens utformning. I det här fallet var det drätselnämndens andra avdelning som tackade nej till diverse förslag som måste ha setts som för radikala, däribland även Paulis lätt kubistiska alseccoförslag samt Grünewalds redan nämnda förslag.⁸⁵ Jag nämner detta då det kan tyckas beklagligt att beställarens brist på mod eller stöd förhalat ett genombrott inom svensk konst.⁸⁶ Man bör se *Staden i vattnet* i detta ljus, och fråga sig hur det svenska monumentalmåleriet hade sett ut efter 1915 om Grünewalds förslag fått realiseras.

Om det tillkom en paus i offentligt byggande efter Dramatiska teatern, bröts den i och med byggandet av Stockholms stadshus i början av 1920-talet.⁸⁷ Återigen var en praktfull offentlig byggnad i behov av utsmyckningar på väggarna - utsmyckningar som skulle utformas i samförstånd med arkitekten. Det är trots allt arkitekten Ragnar Östbergs inspiration från mosaikerna i Ravenna som ligger i grunden till väggdekorationen i Gyllene Salen.⁸⁸ Här kan vi se att de byzantinska idealen lever kvar under 1920-talet⁸⁹ i dubbel bemärkelse. Väggmåleriet skulle antingen vara bundet till arkitektens vision, som här, eller vara bundet till arkitekturens stil.⁹⁰ I båda fall rör det sig om en konservativ hållning gentemot konstformen. Denna ”konservativa” hållning vad gäller helhetsintrycket för upplevelsen av rummet bör hållas i minnet vid analyserna.

Perioden 1910- och 1920-tal visar prov på något stimulerande - och som kunde ha varit banbrytande - i Grünewalds fauvism, men fortsätter att vara en period som präglas av den arkitektur- och väggbundna rytmiseringen. *Staden vid vattnet* är ett exempel på detta. För att vidga kontexten än mer behandlar följande avsnitt prins Eugen som monumentalmålare.

⁸⁵ Pauli. 1933. s. 46

⁸⁶ Söderberg. 1970. s. 245

⁸⁷ Exempel på offentlig konst i form av monumentalmåleri finns direkt efter Dramatiska teatern. Stockholms stadshus får dock ses som den nya stora möjligheten för den här typen av konst. Detta menar Rolf Söderberg som också ger exempel på det han kallar eklektisk manieristiskt väggmåleri i form av Olle Hjortzbergs fresker i Uppenbarelsekyrkan i Saltsjöbaden, Hilding Linnquists valvmålningar i Tekniska Högskolan i Stockholm, m. fl. s. 247

⁸⁸ Ibid. s. 247

⁸⁹ Hedström.2004. s. 44

⁹⁰ Ibid.

Prins Eugen som monumentalmålare

Som många av de svenska konstnärerna kring förra sekelskiftet var prins Eugen en konstnär som ägnade sig både åt stafflimåleri och monumentalmåleri. Redan 1891 börjar han intressera sig för det dekorativa väggmåleriet, och under 1890-talet ser man hos honom en önskan att få sådana uppdrag.⁹¹ Avsikten med det här avsnittet är att ge en överblick för prins Eugen erfarenhet med väggmåleriet, se både vad han ansåg om konstformen rent allmänt och vad han ansåg om sina egna bidrag till det svenska monumentalmåleriet.⁹² Tyvärr var inte prins Eugen teoretiker som Georg Pauli, och har därför inte uttryckt sig i lika hög grad om väggmåleriets problematik. Hans verk efter 1904 får därför ses tecken på att även han förespråkade en rytmisering vad gäller bilden på väggen.

Det närmast om hjärtat⁹³

Den monumentala konsten fyller både en personlig och en socialestetisk funktion hos prins Eugen. Som mogen konstnär, och dessutom som en privilegierad sådan, ser prinsen ett behov att stå samhället till tjänst genom att donera dekorativa alster. I sin skrift *Eugen : målningar, akvareller, teckningar* från 1925 ger Pauli intryck av att prinsen var en konstnär som rannsokade sig själv genom att ställa frågor huruvida han var ”behövlig,” ”motiverad” ur samhällsynpunkt.⁹⁴ Här gör sig prins Eugens demokratiska syn på konsten gällande, en syn många samtida konstnärer och debattörer delade. Själv menade han att konsten inte skulle vara något enbart för de borgerliga klasserna; det var inte en lyx utan ett sätt för människor att kommunicera utöver tid och språkgränser. Konst är universallt och inför den är alla jämbördiga.⁹⁵

Både prins Eugens sociala och konstnärliga patos kom till uttryck i hans monumentalmåleri. Monumentalmålningarna kom att betyda oerhört mycket för honom ur konstnärlig aspekt. Detta menar Inga Zachau, författare till flertal böcker om konstnären. Väggmålningarna kom att utgöra höjdpunkterna för varje stilperiod. *Sommar* kan till exempel ses som hans ultimata

⁹¹ Zachau, Inga. 1989. *Prins Eugen : nationalromantikern*. Bokförlaget Signum. Lund, s. 213, 215

⁹² Här vill jag nämna ett fåtal andra exempel. I Stockholm finner man bl. a. *Den ljusa natten* (1899) i Norra Latin, *Solen strålar över staden* (1910) i Östra Real och *Kopparormen* (1939) i Karolinska sjukhuset. I andra städer kan man finna *Altartavlans* (1939) i Kiruna kyrka och *Terrasstrappan, Drottningholm* (1933) i Kalmar läroverk.

⁹³ Zachau, Inga. 1991. *Prins Eugen : Det öppna landskapets skildrare*. Bokförlaget Signum. Lund, s. 149 (Rubrikens citat är hämtat från hennes mening: ”Monumentalmåleriet var fortfarande det som låg prins Eugen närmast om hjärtat. /---/”)

⁹⁴ Pauli, Georg. 1925. *Eugen : målningar, akvareller, teckningar*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm, s. 94

⁹⁵ Wennerholm, Eric. 1982. *Prins Eugen : Människan och konstnären*. Bonniers Grafiska Industrier AB. Stockholm, s.119-120

målning av sommarlandskap.⁹⁶ För honom var monumentalmålningarna höjdpunkter - målningar som fyllde det behov han ansåg alla konstnär till viss grad hade, nämligen det att skapa konst som kunde nå ut till en större publik och tillföra betraktaren något.⁹⁷ Mot bakgrund att monumentalmåleriet hade en sådan stor genomslagskraft på hans tid, kommer det inte som en förvåning att prins Eugen hyste förkärlek för sina murala verk. Det skulle emellertid vara intressant att ta reda på hur vi idag ser på dessa verk i relation till hans stafflimåleri. Faktum är att prins Eugen inte är känd som monumentalmålaren Eugen, ett epitet som för övrigt få konstnärer verkar ha. Pauli sätter fingret på monumentalmåleriets pendlande status när han i sin skrift från 1925 poängterar att monumentalmålare såsom Puvis de Chavannes faller i glömskan. Kanske är det så som Pauli menar, att konstintresset bland ”lekt” och ”lärdd” även idag, hastigt erkänner men sedan försummar monumentalmåleriet. ”För monumentalmåleriet tager man hatten av - men passerar vidare /.../”⁹⁸

För prins Eugen var monumentalmåleriet fundamentalt - inget man bara passerar, men vem influerade honom? Mellan åren 1887 och 1889 befinner prinsen sig i Paris där han är elev hos stora franska mästare, däribland den ovannämnda Puvis de Chavannes. Som monumentalmålare var denne inflytelserik med sin syntetiserade och dekorativa stil, en stil som också Eugen försökte ta till sig. de Chavannes var dessutom en konstnär som med monumentalkonsten ville höja landskapets roll genom att bringa samman det figurala och atmosfäriska.⁹⁹ Här ser vi att den franske mästaren måste ha betytt mycket för prins Eugen både vad gäller det dekorativa, samt den stämningsfyllda avbildningen av naturen. Att det monumentala verk prinsen utförde vid denna period får titeln *Hagastämningar* är enligt min mening talande för de Chavannes stora inflytande. Landskapet får hos de Chavannes ett ”moraliskt värde”¹⁰⁰ - ett värde som kan anas i vördnadsbjudande *Sommar*.

Prins Eugens monumentala verk vittnar om en ständig utveckling, något som gör honom intressant som konstnär. En viktig notering gör Pauli som menar att prins Eugen medvetet ansträngner sig för att komma från stafflimåleriet och närmare arkitekturen.¹⁰¹ Med hjälp av de tre följande fallstudierna kommer vi se hur dessa ansträngningar manifester sig rent konkret.

⁹⁶ Zachau. 1989. s. 213

⁹⁷ Ibid. s.214

⁹⁸ Pauli. 1925. s. 10

⁹⁹ Pauli, Georg. 1934. *Prins Eugen : Hans konst och hans närmaste konstnärskrets*. Åhlén & Åkerlunds Förlag. Stockholm, s. 2, 4

¹⁰⁰ Pauli. 1925. s. 11

¹⁰¹ Ibid. s. 113

Sommar

Inne i aulan finner man samma arkitektur som präglar byggnaden som helhet. Norra Latinläroverks upphovsman Helgo Zettervall lät sig inspireras av den florentinska 1400-talsarkitekturen och detta är något såväl exteriör som interiör vittnar om.¹⁰² Den klassicistiska stilen är således påtaglig inne i rummet där *Sommar* finns;¹⁰³ och om man bortser väggmålningen är det den starka symmetrin, samt stramheten och den dämpade färgen som sätter tonen i rummet. Rummet har med andra ord en klassicistisk gestaltning.

Arkitekten Ola Nylander som skriver om rumsgestaltning vad gäller lägenheter i sin avhandling *Bostadens Gestaltning : Analys av arkitektoniska egenskaper i fyra fallstudier*,¹⁰⁴ använder sig av så kallade arkitektoniska egenskaper för att ge en bättre uppfattning om ett rum. Några av termerna är material och detaljer, omslutenhet, geometri, axialitet, rörelse, samt ljusförhållanden.¹⁰⁵ Tillämpade för att beskriva aulan kan man säga att aulan utmärks av en tydlig geometri och axialitet. Rent geometriskt är rummet uppbyggt av former från det klassicistiska språket vare sig det rör sig om pelarna eller bågarna som flankerar långsidorna. Axialiteten samt rörelsen är rak och linjär, något som förstärks av gångarna mellan bänkraderna, och de klassicistiska detaljerna. Här vill jag hävda att även väggmålningen måste ses som ett viktigt ingående element som likt pelare och dylikt är betydande för rummet.

Väggmålningens centrala placering, vilket innebär att den täcker den nedre delen av absidformade fonden, gör att den ses som mer betydelsefull än andra element i rummet. Som anspråkslös fond åt rummet är *Sommar* ett misslyckande då associationen till en altartavla¹⁰⁶ är gjord. Här är det värt att betona ordet tavla, och hur relationen till stafflimåleriet i detta fall är förrädiskt uppenbar. *Sommars* position tillsammans med det klassicistiska perspektivet gör att väggmålningen blir alltför tongivande i rummet. I sin *Prins Eugen : nationalromantikern* tar konsthistorikern Inga Zachau del av ett brev som Prins Eugen skrev den 10 oktober 1901 till vännerna Viggo och Matha Johansen, som avsöjar några av konstnärens tankar kring verket. Prins Eugen menar att han: ”/.../gått o. tänkt på något dekorativt i såder enkla absoluta färger, som alldeles gå in i den arkitektoniska omgifningen, något som inte bråkar, o. skriker: «se på mig» utan endast förnimmes i rummet, som en melodi från ett osynligt instrument.”¹⁰⁷ Detta kontrasterar enligt min mening det egentliga resultatet.

¹⁰² Hedström. 2004. s. 185

¹⁰³ Ibid. s. 196

¹⁰⁴ Nylander, Ola. 1996. *Bostadens Gestaltning : analys av arkitektoniska egenskaper i fyra fallstudier*. Licenciatuppsats, Form och Teknik, Chalmers tekniska högskola. Göteborg.

¹⁰⁵ Dessa arkitektoniska egenskaper tillämpas praktiskt av Ola Nylander i exempelvis fallstudien s. 39-51.

¹⁰⁶ Hedström. 2004. s. 197

¹⁰⁷ Zachau. 1989. s. 248

Även om konstnären här skriver om sin målning i musikaliska termer är rytmiseringen i verket i stort sett obefintlig. Tvärtom är det en perspektivistisk illusion av ett svenskt landskap som i hög grad upphäver väggen och på så sätt även en del av arkitekturen. Prins Eugen ville skapa en realistisk bild av naturen;¹⁰⁸ därmed inte sagt att han ville att illusionen skulle vara total. Men trots detta blir effekten när man betraktar målningen från ett avstånd den att man blickar ut ur rummet; betraktarens blick stannar inte vid väggytan, utan den fortsätter ut i det fiktiva landskapet. Det märks att han lägger större vikt på naturskildringen än på väggen, något som inte borde förvåna då prins Eugen var en utpräglad landskapsmålare.¹⁰⁹ Det naturtroga motivet består av smala träd i förgrunden, en äng i mellangrunden samt en sjö och skog i bakgrunden.¹¹⁰ Mycket i *Sommar* lånar från stafflimåleriet; *Sommar är* trots allt är marouflerad (uppklistrad) olja på duk. Tre stycken sammanfogade dukar, som tillsammans mäter 3 x 16 meter, täcker den nedre delen av absiden.¹¹¹

I detta avseende finns en spänning mellan rummet och väggmålningen. Man kan hävda att helhetsintycket vad gäller upplevelsen av rummet försvinner då man mycket tydligt konfronteras med ytterligare ett rum utöver det man befinner sig i. Man befinner sig någonstans mellan aulan och landskapet. Det tektoniska i arkitekturen såsom pelarna, bågarna, karniserna samt alla de andra elementen som bygger upp rummet ställs mot något stereotomt, alltså något som kan ses som distanslöst.¹¹² Här är det alltså den nedersta delen av absiden som är stereotom eftersom ett djup betonas,¹¹³ i det här fallet genom målat perspektiv. Rummet gestaltas av kombinationen, spänningen mellan dessa två.

Man kan således tala om en spänning i rummet, men det finns också ett lugn i rummet som kommer från *Sommar*. Lugnet vilar över landskapet, och här är det den grågröna färgskalan och den rigida kompositionen som skänker bilden denna stillsamma karaktär.¹¹⁴ Rummet öppnas därmed också upp för meditation. Faktum är att *Sommar* är ett lysande exempel för den ”konservativa” tanken att stämning tillsammans med rummets funktion och framför allt stil skulle spela väsentlig roll vad gällde väggmålningens utformning. Målningen tillkom i efterhand och det märks att rummets klassicistiska stil satt sin prägel på prins Eugens verk.¹¹⁵ Det går inte att undgå uppfatta hur rummets pelare och pilastrar gör sig påmind i förgrundens trädstammar. Träden står parvis likt pilastrarna i övre delen av absiden, och

¹⁰⁸ Ibid. s. 253

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Hedström. 2004. s. 196

¹¹¹ Zachau. 1989. s. 252

¹¹² Cornell, Elias. 1996. *Rummet i arkitekturen : historia och nutid*. Nordstedts Förlag AB. Stockholm, s. 26 (Det är begreppen i fråga som är tagna - Cornell nämner inget om relationen *Sommar*-aula.)

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Hedström. 2004. s. 196

¹¹⁵ Ibid.

trädpären står med samma avstånd från varandra som dessa övre pilastrar. Så även om väggmålningen alluderar till ett annat rum - landskapet - märks det att aulan har ett inflytande över bilden. Här kan man för övrigt tala om ett slags gemensam rytm, ett samspel mellan arkitektur och väggmålning. Relationen pilaster-trädstam tillsammans med att ”tonen är stämd efter rummets färg så att taflan bråkar minsta möjliga,”¹¹⁶ gör att ett helhetsintryck i en ”konservativ” bemärkelse infinner sig.

Som konstaterat är rytmiseringen i verket nästintill obefintlig. Det finns emellertid prov på viss stilisering,¹¹⁷ men enligt min mening uppfattas detta med svårighet av betraktaren. Stiliseringen är så knapp att stiliseringen allena inte förmår att skapa den ytmässighet Willats talar om. Dessutom använder prins Eugen sig av ett perspektiv som verkar följa rummets ortogonaler när man betraktar målningen från ögonhöjd längst bak i aulan. Detta tillsammans med användningen av luftperspektivet förstärker känslan av ett hål i väggen, något prins Eugen dock ville undvika.¹¹⁸ En effekt av absiden är för övrigt att skapa en illusion likt den skapad av panoramorna. På något sätt överdrivs tredimensionaliteten med hjälp av väggens böjning. Självfallet beror detta på var man står som betraktare och hur mycket man låter sig hänföras av perspektivet, men faktum är att *Sommar* framstår mera som en illusion och imitation av naturen än vad de två andra väggmålningarna gör. Det som dock motverkar att väggen upphävs totalt är den ovannämnda relationen mellan de övre abidpilastrarnas och trädstammarna i förgrunden. Vertikala linjer längs hela väggen för samman både den övre och undre delen. Här gör sig de falska uppställningarna Willats nämner påmind, även om det här rör sig om uppställningar som sträcker sig utanför målningen. Man kan säga att väggens komposition fortsätter in i bilden, och på så sätt gör sig hela väggen - hela ytskiktet - påmind.

Vad kan man då säga om relationen mellan verket och rummet utifrån en formal aspekt som tar fasta på själva rumsgestaltningen? Vad gör målningen *för* rummet? Hedström som intresserar sig för den mer socialestetiska aspekten - alltså vad målningen gör *för* betraktaren, skulle nog hävda att målningen vill ingjuta i den påtänkta betraktaren - eleven - en blandad känsla av lugn och nationalism, måhända en stolthet för det svenska landskapet. För min del har svaret jag söker sin utgångspunkt i frågan *vad gör relationen verk-arkitektur för betraktarens rumsupplevelse?* Stilmässigt finns det mellan *Sommar* och aulan ett harmoniskt samspel då landskapets färgskala, komposition samt avbildningssätt speglar rummets karaktär, men å andra sidan uppstår en konflikt när prins Eugens försök att avlägsna sig från stafflimåleriet och motverka illusionen inte blir helt lyckat. Trots det neutrala motivet¹¹⁹ är avbildningssättet så

¹¹⁶ Zachau. 1989. s. 256 (Prins Eugen skriver detta till vännen Carl Anton Ossbahr.)

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Hedström. 2004. s. 198

pass realistiskt betonat att den nedre delen av absidväggen inte integreras med resten av elementen i arkitekturen. Antingen ses *Sommar* som en enorm tavla eller som ett hål i väggen, men aldrig som en riktig del av den. Om väggmålningen är till för att skapa ett djup - en öppenhet i rummet - är *Sommar* ett idealiskt element, men om den ska vara ett dekorativt inslag som ska tjäna rummet får verket ses som alltför iögonfallande och i viss mån även alltför dominant.

Rimfrost

Fredrik Liljekvists Kungliga Dramatiska teatern är byggd i så kallad kontinental jugendstil. Den ljusa och gyllenprydda fasaden som också visar på klassisk symmetri, sätter tonen för interiören. Det är alltigenom en praktfull och inbjudande miljö med trapphus och foajé i guld och marmor.¹²⁰ Inne i den kungliga foajén lyser denna gyllene dekor i möblemanget, listerna, pilastrarnas kapitäl samt kannelyrer, och vidare i karnisornamentiken. Här är det helt klart ornamentiken som gestaltar rummet. *Rimfrost* skänker således balans åt foajén då motivet är stiliserat i japansk anda.¹²¹ Stilisering gör att motivet tonas ned, och resultat blir att väggmålningen uppfattas mer som en lågmäld fond *al fresco* åt en annars överväldigande miljö. I och med *Rimfrosts* mjukare framtoning behåller väggen sin integritet.

Väggmålningen tjänar arkitekturen, och man kan ana hur själva jugendstilen ligger bakom detta lyckade samspel mellan verk och rum. Det viktiga för denna riktning var miljön, som skulle betraktas som konstverk och präglas av konstnärlig harmoni.¹²² För att beskriva rummet med några av Nylanders termer kan man säga att materialen och detaljerna är exklusiva och att rummet känns slutet. Enligt min mening bidrar *Rimfrost* mycket till att skapa denna sistnämnda stämning eftersom väggarna aldrig upphävs. Även om landskapet är konstruerat enligt perspektiv, finns element i bilden som gör det platt. Motivets är så pass dekorativt att illusionen uteblir och betraktarens blick stannar vid väggens yta. *Rimfrost* blir en del av väggen, en del av arkitekturen, och de båda delarna kompletterar varandra. Helhetsintrycket grundar sig på att alla arkitektoniska inslag, och då även väggmålningen, relaterar till varandra. Prins Eugens verk är betydelsefullt för rummet, men inte mer så än övriga element.

Vad är det vi ser då? I förgrunden står pilarna vars grenar sträcker sig över hela ytan, i mellangrunden syns en båthamn mitt ute i Ryssviken med mörka pråmar, och Söder och Fåfången syns i bakgrunden. Allt är täckt med snö och rimfrost. Det är skymning och ett

¹²⁰ Hultin, Olof m.fl. 1998. *Guide till Stockholms arkitektur*. Arkitektur Förlag AB. Stockholm, s. 44

¹²¹ Brummer, Hans Henrik. 1998. *Prins Eugen : Minnet av ett landskap*. Norstedts Förlag. Stockholm, s. 338.

¹²² Stavenow-Hidemark, Elisabet. 1991. *Svensk Jugend*. Bohusläningens Boktryckeri AB. Udevalla, s. 11

gyllene ljusskimmer sköljer över hela motivet.¹²³ Prins Eugen har hållit antalet färger och nyanser till ett minimum, och färgskalan ter sig vara mer impressionistisk.¹²⁴ På så vis är inte naturens nyanser realistiskt återgivna. Det gula i himlen, som i sig förstärker känslan av platthet, sätts emot grå-lila nyanser i landskapet. Resultatet är ett avskalat intryck. Det gula relaterar till allt som är guldfärgat i rummet och de ljusa grå-lila nyanserna relaterar till pilastrarna och de övriga väggarnas grundton. Himlens skimmer i gult tas även upp av möblernas sidenklädsel och av den motstående väggen, även den klädd i gult siden. Den lila färgtonen går dessutom igen i mattan.¹²⁵

För att vara konstnärens första al fresco¹²⁶ måste det noteras att *Rimfrost* håller hög kvalitet i den mån målningen harmonierar med övriga element i rummet. Verket är välintegrerat med miljön som arkitekturen skapar, dels med tanke på färgerna som nämnt ovan, men också på grund av själva fresktekniken. Att måla al fresco innebär att konstnären målar på våt mur och svårigheten ligger i att denne metodiskt och hastigt måste måla den del av väggen som har preparerats.¹²⁷ Konstnären målar i viss mening på murens villkor, och på ett väldigt konkret sätt gör sig väggen med dess ytmässighet alltid gällande långt efter att arbetet är fullbordat.

Det är dock metoderna för avdildningen, och inte fresktekniken, som gör *Rimfrosts* ytmässighet än mer uppenbar. I förgrunden dominerar pilarnas trädkronor, och betraktarens blick fastnar för det mönster som grenarna utgör. Trädstammarna är centrerade, och längst upp vid bildens kant, precis i mitten, antyds en sol. Denna symmetri i kompositionen, denna så kallade falska uppställning av träd och sol, bidrar till att göra bilden mindre verklighetstrogen. Rytmisering skapas och bilden upplevs plattare.

Det naturtrogna blir ännu mer lidande eftersom prins Eugen med *Rimfrost* väljer för första gången att stilisera och förenkla motivet. Konturerna är distinkta, och det märks att linjerna spelar en avgörande roll i avbildningen. Man får känslan av att konstnären först har tecknat linjerna och sedan målat.¹²⁸ De så kallade *lines of difference* gör sig gällande, likaså som de andra *lines of essence*, då de tunnaste grenarna högst upp i trädkronorna förefaller vara endast rytmiska linjer i form av enkla penseldrag. Samma sak kan sägas om texturen i barken. Linjens egenskaper träder fram och illusionen uteblir. Dessutom bör nämnas att konturerna som avtecknar snön, solen, båtarna och träden är ristade, inte målade.¹²⁹ Dessa ristningar blir påträngande tecken i bilden, och som sådana visar dem på ytmässigheten.

¹²³ Zachau. 1991. s. 33

¹²⁴ Ibid. s. 40

¹²⁵ Ibid. s. 35

¹²⁶ Ibid. s. 34

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid. s. 38

¹²⁹ Ibid.

Som nämnt är färgskalan lång ifrån naturtrogen. Faktum är att kulören är dämpad i hela bilden, och kontrasten mellan för- och bakgrunden är minimal. Detta gör att luftperspektivets effekt inte blir markant nog för att skapa en illusion av djup. Willats påpekar hur viktigt detta perspektiv är för nämnda illusion. Här är luftperspektivet så pass svagt antytt att andra element förblir mer framträdande, såsom själva stiliseringen av motivet. Dessutom bidrar också den enkla färgskalan med något annat. Tillsammans med en föga detaljriktighet skapas silhuetter. Detta noteras i avbildningen av pråmarna i mellangrunden. Dessa mörka former förstärker känslan av platthet, något som silhuetter oftast gör.¹³⁰

Utöver dessa metoder som har att göra med avbildningssättet, finns det två tydliga arkitektoniska element som befäster relationen mellan bilden och väggen. Pilastrar skär det långsmala motivet och gör det till en triptyk. Den 3.5 x 7 m stora väggmålningen delar utrymmet med tektoniska element i rummet. Detta kan visserligen mer uppfattas som en abrupt brytning än att bild och arkitektur integreras. Det paradoxala är att denna brytning är till stor fördel för rummet eftersom pilatrarna också förstör illusionen. Tack vare dessa framträdande delar av väggen behåller väggen sin integritet.

I och med *Rimfrost* förnyar prins Eugen sig som monumentalmålare.¹³¹ Han tar sig an al frescon som teknik, och visar därmed en vilja att skilja staffli- och väggmåleriet åt. I Zachaus *Prins Eugen : Det öppna landskapets skildrare* finner man ett utsnitt ur ett brev som med hänsyn till detta är talande. Till sin mor skriver konstnären den 22 mars 1909 att: ”/---/ en fresk, som «värkan» har så stora fördelar framför en tafla målad på duk o. uppklistrad, att äfven en dåligt utförd fresk blir bättre en en riktigt bra dukmålning, då meningen är att dekorera ett rum åtminstone. /---/”¹³² Här kan det tolkas som att prins Eugen gör en bedömning av *Sommar* - en uppklistrad duk: måhända att detta verk till skillnad från *Rimfrost* inte lämpar sig lika bra som dekoration av rummet.

Rimfrost är en dekoration, en harmonisk del av rummet. Bilden och rummet fogas samman på många plan, och det är en känsla av helhet och enhetlighet som präglar miljön. Som nämnt är inget i rummet direkt dominerande; alla element relaterar till varandra. Färger och stil gör detta i en så kallad ”konservativ” mening. Det japanska i bilden - den låga horisontlinjen, det långsmala motivet, stiliseringen¹³³ och pilgrenarnas rörelse i förgrunden - för associationerna till arkitekturens jugendstil. Det finns ett klart samband mellan jugendstilen och den japanska konsten, i synnerhet vad gäller ytmässigheten och de heldragna konturlinjerna.¹³⁴ Det är för övrigt vad detta sistnämnda implicerar som är av störst intresse. Det naturtroga har här

¹³⁰ Willats. 1997. s. 236

¹³¹ Zachau. 1991. s. 28

¹³² Ibid. s. 33

¹³³ Ibid. s. 38

¹³⁴ Stavebow-Hidemark.1991. s.. I-II

ersatts med en rytmiserad avbildning - istället för ett illusoriskt motiv är *Rimfrost* en vacker dekoration som snarare *ger åt* än tar från rummet.

Staden vid vattnet

Stockholms stadshus har en nationalromantisk samt personlig prägel. I synnerhet materialet vittnar om nationalromantiken, medan den personliga stilen gör sig gällande i arkitekten Ragnar Östbergs sätt att foga samman åtskilliga kulturhistoriska inslag. Resultatet är en tidlös och symbolisk byggnad med en interiör där konsten och de prydnadskonstverken är väl integrerade.¹³⁵

Stadshuset har en praktfull karaktär, något som Stora galleriets kolonngång - även kallad Prinsens galleri - visar. Rummet har en rak och tydlig axialitet då det är långsmalt, och även geometrin vad gäller formerna är lika okomplicerad. Långsidorna till exempel, den norra och södra väggen, är båda raka väggar med stora rektangulära fönster från tak till golv, fördelade med jämna mellanrum. Detta skapar symmetri och rytm, samtidigt som fönstren också släpper in mycket ljus. Rummet är oerhört stort och öppet, och besökaren får en känsla av frihet.¹³⁶ Den södra väggen, som vetter ut mot vattnet, är helt odekorerad, medan den norra är målad av prins Eugen. Väggmålningen fortsätter även runt hörnen och dekorerar därmed också en bit av kortsidorna.

Det intressanta vad gäller relationen mellan rummet och bilden är att en kolonngång skymmer delar av målningen. *Staden vid vattnet* befinner sig bakom kolonnerna när man stiger in i salen, och en väggmålningens potential att dominera rummet har på så vis förintats totalt. *Staden vid vattnet* blir något för betraktaren att upptäcka bakom dessa tektoniska element, och inte något som sätter allt för stor prägel på rummet. Arkitekturen bestämmer här hur väggmålningen ska upplevas, utan att förringa dess betydelse för rummet. Faktum är att rummet omgestaltades efter att det var klart för att inte göra väggmålningen, när den var fullbordad, alltför osynlig. Kolonnerna kom till i efterhand och ersatte den hjärtmur som stod längs yttermuren.¹³⁷ Här gör sig en kompromiss mellan bild och rum gällande, något som talar för en balanserad relation mellan de båda. Detta märks även i det faktum att kolonnernas ursprungligen påtänkta färg, ljus marmor, bytes mot svart granit för att bättre gynna väggmålningens skarpa färger. Vita kolonner skulle inte ha skapat tillräcklig kontrast för att framhäva fresken.¹³⁸

¹³⁵ Nordin Lindberg, Marie m. fl. 1997. *Arkitekturguide Stockholm: guide to Stockholm architecture*. Byggförlaget. Stockholm, s. 69

¹³⁶ Wickman, Mats. 1993. *Stadshuset i Stockholm*. Sellin & Partner Förlag AB. Stockholm, s. 118

¹³⁷ Zachau. 1991. s. 178

¹³⁸ *Ibid.* s. 184

Bortsett från pilarna i förgrunden, är motivet ”spegelbilden” av utsikten från södra väggens fönster, och på så vis förstärks känslan av symmetri. Det är med andra ord avbildningen av Riddarfjärden och Söder som syns på den norra väggen.¹³⁹ Stockholmslandskapet skildras här i stiliserad form,¹⁴⁰ och visar hur prins Eugen tar ett betydande avstånd från stafflimåleriet. Det är en gedigen väggmålning i den bemärkelsen att målningen omfattar en hel vägg. Väggen och fresken är en och samma sak, och integrationen är komplett. *Staden vid vattnet* blir således del av tektoniken då hela den norra väggen samt delar av kortsidorna är målade. Hela ytan utnyttjas av konstnären, vilket för associationerna till gobelänger - de vävda tapeterna. Här är det möjligt att prins Eugen lät sig inspireras av Anna Boberg, en konstnär som arbetade med dekorativt måleri och gobelänger. Upprepningen i freskcykels motiv verkar i viss grad som vävda tapeter.¹⁴¹ Vägg och väggmålningen formar här en helhet, mycket tack vare att stiliseringen och rytmiseringen - det dekorativa - gör att väggen inte upphävs.

Stilen är således långt ifrån naturalistisk. Formspråket är förenklat för att inte skapa en illusion på väggen. En annan anledning till förenklingen utöver den kopplad till plattheten, är prins Eugens vilja att förstärka motivets intryck hos betraktaren. Konstnären såg sig tvungen att förtydliga komposition eftersom motivet skulle betraktas skyttande genom kolonnerna.¹⁴² Som resultat är färgerna exempelvis skarpa och onyanserade som ter sig som stora färgfält mellan kolonnerna.

Staden vid vattnet är som konstaterat en platt väggmålning som tar hänsyn till murens ytmässighet. Prins Eugen har använt sig av många metoder för att åstadkomma denna platthet, och återigen gör sig metoderna som Willats beskriver gällande. Den horisontella sneda projektionen är en sådan metod och kan ses vid konstnärens framställning av byggnaderna på andra sidan vattnet. Dessa hus i bakgrunden ses snett framifrån vilket gör att det är svårt att avgöra avstånden sinsemellan i den tredje dimensionen. Husen ter sig vara staplade ovanpå varandra, och känslan av att ett hus ligger bakom ett annat är inte självklar. Vissa hus verkar emellertid vara konstruerade med hjälp av ett perspektiv, men eftersom de är så få till antal skapas aldrig en fullständig illusion av djup. Här kan man notera att prins Eugen blandar projektionssystem och skapar ett naivt perspektiv. Husfasaderna upplevs överlag som perfekta rektanglar och detta bidrar till den platta effekten. Skuggningen av byggnaderna är så pass lätt antydd att hela partiet med hus upplevs som ett jämnt och gult färgparti, och detta trots de grova konturerna. Även bristen på realistiska detaljer på husen förstärker denna känsla.

¹³⁹ Wickman. 1993. s. 119

¹⁴⁰ Zachau. 1991. s. 182

¹⁴¹ Ibid. s. 184-185, 182

¹⁴² Ibid. s. 182

Projektionen ifråga göra att blicken aldrig dras till en specifik flyktpunkt - istället dröjer den sig kvar vid ytan.

Vattnet i mellangrunden upplevs också som ett enformigt färgfält. Här täcker en skarp blå färg den nedersta delen av väggmålningen, samtidigt som man även kan skönja en rytmiserad skildring av vågorna. I en ljusare blå ton förstärks känslan av vågor med hjälp av grova linjer. Dessa linjer blir så kallade *lines of essence* som ställs mot de grova konturena på andra ställen i bilden, de så kallade *lines of difference*. Ett förenklat mönster skapas istället för en verklighetstrogen bild av vatten. Samma sak gäller himlen, där ytterligare mönster går att urskilja. Till skillnad från vattnets rytmisering som rör sig på det horisontella planet, antyder mönstret i himlen en rörelse på det vertikala planet. Detta spel mellan olika mönster förstärker ännu mer ytmässigheten. Linjerna som ger textur åt färgen blir här påträngande tecken.

Den mest intressanta rytmiseringen är dock den som åstadkoms med hjälp av pilträden och dess karakteristiska lövverk i förgrunden. Dessa stiliserade träd i grått och grönt dominerar motivet till sådan grad att blicken anstränger sig för att ta sig igenom grenarna. Trädens konturer är överdriva och lövverken har fått en bestämd jugendprägel.¹⁴³ Förgrundsmotivet har reducerats till enkla former och färger, och dess dekorativa karaktär är otvetydig. Pilträdens rörelse bidrar för övrigt med en gynnande effekt vad gäller rumsgestaltningen. Med tanke på de oövertydligt raka linjerna i rummets tektonik - kolonnaden, repetitionen i och med fönsterraderna samt den raka axialiteten - kan dessa träd ses som en behövlig kontrast. Utan dem i bilden hade den stela geometrin i rummet med stor sannolikhet varit alltför överväldigande.

Staden vid vattnet skapar alltså en kontrast med sina skarpa färger och djärva former, och rummets ljusa och öppna karaktär förhöjs i och med väggmålningen. Stilmässigt finns inget uppenbart samband mellan rummet och utsmyckningen på väggen. Istället grundar sig harmonin på att den norra väggen får förbli vägg, och på så vis förstärks helhetsintrycket. Plattheten är avgörande och gör att fresken ses som ett rytmiskt samt dekorativt mönster över hela väggen. Detta visar i sin tur på att prins Eugen har lämnat stafflimåleriets naturalism bakom sig. Här har han istället använt sig av ett ”geometriserande formspråk.”¹⁴⁴ Väggen är med andra ord alltid närvarande, även om den delvis skymms av kolonngången.

Det är för övrigt denna kolonngång som mest av allt markerar relationen mellan bilden och arkitekturen. Väggmålningen har blivit en diskret del av rummet på grund av kolonnernas placering framför den. *Staden vid vattnet* har inte prioriterats över andra element i rummet. Stockholmsmotivet är integrerat med väggen, och den intakta väggen förblir integrerad med

¹⁴³Wickman. 1993. s. 120

¹⁴⁴Zachau. 1991. s. 186

resten av arkitekturen. Resultatet är mer en tektonisk helhet, och inte en där helheten grundar sig på att stilarna harmonierar.

Jämförande analys

Efter att ha granskat de tre verken som enskilda fallstudier följer här en jämförelse. Det här avsnittet har dels ett sammanfattande syfte, samtidigt som det också lyfter fram beröringspunkter och viktiga skillnader. Som alltid är det svårt att jämföra bilder med varandra, och därför har komparationen en specifik utgångspunkt. Här är det uppsatsens huvudtanke som håller samman följande diskussion. En väggmålning gör sig själv, och därmed även arkitekturen, en tjänst om ytmässigheten förstärks. Väggens integritet är av fundamental betydelse då dekorationen av en miljö är av intresse.

Prins Eugens tre verk som här har lyfts fram visar på en tydlig rörelse från en naturalistisk avbildning med hjälp av perspektiv mot en mer stilerad och rytmisk dekoration av väggen. Dessa tre monumentalmålningar belyser hur konstnären söker en stil som har allt mindre att göra med illusionen, och mer att göra med bevarandet av väggens ytmässighet. Detta har som följd haft stor inverkan på rumgestaltningen av miljöerna då relationen mellan väggmålning och arkitektur är betydande för upplevelsen av rummen. Man får därför anledning att fråga sig huruvida ett helhetsintryck gör sig gällande eller inte: Är dessa två konstformer i samklang eller strider de mot varandra? En ytterligare fråga som man kan ställa sig är vad som menas med helhetsintryck. När man ställer dessa tre verk mot varandra framgår det hur begreppet definieras olika beroende på tidsandan. Omkring år 1905 är innebörden en helt annan från den femton år senare. I Norra Latinläroverks aula gör sig en typ av helhetsintryck gällande, medan i Stora galleriets kolongång i Stadshusets kan man tala om en annan. I det senare fallet läggs betoningen på färg och stil, och i det sistnämnda handlar det om väggens integritet.

Låt oss därför göra en jämförelse av *Sommar*, *Rimfrost* och *Staden vid vattnet* utifrån rumsliga, mer formala aspekter. Väggmålningens placering inne i rummet är en aspekt som säger mycket om relation mellan bild och rum. *Sommar* är den målning som intar den mest centrala och prominenta platsen vad gäller resten av rummet. Till skillnad från de andra två väggmålningarna får detta verk ses som det minst diskreta. Det faktum att den associeras med en altartavla är talande, och detta kan ses som emblematiskt för stafflimåleriets inflytande över väggmåleriet vid början av förra seklet. Vad gäller *Rimfrost* och *Staden vid vattnets* placering, bör verkens relation till de arkitektoniska elementen nämnas. Inne i Dramatiska teaterns kungliga foajé är de två pilastrarna som bryter målningen anmärkningsvärda. Här har verket integrerats med väggen, och tillsammans med de två arkitektoniska elementen utgör bilden fondväggen.

Även *Staden vid vattnet* har en avgörande relation till arkitektoniska element utanför bilden. Kolonnerna skymmer delvis väggmålningen och detta innebär att arkitekturen är ständigt del av upplevelsen av verket. Det är med andra ord en från betraktarens sida visuell integration av bild och rum som gör sig gällande i dessa två miljöer.

Rimfrost och *Staden vid vattnet* har en annan sak gemensamt. Båda två är al fresco-målningar, och skiljer sig på så vis från *Sommar* som är marouflerad olja på duk. Al fresco-målningar är i högre grad mer integrerade med själva väggen jämfört med den andra tekniken, mycket på grund av att konstnären handskas direkt med den våta muren. Rummet har som följd en mer konkret inverkan på arbetet i görningen. Även de dämpade och transparanta färgerna bidrar till att väggen får chans att lysa igenom. Prins Eugen påpekar själv skillnaden mellan de båda teknikerna och hävdar att fresktekniken är bättre lämpad för dekorationen av ett rum.

För att återknyta till helhetsintrycket, hur det kan ses utifrån olika kriterier, kan man betona likheten mellan *Sommar* och *Rimfrost*. Dessa två väggmålningar har som nämnt ett stil- och färgmässigt samband med arkitekturen, något som jag har hävdat kan ses som en ”konservativ” relation mellan bild och rum. Inne i Norra Latins aula präglar en klassicistisk stil - ett formspråk som även prins Eugen använder sig av för att framställa sommarlandskapet. Även färgtonerna relaterar till varandra vilket förstärker interaktionen konstformerna emellan. Samma sak kan sägas om *Rimfrost* och kungliga foajén. Här är själva jugendstilen av betydelse eftersom stilen i fråga menar att allt i rummet ska samverka för att skapa en konstnärlig harmoni. Kungliga foajén är den miljö som visar den starkaste korrelationen mellan väggmålning och rummets färger.

Den fundamentala skillnaden som gör sig gällande vid jämförelsen av dessa verk är den beträffande projektionssystemen. Här ställs perspektivet mot projektionssystem som skapar en plattare bild. De tre verken visar på en succesiv rörelse från det senare till det sistnämnda. Medan *Sommar* kan ses som en illusion och imitation av naturen, är de andra två betydligt mer dekorativa i sin utformning. *Rimfrost* är mellansteget där man fortfarande anar perspektivet, men här bryts illusionen med hjälp av metoder beskrivna av Willats. Linjerna får större betydelse, luftperspektivet saknas och silhuetter dominerar i mellagrunden - bara för nämna några exempel. Den här väggmålningen måste ses som en prelud åt *Staden vid vattnet*, en fresk som tack vare sin otvetydiga ytmässighet gör att betraktarens blick stannar vid väggen och därmed inne i rummet.

Skillnaderna mellan verken är många, i synnerhet mellan *Sommar* och de två andra. Men det finns en likhet som är värd att belysa, och den berör förgrundsträdens roll i samtliga väggmålningar. Träden accentuerar förgrunden, vilket innebär att väggen som följd betonas. Att de tunna trädstammarna i *Sommar* inte åstadkommer denna effekt är en sak, men faktum är

att de är utplacerad i förgrunden just för den anledningen. Trädens roll vad gäller ytmässigheten är desto mer självklar i *Rimfrost* och *Staden vid vattnet*. Pilarna skapar i båda fall ett slingrande mönster, emblematiskt för den rytmisering som dessa två fresker uppvisar.

Prins Eugen förnyar sig som monumentalmålare, och detta visar på ett levande konstnärskap.

Slutdiskussion

Uppsatsen har försökt att göra relationen mellan bild och rum så konkret som möjligt genom att ta fasta på formala aspekter både inom väggmåleriet och arkitekturen. Innan läsaren bestämmer sig för om jag har lyckats med föresatsen vill jag lyfta fram svårigheterna med att beskriva en rumsupplevelse. Det har alltid stått klart för mig att detta är något som i hög grad är subjektivt, liksom att min uppfattning om vad en väggs integritet är skiljer sig från någon annans. Hur vi förstår arkitektur beror mycket på våra erfarenheter, intressen och preferenser - något som arkitekten och teoretikern Elias Cornell mycket riktigt påpekar.¹⁴⁵ För mig har målningen på väggen gjort att jag har öppnat ögonen för hur ett rum kan upplevas. Jag vet inte ens om jag hade intresserat mig för miljöerna i fråga om det inte hade varit för väggmålningarna. Det är med andra ord verken på väggarna som motiverade mig för att utforska helheten i rummet. Min utgångstanke har bara varit att väggen måste ha något med denna känsla att göra. *Upphävs den? Är den dekorerad, får den förbli platt? Och är detta viktigt för helheten?* Jag har betonat dessa frågor, eftersom mycket av väggmåleriets väsen verkar grunda sig på frågor av det här slaget.

Frågor genererar fler frågor, och den som skapar mest rådlöshet har att göra med just helheten; hur vi upplever den, samt hur man går till väga för att sätta ord på den. Vilka vertyg använder man sig av för att beskriva helheten i ett rum, och kanske därmed också helheten i arkitekturen som stort? Som Cornell anmärker, har väldigt lite skrivits om just rummet.¹⁴⁶

Om konstvetenskapens domän inom arkitektur bara ska hålla sig till stilistiska och ornamentala frågor, eller försöka alltmer ta reda på hur man upplever arkitektur som konst, som Cornell menar man kan göra, är en fråga jag för tillfället inte kan besvara.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Cornell. 1996. s. 25

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid. s. 26

Sammanfattning

Inledningsvis beskrivs vad som är uppsatsens fokus. Uppsatsen vill undersöka förhållandet mellan bild och rum, mellan väggmålning och arkitektur. Ur detta förhållande uppstår frågor som har att göra med konstformens status gentemot andra, rumsgestaltning och vidare stilistiska skillnader i sättet en konstnär väljer att avbilda. Kontexten för denna undersökning har varit det svenska monumentalmåleriet vid förra sekelskiftet, där prins Eugens arbete inom konstformen varit underlaget för uppsatsen. De tre väggmålningarna som lyftes fram var *Sommar* (1904), *Rimfrost* (1909) och *Staden vid vattnet* (1922) - målningar som kan ses i Norra Latinläroverks aula respektive kungliga foajén i Dramatiska teatern och i Stora galleriets kolonngång i Stadshuset.

Samtliga miljöer finns i Stockholm, något som var en viktig utgångspunkt för uppsatsen. Det lokala gjorde sig gällande, och detta var en förutsättning för att kunna uppleva relationen mellan rum och bild på ett mer konkret sätt. Det är emellertid en annan sak att sätta ord på upplevelsen; här blir det tydligt att hur ett rum upplevs beror mycket på en själv. Bortsett från denna subjektivitet har jag dock tagit fasta på fysiska egenskaper som objektivt beskriver rumsgestaltningen. Förhoppningen är att dessa egenskaper tillsammans med ett specifikt sätt att se på väggmålningarna i fråga, har bidragit till att förstå hur viktig väggens ytmässighet är för helhetsintrycket i ett rum. Läsaren har fått anledning att fundera över om det räcker med ett stil- och färgmässigt samspel mellan bilden och rummet vad gäller helhetsintrycket, eller om något annat - såsom att väggarna förblir ”platta” - är ännu viktigare för balansen mellan väggmålningen och arkitekturen.

Denna idé om balans trädde fram i avsnittet som är tillägnat en generell diskussion om konstformen. Här belyste jag väggmåleriets relation till de angränsande konstformerna, stafflimåleriet och arkitekturen, och gav en översikt för hur främst konstnärer, konsthistoriker och teoretiker runt om i Europa har behandlat ämnet. *Vad kännetecknar väggmåleriet, hur kan och ska det skilja sig från stafflimåleriet?* Med hjälp av uppsatsens tre bildexempel har man kunnat se hur väggmåleriet övergav den naturalistiska illusionen till förmån för ett mer stiliserat och rytmiserat formspråk - istället för att upphäva väggen valde man att betona den och integrera den med resten av arkitekturen.

Hur betonar man den då? Som sett görs detta genom en ”plattare” bild. Här har John Willats varit viktig eftersom han förklarar hur man kan åstadkomma en sådan bild. Med hjälp av projektionssystem, och andra metoder som bryter illusion av djup, kan väggmåleriet finna sin identitet, så att säga. Ett enklare och mer dekorativt formspråk gynnar både vägg och arkitektur - helheten.

Från att ha behandlat konstformen utifrån en allmän teoretisk synvinkel gick jag sedan till det mer specifika. Jag redovisade för det svenska monumentalmåleriet, hur det uppstod och kom att blomstra runt om i Sverige. Här var Georg Pauli av intresse, som inte bara som konstnär utan även som teoretiker, var betydande för monumentalmåleriets utveckling här i Sverige. Därefter kom fallstudierna, som byggde på tidigare analyser av miljöerna - och tog mer fasta på avbildningsättet, hur detta påverkar helheten inne i rummet. *Sommar* är alltför realistisk och iögonfallande, och strider med rummet. *Rimfrost* skapar ”konstnärlig harmoni” tillsammans med övriga element i rummet, och *Staden vid vattnet* låter väggen vara intakt då avbildningsättet av motivet betonar väggen. Vid jämförelsen visade verken på den ovannämnda rörelsen från den naturalistiska illusionen mot den stiliserade utsmyckningen av rummet, där väggens egna platta verkan respekteras.

Slutdiskussionen tog upp subjektiviteten, svårigheten med att skriva om rumsupplevelser. Men en sak torde vara klar: väggens betydelse kan inte ifrågasättas.

Bilder



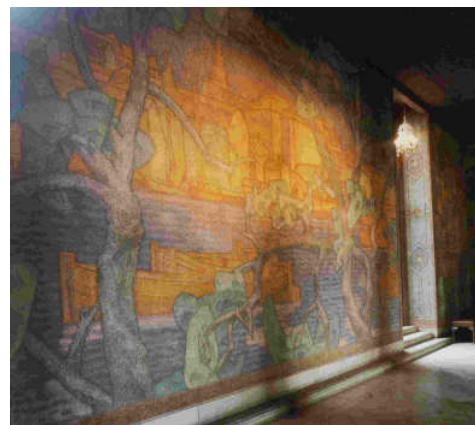
Sommar, 1904
marouflerad olja på duk, 3 x 16 m
(Bild är tagen från Hans H. Brummers
Prins Eugen : Minnet av ett landskap,
1998)



Rimfrost, 1909
fresk, 3.5 x 7 m
(Bild tagen från Hans H. Brummers
Prins Eugen : Minnet av ett landskap,
1998)



Staden vid vattnet, 1922
fresk, 45 x 4.5 m
(Bild är tagen från Inga Zachaus
*Prins Eugen : Det öppna landskapets
mästare*, 1991)



Staden vid vattnet, 1922
fresk, 45 x 4.5 m
(Bild är tagen från Hans H. Brummers
Prins Eugen : Minnet av ett landskap,
1998)

Litteratur

Alhstrand, Jan Torsten. 2001. *Konsten 1890-1915. Signums svenska konsthistoria*. Bokförlaget signum. Lund.

Boman, Monica. "Bilder som vidgar rummet" ur *FORM* : 1982/1.

Bra Böckers Lexikon, vol. 19. 1979. Bokförlaget Bra Böcker AB. Höganäs.

Brummer, Hans Henrik. 1998. *Prins Eugen : Minnet av ett landskap*. Nordstedts Förlag. Stockholm.

Cornell, Elias. 1996. *Rummet i arkitekturen : nutid och historia*. Nordstedts Förlag. Stockholm.

Feinbusch, Hans. 1946. *Mural Painting*. Adam and Charles Black. London.

Hedström, Per. 2004. *Skönhet och skötsambet : konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870-1940*. Konstvetenskapliga institutionen, Univ. Stockholm. (Civilen AB. Halmstad)

Hultin, Olof m.fl. 1998. *Guide till Stockholms arkitektur*. Arkitektur Förlag AB. Stockholm.

Innes, Jocasta, 1997. *Scandinavian painted décor*. Cassel Wellington House. London.

Meecham, Pam & Sheldon, Julie. 2000. *Modern Art : A Critical Introduction*. Routledge, Taylor & Francis Group. London.

Nordin Lindberg, Marie m.fl. 1997. *Arkitekturguide Stockholm : Guide to Stockholm Architecture*. Byggförlaget. Stockholm.

Nylander, Ola. 1996. *Bostadens Gestaltning : analys av arkitektoniska egenskaper i fyra fallstudier*. Licenciatuppsats, Form och teknik, Chalmers tekniska högskola. Göteborg.

Panofsky, Erwin. 1991. *Perspective as Symbolic Form*. Zone Books. New York.

Pauli, Georg. 1920. *Väggmåleri*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm.

Pauli, Georg. 1925. *Eugen : målningar, akvareller, teckningar*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm.

Pauli, Georg. 1933. *Kort framställning av monumentalmåleriets utveckling i Sverige*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm.

Pauli, Georg. 1934. *Prins Eugen : Hans konst och hans närmaste konstnärskrets*. Åhlén & Åkerlunds Förlag. Stockholm.

Sandström, Sven. 1963. *Italiensk tradition i svensk muralkonst : Inledande studie över muralstrukturen i svenskt muralmåleri och plafondkonst från och med barocken till den klassiska traditionens utgång*. Stencilskrift. Lund.

Stavenow-Hidemark, Elisabet. 1991. *Svensk Jugend*. Bohusläningens Boktryckeri AB. Udevalla.
Stensman, Mailis. "Lär av 60-talet" ur *FORM*: 1988/7.

Söderberg, Rolf. 1970. *Den svenska konsten under 1900-talet*. Bokförlaget Aldus/Bonniers. Stockholm.

Vihma, Susann. 2003. *Designhistoria : en introduktion*. Wallin & Dalholm Boktryckeri AB. Lund.

Wennerholm, Eric. 1982. *Prins Eugen : Människan och konstnären*. Bonniers Grafiska Industrier AB. Stockholm.

Wickman, Mats. 1993. *Stadshuset i Stockholm*. Sellin & Partner Förlag AB. Stockholm.

Willats, John. 1997. *Art and Representation : New Principles in the Analysis of Pictures*. Princeton University Press. New Jersey.

Willson, Clare A. P. 2000. *Mural Painting in Britain 1840-1940 : Image and meaning*. Oxford University Press. Oxford.

Zachau, Inga. 1989. *Prins Eugen : nationalromantikern*. Bokförlaget Signum. Lund.

Zachau, Inga. 1991. *Prins Eugen : Det öppna landskapets skildrare*. Bokförlaget Signum. Lund

(Otryckt material)

Karlholm, Dan. 2005 - 25/9. Föredrag vid symposium - "Drawing is here!" - på Moderna Museet, Stockholm.