

Rekonstruktioner av papperstapeter i kulturhistoriska miljöer.



Maria Varhelyi

Uppsats för avläggande av filosofie kandidatexamen i
Kulturvård, Konservatorsprogrammet
15 hp
Institutionen för kulturvård
Göteborgs universitet

2011:49



Rekonstruktioner av papperstapeter i kulturhistoriska miljöer.

Maria Varhelyi

Handledare: Ola Wetterberg

Kandidatuppsats, 15 hp
Konservatorsprogrammet
Lå 2010/11

UNIVERSITY OF GOTHENBURG
Department of Conservation
P.O. Box 130
SE-405 30 Gothenburg, Sweden

www.conservation.gu.se
Tel +46 31 7864700
Fax +46 31 786 47 03

Program in Conservation of Cultural Property
Graduating thesis, BA/Sc, 2011

By: Maria Varhelyi
Mentor: Ola Wetterberg

ABSTRACT:

Reconstruction of historic wallpapers in environments of cultural significance.

This bachelor thesis discusses the different uses of reproduction wallpaper in historic buildings, starting with reasoning about the concepts of heritage, authenticity, reconstructions and copies. In order to apply these notions on wallpapers is the historic development of wallpapers presented. This is followed by a presentation of the function of wallpapers in environments of cultural significance, their conservation and preservation, as well as the most common causes of deterioration. Different manners of reproduction is introduced and later on discussed based on terms of authenticity and value. Four cases of wallpaper reconstructions in historic interiors are discussed in conjunction with previously presented facts.

The use of reconstructed wallpapers appears to be relatively differently targeted and differs in every particular case. This could be a possible risk in the continued preservation and presentation of historic wallpapers in the built heritage because of the risk of subjective decisions without support in the general ethical guidelines within the field of preservation.

Title in original language: Rekonstruktioner av papperstapeter i kulturhistoriska miljöer.

Language of text: Swedish

Number of pages: 48

Keywords: wallpaper, reproduction, conservation, historic buildings, authenticity, values

ISSN 1101-3303

ISRN GU/KUV—11/49--SE

Förord

Först och främst vill jag rikta ett tack till mina informanter Andreas Lindblad, Eva Göransson, Helena Tallius-Myhrman, Wivi-ann Reit och Kristian Reuter-Olivenberg, för att de bistått genom stort kunnande, uppmuntran och inspiration - Tack för att ni tog er tid!
Tack också till de vänner som genom sin närvaro gjort skrivandet lättare, men framförallt roligare, samt till mina fina föräldrar som korrekturläst, stöttat och peppat.
Sist men inte minst ett stort tack till min handledare, Ola Wetterberg, för vägledning i skrivprocessen, goda råd och uppmuntran.

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	9
1.1	Bakgrund.....	9
1.2	Syfte.....	9
1.3	Målformulering och frågeställningar.....	9
1.4	Metod, material och källkritik.....	9
1.5	Avgränsningar.....	10
1.6	Teoretisk referensram och tidigare forskning.....	11
1.7	Disposition av uppsatsen.....	11
2	Teoretisk bakgrund.....	12
2.1	Kulturarv.....	12
2.2	Autenticitetsbegreppet.....	12
2.3	Kopia och rekonstruktion.....	14
2.4	Kulturhistoriska byggnader.....	16
2.5	Slutsats.....	16
3	Papperstapeten.....	17
3.1	Historisk överblick.....	17
3.1.1	Tidig historia.....	17
3.1.2	1700-tal.....	17
3.1.3	1800-tal.....	18
3.1.4	1900-1940.....	19
3.1.5	Slutsats.....	20
3.2	Papperstapetens bevarande.....	20
3.2.1	Tapeten- en svårdefinierad företeelse.....	20
3.2.2	Konservering.....	21
3.2.3	Risikofaktorer.....	22
3.2.4	Kopior och rekonstruktioner.....	23
3.2.5	Slutsats.....	25
3.3	Att bevara och skapa ett autentiskt uttryck hos en tapet.....	26
3.3.1	Autenticitet som material, process eller visuell helhet.....	26
3.3.2	Slutsats.....	30
4	Rekonstruktioner av tapeter i kulturhistorisk miljö-fyra fallstudier.....	31
4.1.1	Bakgrund och Historik.....	31
4.1.2	Rekonstruktioner och tillvägagångssätt.....	31
4.1.3	Problematik och diskussion.....	32
4.1.4	Aspekter på autenticitet.....	32
4.2	Stora Nyckelvikens herrgård.....	33
4.2.1	Bakgrund och historik.....	33
4.2.2	Rekonstruktioner och tillvägagångssätt.....	33
4.2.3	Problematik och diskussion.....	35
4.2.4	Aspekter på autenticitet.....	35
4.3	Svarstjör Slott.....	35
4.3.1	Bakgrund och historik.....	35
4.3.2	Rekonstruktioner och tillvägagångssätt.....	36
4.3.3	Problematik och diskussion.....	36
4.3.4	Aspekter på autenticitet.....	37

4.4	Tjolöholms Slott	37
4.4.1	Bakgrund och historik	37
4.4.2	Rekonstruktioner och tillvägagångssätt.....	38
4.4.3	Problematik och diskussion.....	38
4.4.4	Aspekter på autenticitet.....	38
5	Diskussion och slutsats.....	40
6	Sammanfattning.....	41
7	Källförteckning	43
	Tryckta källor och litteratur.....	43
	Internetkällor	46
	Otryckta källor.....	48
	Bildförteckning och bildbilaga.....	49

1 Inledning

1.1 Bakgrund

Idén till uppsatsen föddes sommaren 2009, när jag arbetade på Drottningholms Slottsteater. Förnimmelsen av historien är otroligt påtaglig inne på teatern och jag kunde inte undgå att fråga mig vad som gjorde min upplevelse av just denna miljö så intensiv samt hur denna känsla av ”direktkontakt” med det förflutna egentligen skapas?

Då jag vid den tidpunkten var mitt i min utbildning till konservator med inriktning på papper föll det sig naturligt att fokusera på just denna komponent, det vill säga papperstapeternas, betydelse för vår uppfattning av en historisk miljö. Slottsteatern har många välbevarade originaltapeter från 1700-talet men också ett antal senare tillskott i form av rekonstruktioner och kopior. Detta faktum fick mig att vilja undersöka bruket av rekonstruerade tapeter i bevarandevärda miljöer och försöka urskilja vilken inställning som finns till detta inom kulturvårdsfältet.

För mig handlar frågorna om original respektive rekonstruktioner och kopior i förlängningen om hur vi bäst kan förmedla vårt kulturarv och om vad som bör bevaras.

1.2 Syfte

Syftet med uppsatsen har varit att belysa bruket av respektive rekonstruktioner av papperstapeter i historiska miljöer samt att redogöra för de motiv som kan ligga till grund för detta. Det har även varit att problematisera vad som anses vara en autentisk miljö. Genom att utgå från litteratur och ett antal exempel på rekonstruktioner av papperstapeter i historisk miljö, diskuterar jag i denna uppsats synsätt och praxis inom området ur ett teoretiskt och historiskt perspektiv. Vilket innebär att jag försöker kartlägga hur synen på autenticitet har utvecklats inom kulturvårdsfältet samt hur man sett på användningen av rekonstruktioner.

1.3 Målformulering och frågeställningar

Målformuleringen bestod i att undersöka och diskutera tapetrekonstruktioner i kulturhistoriskt värdefulla miljöer samt att utreda vilka överväganden och ställningstaganden som bör övervägas för att kunna fatta välgrundade beslut i dessa angelägenheter.

I mitt försök att göra detta har jag ställt mig frågorna:

- På vilket sätt bidrar en tapet till autenticiteten hos en historisk miljö?
- Vari ligger en tapets autenticitet?
- Är begreppet autenticitet relevant att använda sig av när man tar ställning till tapeter i historiska miljöer?
- När är det motiverat att använda sig av rekonstruerade tapeter?
- Hur kan dessa frågor appliceras på mina valda fallstudier?

1.4 Metod, material och källkritik

Som grund för uppsatsen har jag främst använt mig av litteraturstudier men också av samtal med informanter som på olika sätt har en relation till den problematik jag beskriver. Min intention har varit att skriva en explorativ uppsats och att diskutera mitt ämne utifrån ett humanistiskt-samhällsvetenskapligt synsätt. Utifrån detta har jag sedan använt mig av exempelstudier i form av fyra historiska hus där man utfört rekonstruktioner av historiska papperstapeter. Dessa är Boktryckarbostaden, Stora Nyckelvikens herrgård, Svartsjö slott och Tjolöholms slott. Jag har personligen besökt alla utom Svartsjö slott, vilket fick uteslutas på grund av tidsbrist. Jag ansåg dock att exemplet var så unikt inom sitt fält att det ändå hade

relevans för uppsatsen. Mina iakttagelser i fallstudien Svartsjö slott grundar sig alltså endast på en intervju med ansvarig slottsarkitekt samt litteraturstudier.

Genom samtal med ansvariga arkitekter och bebyggelseantikvarier har jag fått en inblick i processen och förutsättningarna i de specifika fallen. Jag har även använt mig av information från exempelfallens egna webbplatser, restaureringsplaner, artiklar om åtgärderna samt annan relaterad litteratur kring platsernas historia och den verksamhet som bedrivs idag.

Utöver exempelstudierna har jag genom den teoretiska litteraturen försökt reda ut hur man betraktat termerna original respektive rekonstruktion samt hur begreppet autenticitet utvecklats och tolkats. Den litteratur jag använt mig av består av monografier, tidskrifter, charters, symposietexter samt Internetkällor. Mycket finns skrivet om autenticitetsbegreppet samt om synen på rekonstruktioner av hela byggnader och miljöer, men mindre om rekonstruktioner av enskilda kulturhistoriska objekt samt bevarandet av papperstapeter. Den information jag tagit del av har i lika mån kommit från konserverings- och bebyggelseantikvarisklitteratur. Dessutom har litteratur med en mer allmänt humanistisk inriktning gett en viktig parallell ingång i ämnet. Referenssystemet utgår från den nationella bibliotekskatalogen Libris version av Harvardmodellen.

I den stora tillgången på litteratur har målet varit att främst fokusera på det som berör relationen autenticitet och rekonstruktioner samt på de källor som behandlar papperstapetens historia och betydelse. Det material och den litteratur som ligger till grund för uppsatsen kommer alltså dels från den information som funnits att tillgå kring de fyra fallstudierna, dels från teoretisk litteratur och dels från ett mer historisk inriktat material som redogör för tapeternas utveckling. Inom dessa tre inriktningar ser vokabulären och användningen av termer något olika ut vilket kan utgöra en risk för feltolkningar.

De fyra fallstudierna valdes som en följd av inledande förfrågningar per e-post, vilka sändes till en slumpmässigt utvald grupp av sakkunniga som kunnat tänkas ha kommit i kontakt med rekonstruerade tapeter i historiska miljöer. Bland dessa kan nämnas slottsarkitekter, intendent, konservatorer samt organisationer som Riksantikvarieämbetet och Statens fastighetsverk. Ett antal platser dök upp som förslag bland e-posten, utifrån dessa gick jag sedan vidare med de fall där skriftlig information och informanter fanns att tillgå. Somliga exempel var ständigt återkommande, detta kan tolkas som att den här typen av ingrepp varit relativt sällsynta och därför blivit uppmärksammade. Det kan också bero på att ingrepp utförs men att de sällan diskuteras offentligt, eller möjligtvis att just dessa exempel utgör en typ av ”prestigeprojekt” och därför ges mycket uppmärksamhet. En konsekvens av att utgå från just dessa exempel var självklart risken att gå miste om de exempel där ingrepp skett ofreflekterat och i tysthet, vilket medför att fallstudierna riskerat att bli mindre allmängiltiga.

Vid möten med informanter har jag försökt undersöka ut hur processerna sett ut i de olika projekten. Samtalen har varit just samtal och inga djupintervjuer, jag har försökt återge informanternas tankar och åsikter så korrekt som möjligt.

1.5 Avgränsningar

Uppsatsen är av en översiktlig karaktär och gör därför inte anspråk på att föra fram några nya teorier. Min ambition är istället att den ska kunna tjäna som en första ansats att skildra hur man förhåller sig till bruket av rekonstruerade tapeter idag samt ge en överblick över de historiska idéer som ligger till grund för detta. I kapitel två, som behandlar teoretisk bakgrund, redogörs för ett västerländskt perspektiv på bevarandefrågor. Detta är en konsekvens av att mina exemplifierande fall främst är hämtade från Sverige och i någon mån

övriga Europa. Att mina fallstudier varit koncentrerade till svenska förhållanden har inneburit en möjlighet att besöka de platser som diskuterats.

Kopia och rekonstruktion kallas det andra kapitlets tredje underrubrik, trots att termerna i själva verket inte är utbytbara. Kopian hänсыftar ett objekt som gjort till en exakt avbild av ett känt original medan rekonstruktionen är en tolkning av ett förlorat original. I min uppsats har jag gjort ett försök att använda dessa begrepp konsekvent utifrån deras definitioner men har i viss mån anslutit mig till den något flytande tolkning av begreppen som återspeglas i min använda litteratur. Min bedömning är att detta inte är av avgörande betydelse för de idéer som presenteras.

Uppsatsen behandlar endast papperstapeter *in situ*, det vill säga på plats i en byggnad. Syftet har inte varit att undersöka konserveringsalternativ utan istället att försöka redogöra för användandet av rekonstruktioner och eventuella original i samverkan.

1.6 Teoretisk referensram och tidigare forskning

Den teoretiska referensramen som legat till grund för resonemangen utgörs av teoretisk litteratur av framträdande skribenter inom konservatorsfältet såsom Salvador Muñoz-Vinas, Chris Caple och Jonathan Ashley-Smith, såväl som kongresspublikationer och artiklar från konserveringsforum såsom *Journal of the American Institute for Conservation* och *The Getty Conservation Institute*. I avsnitten om autenticitetsbegreppet har de relativt nyligen publicerade skrifterna *Art, conservation and autenticities-material, concept, context* och *Conservation: principles, dilemmas an uncomfortable truths*, vilka behandlar autenticiteter som kontextberoende, varit mycket givande och utgjort en teoretisk referensram.

Uppsatsen grundar sig på tidigare forskning inom områdena tapeter, tapetkonservering samt den teoretiska diskussionen kring autenticitetsbegreppet inom kulturvårdsfältet. I de delar som behandlar papperstapeten och dess historia har Ingela Broströms och Elisabet Stavenow-Hidemarks *Tapetboken* varit en ovärderlig källa till information. Rörande tapetkonservering finns bra och övergripande avsnitt i bokverken *Manual of housekeeping: the care of collections in historic houses open to the public* och *The papered wall: the history, patterns and techniques of wallpaper*. Främst har dock artiklar av tapetkonservatorerna Allyson McDermott samt Philippa Mapes och Mark Sandiford legat till grund för beskrivningarna av den senaste tidens syn på tapetkonservering. För att diskutera förståelsen av autenticitetsbegreppet i relation till andra värden lyfter jag bland annat fram förslag på systematiserade värderingsprocesser från Axel Unnerbäck och Marieke Jaenen.

1.7 Disposition av uppsatsen

Kapitel två syftar till att belysa den teoretiska bakgrunden för de tankegångar och ingrepp som berör papperstapeter i kulturhistoriska miljöer. I följande kapitel strävar jag efter att klarlägga hur synen på papperstapeten förhåller sig till begrepp som autenticitet och kopia, i avsikt att klargöra vari tapetens värde som historiskt objekt ligger. I kapitel fyra prövar jag sedan dessa resonemang på fyra enskilda fall där man använt sig av olika metoder för att bevara och återskapa papperstapeter i kulturhistoriska miljöer. I kapitel fem diskuteras sedan problematiken genom jämförande av exemplen från föregående kapitel. Slutligen sammanfattas uppsatsen i kapitel sex. Varje kapitel inleds med en inledning i form av en kort personlig reflektion eller ett citat. Respektive kapitel avslutas också med en kort slutledning med intentionen att summera huvuddragen i avsnittet.

2 Teoretisk bakgrund

Varje ställningstagande och beslut om konservering och restaurering av objekt i kulturhistoriskt viktiga miljöer fattas, medvetet eller ej, utifrån värderingar. Denna subjektivitet får sedan konsekvenser vid val åtgärder. Därför är min intention att i kommande kapitel presentera en kortfattad teoretisk bakgrund till problematiken kring bevarande, utifrån ett västerländskt perspektiv.

2.1 Kulturarv

Kring 1800-talets början kom de snabba och omvälvande förändringarna i Europa att medföra en förändring i sättet att betrakta historien. Samhällets drastiska omdaning medförde en ökad känsla av rotlöshet och ovisshet, det förflutna kom att ses som något väsensskilt, förlorat. I och med detta kom också en ökad vikt att läggas vid att bevara relikier som monument av en svunnen tid (Butler. 2009, s. 463-ff.). Människans relation till sin historia var inte längre given utan behövde konstrueras, det vill säga skapas genom olika sociala krafter såsom politik, traditioner och ekonomiska hänsynstaganden. En ny medvetenhet om historien växte fram och det förflutna frambringades genom allehanda kvarlevor, berättelser och fragment (Mason. 2006, s. 23). Detta blir särskilt tydligt i romantikens vurm för det traditionella och strävan efter att skapa nationella symboler (Brajier. 2009 s. 86). Kulturarvet tjänar till att bilda ett gemensamt minne.

Den bevarandediskurs, i vilken vi ännu är delaktiga, härstammar från alltså från ett västeuropa vid 1800-talets början och kan betraktas som en produkt av omvälvande krafter såsom krig samt politiska och ekonomiska strömningar, dessa förändrade samhällsklimatet och människors världsbild (Starn. 2002 1-ff). Denna typ av västerländska strävanden efter att bevara gamla föremål och traditioner för att gestalta sin historia är idag allt mer utbredd och är symptomatisk även i ”icke västerländska” kontexter. Butler hävdar att detta härrör från känslan av rotlöshet i dagens globaliserade värld. Vår drivkraft att skapa *places of memory* grundar sig i avsaknaden av *real environments of memory* (Butler. 2006, s. 473). I de åtgärder som genom historien vidtagits, för att bevara vad vi idag betecknar som kulturarv, reflekteras det samhälle vari besluten fattats, dess rådande normer, prioriteringar, avsikter, och kultur (Mason. 2006, s. 21). Spåren från det förflutna är en viktig del av den mänskliga självbilden och kan i egenskap av sin starka genomslagskraft bli föremål för förvanskning och tillrättaläggande för att bättre passa privata, politiska eller ekonomiska syften (Butler. 2006, s. 469). Under det sena 1900-talet fick begreppet *heritage*, ursprungligen förknippat med den rättsliga termen *inheritance*, en vidare mening och gick från att endast beröra ett fåtal till att inbegripa något mer allmänt, ett gemensamt ”fädernearv”. David Lowenthal beskriver förändringen i synen på bevarandet av kulturarvet som en transformation från en elitistisk sysselsättning för ett fåtal, till en väldig väg som gick genom hela samhället (Lowenthal i Butler. 2006, s.467-469). *I Why fakes matter* skildrar Mark Jones 1900-talet som en mer osäker och ängslig period i sitt förhållningssätt till historien än någon föregående epok. Det dåliga självförtroendet i nuet driver på behovet av bevara och återskapa det förflutna. Denna strävan har inneburit ett ökat fokus på autenticitet i betydelsen ursprungligt eller äkta och som en konsekvens har även kopian blivit allt mer aktuell (Jones. 1992, s. 7).

2.2 Autenticitetsbegreppet

Jukka Jokiletho förklarar autenticitet som ett immanent tillstånd eller egenskap hos ett objekt. Ett uttryck för vad han beskriver som: *”truthfulness of the internal unity of the creative process and the physical realization of the work, and the effects of its passage through historical time.”* (Jokiletho. 1995, i Brajier. 2009, s. 85). Autenticitet är alltså något som skapas i ett föremåls relation till sin

omgivning. Att egenskapen på så vis blir unik i varje enskild situation gör begreppet flytande och svårdefinierat.

Nyckelfigurer inom det vi idag betraktar som kulturvårdsområdets historia såsom John Ruskin (1819-1900), Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), Cesare Brandi (1906-1988), Walter Benjamin (1892-1940) och kanske särskilt konsthistorikern Alois Riegel (1858-1905), i och med sitt verk *The modern cult of monuments*, har behandlat frågeställningar som tangerar autenticitetsproblematiken. Men begreppet autenticitet som sådant var varken huvudkriterium eller nyckelord inom kulturvårdsrörelsen innan de intensiva diskussioner om kulturarvet som uppstod under 1960-talet. I och med Venedigchartern, 1964, får autenticitetsbegreppet en mer framträdande roll, vilket främst står att utläsa i formuleringen ”*It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity*”, vilken syftar på bevarandet av historiska monument. Trettio år senare vändes åter fokus mot autenticitetsbegreppet men denna gång utifrån en något annorlunda tolkning. Vid Narakonferensen, år 1994, antogs ett dokument bestående av tretton punkter om autenticitet. Den betydelse av autenticitet som presenterats i Venedigchartern kritiserades där för att endast utgå ifrån ett västerländskt synsätt som gör det materiella och ”monumenten” till norm. Narakonferensdokumentet fokuserar istället på vikten av att bedömningar av autenticitet skall göras utifrån varje enskilt falls kulturella kontext och poängterar vikten av att föra en pågående debatt och reflektion kring betydelsen av autenticitet (Starn. 2002, s.1-ff.).

Termen autenticitet är fortfarande, sin svårdefinierbarhet och motsägelsefullhet till trots, ett nyckelbegrepp inom kulturvårdssektorn. Traditionellt har betydelsen av autenticitet som en materiell egenskap varit central inom musei- och kulturarvsområdet. Den senaste tendensen innebär dock att det immateriella kulturarvet, såsom hantverkskunnande, processer och ritualer, allt mer hamnar i fokus. Detta har lett till att autenticitet i en vidare betydelse fått en allt mer central roll (Roede.1993, s.127-28). Utöver Venedig, 1964, och Nara, 1994, har några av de mest inflytelserika policydokumenten om bevarande skapats i Burra, 1988 och 1999, samt Yamato år 2004. Dessa dokument fokuserar på en relativistisk tolkning av begreppet autenticitet (Ashley-Smith. 2009, s. 7-20). Autenticitetens föränderlighet och relativitet belyses i James Cliffords ”autenticitetsmaskin”, där han illustrerar hur vår värdering av objekten förändras beroende på sammanhang (Fig.2).

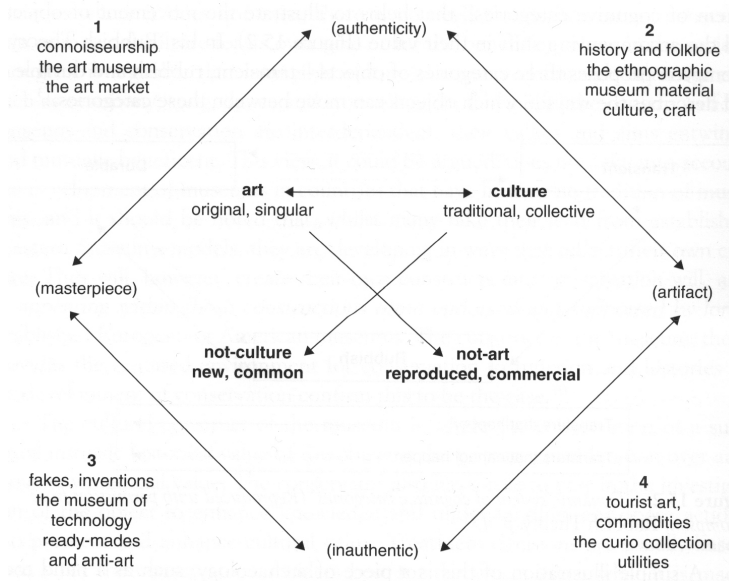


Fig. 2. "A Machine for Making Authenticity" (Clifford J i Cane S. 2009, s. 170).

Om man med autenticitet endast åsyftar ett objekts äkthet i betydelsen av ett ursprungligt, befintligt tillstånd, innebär konserverings- och restaureringsåtgärder i många fall dess motsats. Autenticitet har ofta använts som en ädel förklädning eller en nödvändig ursäkt för de förändrande åtgärder som utförts i bevarandets namn. Att framhäva ett objekts autenticitet innebär ofta istället att något görs vackrare, mer meningsfullt eller mer användbart. Att använda sig av autenticitet som ett nyckelbegrepp blir ur det perspektivet att utgå från en villfarelse men begreppet kan detta till trots vara användbart (Muñoz-Viñas. 2009, s. 37-38). Tron på en objektiv äkthet legitimerar ett personligt och känslobaserat förhållningssätt till historien som annars sällan ges utrymme (Petersson. 2005, s. 283). En förutsättning för ett meningsfullt användande är dock en medvetenhet om begreppets inkonsekvens och svårtydbarhet (Muñoz-Viñas. 2009, s. 37-38). En förmåga att kommunicera begreppets komplexitet, och varierande innebörder i relation till varje unikt fall, ökar möjligheterna för en fördjupad förståelse av vad som värderas och bevaras.

2.3 Kopia och rekonstruktion

Exempel på historiska rekonstruktioner återfinns i flera skeden av historien. I dag är kunskap, upplevelser och ekonomiska intressen vanliga drivkrafter i ett ökat bruk av historiska rekonstruktioner (Petersson. 2005, s. 278-279). Kopior av museiföremål är också ofta förekommande i syfte ersätta ett känsligt original i utställningssammanhang (Fontander. 1971, s. 5). Det är dock, enligt dagens dominerande synsätt, viktigt att en kopia går att skilja från originalet eller att den åtföljs av information. (Fitch. 1990, s. 195). När en kopia utger sig för att vara äkta blir det istället, enligt klassisk konserveringsteori, en förfalskning och kan verka vilseledande för betraktaren. En allt för övertygande rekonstruktion kan vara farlig i kraft av sin genomslagskraft om den inte är korrekt; *"it wouldn't matter if it wasn't so well done"* som styresmannen för The Royal Geographical Society utbrister angående en filmatisering av Robert Falcon Scott's polarexpedition (Lowenthal. 1992, s. 185). Men av andra författare framhålls också ett krav på motsattsatsen, att en imitation eller rekonstruktion måste uppnå en viss grad av illusion för att skänka betraktaren upplevelsen av autenticitet, och inte en smygande känsla av att ha blivit vilseledd (Brajier. 2009, s. 93).

Mark Jones diskuterar, delvis i kontrast mot ovanstående resonemang, i sin introduktion till boken *Why fakes matter*, den franske författaren Michel Pastoureaux's tes att föreställningen om äkthet och falskhet är en kulturell konstruktion och att dess innebörd varierar mellan olika samhällen och tider. Till exempel behöver det som idag betraktas som en förfalskning inte nödvändigtvis ha uppfattas så för två sekler sedan. Den under romantiken framväxande synen på konstnären som ett skapande geni (www.ne.se/lang/romantik) har fått betydande konsekvenser för vad vi idag bedömer som kopia respektive förfalskning. I och med att individens betydelse ökade blev vem som skapat ett verk mer relevant än verket i sig. Det blev därför mindre viktigt huruvida kopiorna gav en korrekt återgivning av originalets utseende än om de bestod av originalmaterial. Funktionen i form av estetiskt uttryck fick alltså stå tillbaka för ett sökande efter äkthet i bemärkelsen av något som skapats av konstnärens egen hand (Jones.1992, s. 7).

Vid vissa tillfällen betraktas användandet av en kopia eller rekonstruktion som motiverat i kulturhistoriska sammanhang, särskilt i de fall där den utgör en vital del för upplevelsen och tolkningen av en miljö. James Marston Fitch framhåller också kopians pedagogiska syfte som rekvisita i historiska miljöer (Fitch. 1990, s. 187-202). Lars Roede ser kopian som en väg till en mer autentisk förmedling av historien och menar att man genom dem kan man förmedla hur föremål och miljöer ursprungligen kan ha sett ut. Reproduktioner kan också, enligt Roede, utgöra en strategi för att lösgöra historiska miljöer från skyddsglas, skyltar med påbud

samt avskärmande rep. Säkerhetsåtgärder som kan skymma upplevelsen för besökande (Roede.1993, s. 127). Roede sammanfattar kopians fördelar och nackdelar med ett citat lånat från Trygve Fett: *"Lengdesnittet av historien kan bare formidles av originale miljøer, bygninger og gjenstander. Tverrsnittet formidles best som rekonstruksjon"*. Det vill säga, historiens gång och upplevelsen av ålder kan endast förmedlas genom original men *tverrsnittet*, att levandegöra ett ögonblick eller illustrera en historisk epok, åskådliggörs bäst genom rekonstruktioner (Fett i Roede. 1993, s. 130).

Lars Roede likställer även rekonstruktioner av delar hos historiska byggnader med underhåll och menar att kopior i då kan försvaras genom att de bidrar till att bevara och förmedla gamla hantverksmetoder. Kopior genomförs ofta utan dåligt samvete så länge det rör sig om enskilda delar av ett hus eller ett objekt, till exempel ett nytt torvtak, eller underhåll utfört i enlighet med gammal hantverkstradition (Roede.1993, s. 129). Men hur vet man när man kopierat eller restaurerat för mycket? Svaren kan se olika ut beroende på situation och teoretiskt förhållningssätt. När det gäller mindre objekt än byggnader blir även handlingsutrymmet för ingrepp i form av tillägg mindre. Utsträckningen av åtgärderna kan påverka upplevelsen av ett föremål som ett historiskt dokument och redan små kompletteringar kan i sådana fall påverka upplevelsen och tolkningen av ett objekt. I ett annat sammanhang kan emellertid en kopia som överlevt sitt original utgöra en enda kvarvarande källa till information, vilket kan bidra till en positivare värdering av kopians status och få den att framstå som ett föremål i egen rätt (Fitch. 1990, s. 188).

Bruket av kopior och rekonstruktionen innebära en viss problematik i sammanhang där syftet är att bevara ett materiellt kulturarv. Då bruket av rekonstruktioner i en mening strider mot ett av kulturinstitutionernas traditionellt sett viktigaste syften, nämligen att förevisa och tillgängliggöra bevarade historiska originalobjekt. Även i situationer där rekonstruktioner kan anses ha ett berättigande kvarstår olika typer av problematik, till exempel svårigheten med att skapa övertygande kopior. Varje historisk epok har en tendens att sätta sin speciella prägel på allt som framställs. I kopiorna kan man avläsa hur man betraktat det förflutna och med tiden blir även kopiorna historiska dokument över den tid då de blev till (Fitch. 1990, s. 188). Rekonstruktioner speglar alltså sin samtid men kan i bästa fall också hjälpa oss att utmana gamla vedertagna föreställningar. Bodil Pettersson har studerat hur uppfattningen om det förflutna förmedlas genom rekonstruktioner och definierar i sin avhandling rekonstruktion som en *"skapande tolkning utifrån samtidens värderingar"* (Pettersson. 2005, s. 287).

En vanligt förekommande attityd till rekonstruktioner är att de kan balanseras på gränsen till vulgaritet och utnyttjar kulturarvet som ett kommersiellt jippo (Pettersson. 2005, s. 283). Termen *Disneyfication*, används ibland för att kritisera skapandet av kulturarv med en benägenhet till nationalistiskt glorifierande och godtyckliga återgivningar av historiska skeden (Butler. 2006, s. 467).

Unesco's världsarvskonvention från 1972 samt Venedig- och Burra-chartrarna har gemensamt att de betraktar rekonstruktioner som något exceptionellt sällsynt som bara bör genomföras om man har tillgång till grundlig dokumentation och som aldrig får ske på basis av gissningar. Dessa riktlinjer skiljer sig dock markant från den verkliga praktiken där rekonstruktioner av miljöer, byggnader och objekt är omfattande (Stanley-Price. 2009, s. 32-43).

Det är omständigheterna som avgör hur en rekonstruktion uppfattas och gränsen är otydlig mellan vad som ges epitetet förfalskning och vad som istället betraktas som en kopia. Tillverkarens syfte, sammanhanget och uppföljningen av användningen är element som

påverkar tolkningen av en rekonstruktion och dess nytta som kunskapsförmedlare (Petersson. 2005, s. 283). Ett erkännande av att begreppen sanning och falskhet är föränderliga och motsägelsefulla kan bidra till att föra diskussionen kring autenticitet och rekonstruktioner framåt (Jones.1992, s. 10). Att ta ett steg från den traditionella och utbredda värderingen av termerna original och kopia och istället inta ett öppnare förhållningssätt kan bidra till en mer adekvat och situationsanpassad användning av rekonstruktioner i historiska miljöer.

2.4 Kulturhistoriska byggnader

“(..) an historic building is one that gives us a sense of wonder and makes us want to know more about the people and culture that produced it. It has architectural, aesthetic, historic, documentary, archaeological, economic, social and even political and spiritual or symbolic values; but the first impact is always emotional, for it is a symbol of our cultural identity and continuity -a part of our heritage.” (Feilden. 2003, s. 1).

Många av de historiska hus som finns bevarade har en gång varit förnäma hem i vilka man visar ett urval av rum och miljöer för besökare (Porter, MacDonald. 1990, s. 175). Tapeten utgör en central del av en byggnads fasta inredning och hur den behandlas vid en restaurering påverkas av syftet med byggnadernas bevarande och vad det ska förmedla till besökarna. Uppfattningar och beslut om vad som skall förmedlas i en historisk miljö är alltså en avgörande faktor vid valet av bevarandeåtgärder. Lars Roede diskuterar i artikeln, *Ekthet och kopier-bevaring eller formiddling?* faran med att skapa en utställningsmiljö för besökarna och säga: ”*slik levde folk i gamla dager*”. Han påpekar att dessa historiska tittskåp kan ge besökande den felaktiga bilden att ”*I gamle dager omga folk seg med antikviteter*”. En förvaltare hos National Trust, Storbritannien, förklarar att bevarandet av en historisk byggnad handlar mer om att värna om attityder än att sträva efter ett orört materiellt tillstånd (Porter, MacDonald. 1990, s. 175). Även arkitekten och professorn i restaureringskonst, Ove Hidemark, poängterar vikten av att strävan efter materiell autenticitet inte prioriteras på bekostnad av helhetsupplevelsen av en miljö. En sådan byggnad riskerar att bli ”*historiskt identitetslös (...)*” (Hidemark i Robertsson. 2003, s. 27). En annan riktning för bevarandet av historiska byggnader innebär dock prioriteringar av materiell autenticitet i form av värnandet av originalmaterial med övertygelsen att utan detta går känslan av autenticitet förlorad och att endast en redovisning av den gamla formen kvarstår (Robertsson. 2003, s. 98).

2.5 Slutsats

Etiska dokument inom kulturvården uppmanar till återhållsamhet vid bruket av rekonstruktioner och poängterar vikten av grundlig dokumentation. Trots detta genomförs rekonstruktioner regelbundet i kulturhistoriska miljöer. Som motiv för dessa beslut anges ofta en ökad autenticitet hos miljön samt rekonstruktionens pedagogiska förtjänster. Som möjliga risker med rekonstruktioner anförs en så kallad ”Disneyfication” och förmedlandet av en, medvetet eller omedvetet, förvanskad bild av historien. Som en fördel med rekonstruktioner inom kulturvården framhålls ofta deras pedagogiska kvaliteter.

Både autenticitetsbegreppet och synen på kopior respektive original har genomgått en utveckling mot ökad relativisering och fokusering på kontextberoende. En mer mångsidig tolkning av begreppen möjliggör en specialiserad användning av rekonstruktioner i kulturhistorisk värdefulla miljöer och att åtgärderna kan anpassas för att på bästa sätt både bevara originalmaterial och förmedla trovärdiga återskapningar av ursprungliga miljöer.

3 Papperstapeten

Papperstapeten utgör en unik del av vår kulturhistoria. I egenskap av sin platsbundenhet återfinns de ofta som ett sista kvarvarande spår av den ursprungliga interiören i gamla byggnader. Bara ett fåtal finns bevarade i sin helhet men dolda bakom gipsskivor och paneler eller undanskymda i glömda skåp och vrår, kan dessa ledtrådar till historien återfinnas.

3.1 Historisk överblick

3.1.1 Tidig historia

Sedvanan att klä väggar och tak med mönstrat papper är gammal och återfinns i olika former över världen. De tidigaste exemplen i Europa är från 1400-talets slut (Hoskins L. 2005, s. 11) och under 1500-talet var bruket relativt spritt i Europa (Tunander. 1995). Den äldsta bevarade papperstapeten i Sverige är den så kallade Rosenvingeska tapeten i Malmö, dess tillkomsttid är uppskattad till 1570-tal. Tapeten utgörs av ark med en ungefärlig storlek på 25,5 x 35 cm, tryckta med träsnitt i bokpress och dekorerade med handmålade blommor. Till skillnad från andra tryckta dekorpapper från samma tid är mönstret rapporterat (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 13) för att kunna sättas samman. Från 1600-talet finns det flera uppgifter om att papperstapeter använts hos den borgerliga klassen i städerna och även i herrgårdar över hela landet. Beklagligtvis finns idag endast fragment bevarade från tapetens tidigaste historia (Tunander. 1995).

3.1.2 1700-tal

Från perioden kring det tidiga 1700-talet finner vi endast ett fåtal lämningar av tapeter men från och med seklets andra hälft är relativt mycket bevarat och visar på tapetens breda spridning över landet (Tunander. 1995). Stofftapeter, en tapet av lärft eller papper med mönster av finhackat linnestoff, och vaxdukstapeter, en väggbeklädnad av oljebaserad färg på linne- eller hampväv, var också mycket populära under århundradets första decennier men hade kring år 1750 i princip konkurrerats ut av de tryckta och målade, ”moderna”, papperstapeterna (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 28 och 16-18).

Papperstapeten var i sig själv en exklusivitet men utgjorde samtidigt ett alternativ till de fashionabla, och än mer dyrbara, textila tapeterna. Detta faktum medförde att papperstapeter ofta framställdes för att efterlikna textilier. (Mapes. 1997). De svenska 1700-tals tapeterna har alltid en matt botten, importerade exemplar kan däremot ha en glättad eller satinerad bottenfärg för att på så vis imitera en sidentapet.

Tillverkning och material

Kring 1730-1740-talen uppstår fabriker för tapettillverkning i Sverige, det finns beskrivet hur handdrivna maskiner användes för att effektivisera processen (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 30). Den samlade produktionen under 1700-talet kännetecknas dock av kombinerade tekniker, exempelvis kunde bottenfärgen blocktryckas medan mönsterrapporten målades med schablon eller för hand. Tapeterna från 1700-talets andra hälft är tillverkade av linnelumpspapper i cirka 60 x 55 cm stora ark sammanlimmade till våder. Våden beströks sedan med limfärg och mönstren målades eller trycktes med olika block för olika färger.

Den förtjockade färg vi idag förknippar med limfärg började tillverkas i England kring år 1740 men först på 1790-talet börjar den, med krita förtjockade limfärgen, användas i Sverige.

Den oförtjockade limfärgen som använts dessförinnan gav ett tunt och transparent tryck, mycket olikt den senare, matta och täckande, limfärgen (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 28-30). De tidiga förtjockade limfärgerna var baserade på animaliskt lim, senare introducerades, och användes företrädesvis, stärkelselimmer av olika slag. I Sverige kom främst potatisstärkelse att användas (Rasmussen. 1999).

Värt att notera är att många av de färgämnen som användes under 1700-talet hade bristande beständighet och har därför ofta bleknat eller ändrat färg när de utsatts för ljus och slitage.

Mönsterdesign

Kring år 1760 börjar de ljusa blomstermönstrade papperstapeter som vi ofta förknippar med 1700-talet, att bli högsta mode. Bland annat tapetserades flera av de kungliga slotten, däribland Drottningholm, Strömsholm och Svartsjö, i enlighet med det nya modet (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 25). Förutom det strödda blomstermotivet (Tunander. 1995) var snedrutor av olika typ dominerande mönster under rokokon (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 26). När kung Gustav III år 1728 återvänder till Sverige efter en resa i Italien medför han inspiration från ett annat stilideal; nyklassicismen. Nyklassicismen följdes sedan av empiren och dessa två termer brukar i svensk stilhistoria benämnas som Gustaviansk stil och Karl Johanstil. Den nya smakriktningen innebar återblickar till klassiska antika stilideal (Algulin...et.al. 2011), följaktligen fick tapeternas dekor nu ett mer uppstramat och stringent uttryck (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 26). Exempelvis blir olika typer av randningar mycket populära, gärna i blått och med eller utan blommor (Tunander. 1995).

3.1.3 1800-tal

1800-talet innebar en omvälvande utveckling för papperstapeten. Tekniska framsteg resulterade i att ett överflöd av mönster och varianter producerades. Tapeten blev, i olika utföranden, högsta mode inom alla samhällsgrupper. Lägre tillverkningskostnader ökade tillgängligheten och medförde att det kring seklets senare hälft blev möjligt även för mindre bemedlade att tapetsera om ofta;

"I alla samhällsklasser motiverade bröllop och andra familjehögtider nya tapeter. Dessutom tyder både uppteckningar och annonser i olika ortstidningar på att man gärna tapetserade om inför julhelgen."
(Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 7 och 195).

Tillverkning och material

Fram till omkring 1840-talet hade tapeterna fortfarande varit framställda av handgjort papper och bestått av kvadratiska ark som limmats samman för att bilda en våd. Därefter revolutionerades tekniken genom möjligheten att tillverka långa sammanhängande pappersvåder. För tapetindustrin var detta en stor fördel som möjliggjorde en bortrationalisering av momentet med sammanlimning av pappersarken. (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 114)

Liksom tekniken för tillverkning utvecklades även själva pappersråvaran radikalt. Man började experimentera med olika sorters fibrer. Som en konsekvens av den bristfälliga tillgången och de höga priserna på lump, i kombination med den ökande efterfrågan på papper, utvecklas bruket av trämassa som cellulosafiberråvara. På mekanisk väg finfördelades fibrerna i träet till massa. Metoden var snabb och billig men fick konsekvenser för slutproduktens kvalitet (Mapes, 1997). Pappret gulnade och bröts ned på kort tid till följd av de höga halterna av lignin. Ligninet, eller det så kallade träämnet, i massan gav upphov nedbrytning av cellulosafibern i form av en sur reaktion, hydrolys. (Bush, Storey. 2007, s. 455-57). Ännu en nackdel var att ett papper enbart baserat på mekanisk trämassa var allt för

skört för att användas som tapetpapper. Det problemet löstes dock genom att man blandade trämassan med lump- eller halmmassa men ligninets skadliga inverkan kvarstod (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 270).

Vid århundradets slut utvecklades metoder för tillverkning av kemisk trämassa. Tidiga tekniker var natroncellulosametoden och sulfitmetoden. På kemisk väg kunde man nu lösa ut ligninet ur massan och på så vis få ett papper med bättre kvalitet. Natroncellulosametodens användning i Sverige blev kortvarig men tapeter av pappersmassa framställd genom sulfitprocessen var vanligt in på mitten av 1900-talet (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 271).

Introducerandet av trämassa i papperstillverkningen, och den stora produktionen av billiga tapeter med låg kvalitet, ändrade dock inte det faktum att finare papperstapeter fortfarande baserades på lumpmassa (Sandiford, Mapes. 2007, s. 185); (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 267). Parallellt med den allt mer massproducerande tapetframställningen pågick alltså en mer traditionell tillverkning, med bättre råvaror, för de mest exklusiva tapeterna (Mapes, 1997).

Mönsterdesign

Tapeterna följer den allmänna stilutvecklingen under 1800-talet med den stramare Gustavianska- och Karl Johan stilen under seklets första decennier, åtföljd av de historiserade stilarna, de så kallade nystilarna (Drange, Aanensen & Braenne. 1992, s. 434-36). Många influenser kom från Frankrike, så till exempel trenden med mycket småmönstrade tapeter (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 94-95). I och med de tillverkningstekniska framstegen från och med 1840-talet inträder en uppsjö av nya mönster, främst inspirerade av de olika nystilarna, såsom nygotik, nybarock och nyrokoko (Broström I, Stavenow-Hidemark E. 2004, s. 114). Bården framträder som ett av de viktigaste stilmomenten genom hela århundradet. Som Ingela Broström och Elisabet Stavenow-Hidemark skriver i *Tapetboken*: "(...) utan bården ansågs tapeten oavslutad." Bårderna skulle kontrastera mot tapeten och fanns i alla prisklasser, med allt från enkla upprepningssmotiv till naturtrogna stilleben av blommor och draperingar med upp till tjugo kulörer (Broström I, Stavenow-Hidemark E. 2004, s. 94-95).

Utvecklingen inom färgframställningen möjliggör dessutom mer varierade färgställningar (Mapes. 1997). Dessvärre användes också giftiga ämnen som formalin och arsenik i många av de nya färgerna. Det mest kända exemplet är Schweinfurtergrönt. Färgen var starkt grön, stabil mot blekning och mycket populär inom tapettillverkningen. Den innehöll dock en giftig förening av kopparoxid, ättiksyra och arsenik vilket föranledde ett totalförbud mot arsenikhaltiga tapeter år 1876 (Tunander. 1995). Genom hela århundradet löper också modedefärgen ultramarinblå. Ultramarin var ursprungligen mycket exklusivt och framställdes av mineralet Lapis lazuli. Nu kunde den blå färgen istället framställas på kemisk väg vilket innebar att den blev tillgänglig i vardagsproduktionen.

3.1.4 1900-1940

Tillverkning och material

Under 1900-talet levde både lumppapper och mekaniskt trämassapapper kvar som råmaterial för tapettillverkning. Lump, för exklusiva handtryckta tapeter, och mekanisk trämassa för de enklaste. Det var även vanligt med blandningar av massatyper för att uppnå önskade egenskaper hos pappret (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 271).

Sulfitmassan och den mekaniska massan hade sedan 1800-talets andra hälft dominerat tapetpapperstillverkningen men kring 1945 ersattes sulfitprocessen av den s.k. sulfatprocessen som hade fördelen att kunna tillämpas på alla träslag (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 270); (www.ne.se/lang/massatillverkning). Även tryckteknikerna utvecklas, även om blocktrycket levde kvar i Sverige så sent som på 1920-talet (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 243). Etsade stålvalsar, laserskuren polyuretan, djuptryck, flexografi (en typ av rotationshögtryck) och rotationscreentryck, är alla nya metoder som introduceras mellan 1930 och 1980 (Rasmussen. 1999).

Under 1900-talets andra hälft börjar syntetiska bindemedel med pigment användas istället för limfärg. För att även göra tapeterna vattenbeständiga och tåliga ges de en beläggning av akrylplast (Rasmussen. 1999).

Mönsterdesign

Nya smakriktningar börjar göra sig gällande kring sekelskiftet 1800/1900. I och med John Ruskins och William Morris Arts and Crafts-rörelse under 1800-talets slut hade vägen öppnats för jugendstilen och dess naturinspirerade, ”moderna”, stilideal. I Sverige är Ellen Key och makarna Karin och Carl Larsson framträdande förespråkare för ett ljusare och luftigare inredningsideal. Bland annat kom Ellen Key med det radikala förslaget att sätta upp tapeterna med mönstersidan mot väggen och den ljusa baksidan utåt. Den ljusa och enhetliga ytan skulle skapa rofylld atmosfär (Tunander. 1995). Jugendstilen följdes av art déco, som i Sverige gick under beteckningen Swedish grace. Den stora förändringen för den breda massans hem och tapeter kom dock i och med funktionalismen. Enfärgade och ljusa tapeter blev nu normen i alla hemmets rum (Tunander. 1995).

3.1.5 Slutsats

En rekapitulering av papperstapetens utveckling under tre århundraden indikerar att tapeten som fenomen är mycket mer komplex än vad man i vardagliga sammanhang ofta tänker sig. En tapets mönster kan tala om hur ett rum har använts, dess kvalité kan säga något om rummets invånare medan tryckmetod, papper och pigment berättar för oss om tidens hantverk och teknik.

Tapeten har uppfyllt olika funktioner i olika miljöer och har i och med detta också haft olika förutsättningar för bevarande. En handmålade tapet från 1700-talet är i mångas ögon ett unikt konstverk. En havregrynsfärgad funkistapet framkallar däremot sällan samma typ av känsla. Varje tapet har dock något att berätta om sin tid. En tapet är inte bara en tapet, den är också ett uttryck för stilströmningar, kulturella åskådningar och ett spår av de människor som än gång levt mellan de tapetserade väggarna.

3.2 Papperstapetens bevarande

Papperstapetens anseende har växlat under historien. Från att ha betraktats som ett exklusivt konstverk, att återanvända och vårda, till att fungera som ett alternativ för mindre bemedlade att inreda sina hem. Den kan betraktas som ett platsspecifikt konstverk eller ett utbytbart slitskikt, ytterligheter som fått konsekvenser för synen på tapetens bevarande.

3.2.1 Tapeten- en svårdefinierad företeelse

Tapeterna ger oss alltså information om smak, material och tekniker. De kan betraktas som enskilda konstverk men fyller också en viktig funktion som förmedlare av atmosfär och stämningar, de är en central del av kontexten hos en historisk interiör (McDermott. 2008, s.

22). I artikeln *Wallpaper conservation: Puzzling priorities* diskuterar Edward L. Kallop Jr just denna problematik. Vari bör fokus för bevarandet av tapeter bör ligga? Är det mönstrets integritet och visuella uttryck som är det essentiella? Är det tapetens fysiska egenskaper, eller kanske den historiska information som förmedlas, som är väsentligast?

Tapetkonservatorerna Mark Sandiford och Phillipa Mapes understryker tapetens oklara roll genom att beskriva dem som funktionella konstverk och som en länk mellan byggnadens yttre struktur och dess interiör. Tapeterna bildar en förenande fond till ett rums historiska och visuella egenskaper (Sandiford, Mapes. 2007, s. 185).

3.2.2 Konservering

Tapeter utgör ett viktigt inslag i många historiska miljöer men frågan om deras bevarande är ofta försummad (McDermott. 2008, s. 22). Ingela Broström och Elisabet Stavenow–Hidemark sammanfattar i sitt förord till verket *Tapetboken*, de historiska tapeterna i Sveriges nuvarande situation så här: ”*Trots alla de skönhetsvärden och den kunskap de förmedlar är tapeterna ett hotat kulturarv.*” Ofta avlägsnas tidstypiska och relativt välbevarade tapeter på grund av att de upplevs som omoderna eller slitna (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 7). Det förekommer också att tryckta tapeter tas ned från väggarna i jakt på äldre väggmålningar eller beklädnader (Gillberg. 2008, förord).

Konserveringen och bevarandet av tapeter är också ett relativt ungt kunskapsområde. (Mansell. 2005, s. 257). Verksamhetsfältet är brett med inslag av olika materielgrupper, alla med en individuell problematik. Komplexiteten i bevarandet av tapeter i historiska miljöer medför att samarbete och ökad förståelse mellan olika yrkesdiscipliner är nödvändigt (Kallop, Jr. 1981, s. 56-57). En tapetkonservator kan dra stor nytta av andra yrkesgruppers erfarenheter såsom arkitekter, historiker, textil- och målerikonservatorer (McDermott. 2008, s. 22); (Mapes. 1997). Utöver tapetens egen sammansatta och varierande beskaffenhet förhåller sig dessutom en tapet *in situ*, till faktorer i den omgivande miljön. Omständigheter som dessa för med sig att konserveringen av historiska tapeter kan se mycket olika ut (McDermott. 2008, s. 22-23). Åtgärderna vid konservering varierar beroende på objektets storlek vilket kan innefatta allt från små fragment till väggfält och hela byggnader (Mansell. 2005, s. 254-259); (Gilmore. 1981, s. 74). De vanligast förekommande ingreppen för papperstapeter *in situ* förefaller vara rengöring, lagning av revor, ifyllning av lakuner, konsolidering av färgskikt samt återfästning av lösa delar (Collier. 1999, s. 53). Edward L. Kallop Jr poängterar att inför varje beslut om konservering av historiska tapeter bör estetiska-, upplevelse- respektive historiskt informativa värden vägas mot varandra (Kallop, Jr. 1981, s. 56-57).

Många av de tapeter som idag finns bevarade är de som ursprungligen var exklusiva och som därför behandlats varsamt. Billiga tapeter betraktades däremot som förbrukningsvara och kasserades eller ersattes ofta med korta intervall (Collier. 1999, s. 53). Även bland antikvarier har tapeter tidigare ofta betraktats som ett offerskikt, något som man i likhet med färg och puts underhåller genom att addera ett nytt lager. Detta innebär att många av de tapeter som en gång var allmänt förekommande, nu sällan återfinns. Ibland kan dock tapetens historia som förbrukningsvara även bidra till att ett mönster bevaras. I och med de många omtapetseringarna har lagerföljder av mönster bevarats och möjliggör för oss att följa modets svängningar över flera år (www.raa.se, I). Tapeternas periodvis låga status har bidragit till att det finns ytterst lite dokumentation om åtgärder för underhåll av tapeter. Damning och retuscher framstår som de vanligaste åtgärderna. I vissa fall har man även använt sig av bröd för att ta bort fläckar vilket istället medfört fettfläckar, mögelväxt och insektsangrepp. (Sandiford, Mapes. 2007, s. 191) Även starka och ohälsosamma kemikalier,

exempelvis bensen och oxalsyra, kunde tidigare användas för att avlägsna fläckar (Mansell. 2005, s. 257). Andra relativt hårdhänta rengöringsmetoder har varit tvättning och skrubbing med våt trasa (Collier. 1999, s. 53), vilket fått särskilt förödande resultat för de fuktkänsliga limfärgstapeterna (Sandiford, Mapes. 2007, s. 191).

Arbetet med att konservera en historisk tapet innefattar ofta beslut om ilagning av lakuner, intoning och retuscher. Rör det sig om större områden gränsar dessa åtgärder till rekonstruktion. En tapetkonservator kan bidra med expertkunskap vid tolkning av material och färger hos tapetfragment men också fylla en viktig funktion vid rekonstruktioner av hela väggfält och inför val av nyskapade tapeter i historiskt värdefulla miljöer. Inom de etiska normerna inom konservatorsfältet görs en tydlig distinktion mellan konservering och restaurering. Restaureringsåtgärder återfinns oftare beskrivna bland riktlinjer för praktiska åtgärder än i den etiska kodexen (Caple. 2000, s. 61).

3.2.3 Riskfaktorer

Komponenterna i en tapets uppbyggnad, såsom pappersmassa, lim, färgmedium, tillverknings- och tryckmetod samt typ av montering, för med sig en rad olika nedbrytningsrisker. Dessa inneboende svagheter får ofta konsekvenser för vilken typ av skador som uppstår (Mapes. 1997). Men många av de skador som uppstår på historiska papperstapeter *in situ* kan undvikas genom goda rutiner för skötsel av byggnad och hushåll, så kallad *good housekeeping*. Exempelvis kan detta minska risken för vattenskadorna från brustna rörledningar och mekaniska skador såsom skrapmärken från andra föremål och märken efter fingeravtryck (Mansell. 2005, s. 254). Kunskap om hur tapeten förhåller sig till underlaget och till själva byggnaden kan förhindra skador i form av revor från rörelser i huset och fläckar skapade av fukt, salt eller fett från utsidan, murbruk eller väggens ytbehandling (Mapes. 1997); (Fig. 3 & 4).

Fluktuationer i temperatur och relativ luftfuktighet påverkar tapeten negativt och har dessutom en tendens att påverka dess enskilda beståndsdelar, papper, lim och färgskikt, olika vilket medför skador. (Mapes. 1997). Exempel på en sådan typ av skador är revor, flagnade färgskikt samt risk för mögelväxt. Fuktnivån i en yttervägg kan ofta reduceras genom underhåll av tak, stuprör och fasader (Gilmore. 1981, s. 77). Ytterligare en vanlig skadefaktor är påverkan av strålning, ljus, som bland annat orsakar färgförändringar och blekning av pigment. Mineralpigment är relativt stabila medan färgämnen lätt bleks. Dessutom leder strålningen till gulning av eventuellt lignin i pappret samt spjälkning av cellulosaibern vilket resulterar i ett missfärgat och skört papper. UV-filtre på fönster och gardiner kan sänka hastigheten med vilken blekning och cellulosanedbrytning sker. Ytterligare två betydande skadefaktorer är luftföroreningar, vilka tapeten är särskilt utsatt för på grund av sin stora yta, samt biologiska faktorer i form av skadedjur och insekter (Sandiford, Mapes. 2007, s. 188-189); (Collier. 1999, s. 57).

Samma beaktande av möjliga nedbrytningsfaktorer bör gälla rekonstruerade tapeter i historiska hus, då de utsätts för liknande skadefaktorer som en originaltapet. Trots att en rekonstruktion är stabilare genom att den är mindre åldrad och nedbruten, har tapeten som objekt en inneboende sårbarhet för vissa typer av påfrestningar. (Mapes. 1997). Allt för ofta tillåts en ambitiös rekonstruktion förfalla, ett exempel på detta finner vi på Stora Nyckelvikens herrgård i Nacka (informant 3). Som Sarah Mansell framhåller: "(...) *and not to forget that today's papers will be the historic papers of tomorrow.*" (Mansell. 2005, s. 259).

3.2.4 Kopior och rekonstruktioner

”Tapeter är ett dominerande drag i ett rum och påverkar dess prägel. Därför kan en korrekt reproducerad tapet stärka vår förståelse för det förflutna.” (Förf. övers.) (Nylander. 1981, s. 151)

Att tapeten till sin natur är känslig för skador och yttre påverkan innebär att få historiska hus kan uppvisa hela rum med originaltapeter. Detta faktum har gjort att man vid restaureringar ofta ställs inför problematiken med att välja en passande reproduktion.

Att reproducera mönster efter äldre förebild eller nytrycka efter gamla mönster är inget nytt (Saunders G. 2002, s. 141). Redan under tidigt 1900-tal fanns ett stort intresse för 1700-talets inredningar och tapeter i 1700-talskaraktär producerades. Den gustavianska tidens mönster har varit särskilt populära och har återkommit i nytryck och i nya versioner under hela 1900-talet. Flera av de svenska tapetryckerierna hade provböcker med nytryck av historiska mönster. Ett tidigt exempel på detta är Kåbergs *Slotts- och herrgårdskarta* som sammanställdes på 1940-talet. Kring 1960 inleds sedan en nostalgitrend med följderna att tapetfabriken Duro lanserade provkartan *Gammalsvenska tapeter*, Norrköpings tapetfabrik introducerade kartan *Tapeter med tradition* medan ECO tapeter gav ut en påkostad karta med namnet *Epok-Tapeter från fem sekel*. Ofta fanns ett mönster i fler versioner varav en ofta låg nära ursprungsmönstret medan de andra kunde ha fria, nyskapade färgkombinationer (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004, s. 348). På senare tid har de folkära historiska mönstren också fått stöd i en ökande medvetenhet och strävan efter historisk exakthet i material och teknik. (Saunders. 2002, s. 141). Reproducerade mönster i nytryck är fortfarande mycket populära. Strävan efter återskapa originalet så exakt som möjligt har lett till ett bemödande om korrekt färgåtergivning och allt fler privatpersoner vill ha mönster tryckta på traditionellt vis med vals och limfärg. I miljöer av särskild historisk betydelse är en korrekt återgivning av särdeles stor vikt. Detta har lett till att man i allt större grad inte nöjer sig med att bara reproducera ett mönster, istället vill man uppnå en högre grad av sanningsprägel genom att också använda sig av ursprungliga material och tekniker.

Att rekonstruera material, process eller en visuell helhet?

Det är av stor vikt att man tar ställning till i vilket syfte man skapar en rekonstruktion. Utifrån detta kan sedan beslut om utformning och tillverkningsmetod fattas, vill man rekonstruera material, process eller en visuell helhet? Dessa egenskaper är inga objektiva värden utan är av olika vikt och betydelse beroende på sammanhang.

Richard C. Nylander argumenterar i sin artikel, *The Choice and Use of Reproduction Wallpapers in the Historic Interior*, från 1981, för att beslut om eventuella rekonstruktioner skall vara väl underbyggda och förankrade i fakta. De får inte bygga på gissningar utan ska förädlas av noggrann dokumentation (Feilden. 2003, s. 12). Informationen kan återfinnas i form av fysiska bevis, såsom tapetfragment och spikhål. Andra källor kan vara inventarieförteckningar, fotografier, målningar, arkivmaterial och produkter av forskning inom tapet- och stilhistoria. Inför beslutet bör man därför fatta ett beslut om vilken period i en byggnads historia man väljer att förmedla.

I processen att välja en reproduktion pekar Nylander på två alternativ. Att välja ett tidsmässigt korrekt mönster som fortfarande är i produktion eller att skraddarsy ett mönster med utgångspunkt från insamlade fakta. Robert C. Nylander definierar två typer av kommersiella reproduktioner; *accurate reproduction* och *adaptation*. Den förstnämnda är en exakt kopia av originalet medan den senare snarare strävar efter att fånga ”*the spirit of the design*” genom att anpassa mönstret för tilltala en modern betraktare (Nylander. 1981, s. 150-151). Idag finns ett flertal metoder för reproduktion av historiska tapeter och deras ändamålsenlighet varierar beroende situation. Exempelvis kan ett seriegrafityck med

syntetisk färg på maskingjort papper kan vara lämpligt för att återskapa en 1900-talstapet. Medan tapeter från tidigt 1700-tal kanske bäst återskapas med relieftryck och pigment i limfärg på handgjort papper (McClintock. 2009, s. 151-155). Papperskonservatorn Jean-Baptiste Martin, specialiserad på tapetkonservering, framhåller att varje beslut om en eventuell rekonstruktion skall föregås av de tre stegen undersökning, analys och tolkning. All typ av tillgänglig information skall sammanställas och utvärderas för att rekonstruktionen skall kunna uppnå så hög grad av sanningsprägel och trovärdighet som möjligt. Martin gör även en distinktion mellan tre olika typer av rekonstruktioner: *Archeological*, *Illusionistic*, och *In-novo*. Den arkeologiska rekonstruktionen består av originalmaterial *in situ*, ibland med stora lakuner. Bortfallen kan i viss mån integreras med hjälp av en neutral ton men tolkningen och läsbarheten hos en sådan rekonstruktion kan i vissa fall vara problematisk. Den illusionistiska rekonstruktionen innebär att originalmaterial kompletteras med en rekonstruktion. Är rekonstruktionen hantverksmässigt och konstnärligt välgjord kan en fullkomlig illusion skapas. För att kunna skilja original från kopia i det här fallet kan ytterligare information krävas. Den tredje typen av rekonstruktion, den så kallade In-novo, bygger på en total rekonstruktion och ersätter alla eventuella originalfragment. Återskapningen kan bygga på återfunna fragment eller dokumentation i form av fotografier, dokument eller referensobjekt från liknande miljöer. Resultatets trovärdighet är beroende av dokumentationens typ och omfattning (Martin. 2009, 88-95). Oftast anses en hel rekonstruktion vara motiverat när skador och förlust av originalmaterial blivit allt för utbredda (Martin. 2009, s. 88) och kan exempelvis tillämpas efter förödande katastrofer såsom eldsvådor och krig (Feilden. 2003, s. 12).

Färgstarkt eller åldrat?

En av många svårigheter med att rekonstruera tapeter handlar om färgåtergivning. Vilket skede hos förlagan skall återskapas; en blekt kulör som motsvarar den åldrade förlagan? Eller den ursprungliga färgskalan? Huruvida man reproducerar bleknade färger, eller omtolkar dem för att de bättre ska motsvara en ursprunglig färgskala, påverkar det hur tapeten tolkas av betraktaren (Mansell. 2005, s. 258).

Nylander argumenterar för att rekonstruktionen bör ligga så nära originalet som möjligt och att ingen konstnärlig frihet eller antikbehandling skall utövas (Nylander. 1981, s. 151). Detta är dock en uppfattning som inte delas av alla. I *The National Trust Manual of Housekeeping* beskriver tapetkonservatorerna Mark Sandiford och Philippa Mapes hur ursprungskulörerna ofta framstår som allt för skarpa i jämförelse med en åldrad interiör, detta kan föranleda ett behov av ett visst mått av patinerings (Sandiford, Mapes. 2007, s. 186).

Nya tekniker

Under de senaste åren har möjligheten att använda sig av inkjet-/bläckstråleutskrifter prövats. I och med införandet av pigmenterat bläck har bläckstråleutskrifter från digitala filer blivit mer vattenfasta och bättre i färgåtergivningen. Tillsammans med möjligheten att skriva ut på olika typer av papper, samt metoder för preparering av pappret med ytöverdrag för förlängd stabilitet, har den digitala utskriften blivit ett reellt alternativ för reproduktioner av tapeter i historiska hus. En fördel med metoden är att man genom fotografisk avbildning kan återskapa samma nivå av åldrande som den omgivande miljön. En nackdel är att utskriften troligtvis åldras avvikande från originalen samt metoden kan innebära en ökad risk för diskrepans i de olika fältens metameri (McClintock. 2009, s. 151-155). Från England och USA finns intressanta exempel på hur man använt sig av digitala utskrifter i historiska miljöer (McClintock. 2009, s. 152-155); (<http://paulmessier.com>) men användningen har ännu ej blivit utbredd. Ytterligare en tänkbar möjlighet är att använda ljusprojektioner för att återge mönster och tapetlagerföljder på ett reversibelt och icke destruktivt vis. Dessa förfaringsätt

ger självklart också upphov till nya problemställningar kring vad man vill uppnå med en rekonstruktion.

I de fall där man använder sig av nya tekniker för att återskapa äldre tapeter går man ofrånkomligen miste om de karakteristiska kännetecknen som kan skapas genom en traditionell tillverkningsprocess och materialanvändning. I de flesta fall är dock helhetseffekten av den hängda tapeten, i samverkan med övrig inredning, visuellt viktigare än att rekonstruktionen är oskiljbar från originalet (Saunders. 2002, s. 143).

Praktiska överväganden

De så kallade skräddarsydda reproduktionerna är ofta kostnadskrävande. Kostnaden för en reproduktion är avhängig flera faktorer; mängd, mönstrets komplexitet, material och tryckteknik. Vid varje specifikt projekt måste etiska anspråk vägas mot möjligheterna att finansiera ingreppen vilket gör att den ekonomiska aspekten kan spela en betydande roll vid val av åtgärder (Gilmore. 1981, s. 77).

Idag finns ett antal tryckerier där specialbeställda och handtryckta tapeter för historiska miljöer tillverkas. Exempelvis Lim & Handtryck AB i Göteborg (www.limohandtryck.se) och Handtryckta tapeter AB (www.handtrycktatapeter.se) i Stockholm. Där är ambitionen att använda traditionella material och tekniker för att kunna återskapa gamla mönster så exakt som möjligt (Broström, Stavenow-Hidemark. 2004. 342-348). Viktiga källor till kunskap om historiska tapeter är bland andra The Victoria and Albert Museum, Whitworth Art Gallery, Museum of Domestic Design and Architecture (Saunders. 2002, s. 141), The Cooper-Hewitt National Design Museum (Lynn. 1980, s. 14) och Nordiska museets tapetsamling.

Hållbarhet är en faktor som talar för att i viss mån anamma material och tillverkningsmetoder för rekonstruktioner som återskapar tapeter fram till år 1840. Då tillverkades tapeterna fortfarande av den hållbarare linnelumpen. Att däremot återskapa tapetpapper bestående av mekanisk trämassa med hög ligninhalt kan inte motiveras utifrån en hållbarhetsaspekt.

Beslut om typ av rekonstruktion påverkas även av förvaltaren utifrån vilken typ av verksamhet kommer att bedrivas i miljön. Exempelvis kan en limfärgstapet vara mycket olämplig i ett kafé eller en festvåning på grund av sin känsliga yta. Å andra sidan kan en masstillverkad tapet av låg kvalité vara ett oansvarigt val i en miljö av stor kulturhistorisk betydelse då risken är stor att materialen har olika nedbrytningsförlopp vilket skapar en upplevelse av inkongruens.

3.2.5 Slutsats

Ställningstaganden inför bevarandet av papperstapeter i kulturhistoriska miljöer färgas av sociala- och politiska värderingar, av ekonomiska argument samt av rådande etiska riktlinjer inom kulturvårdsfältet. Tapetens komplexa roll i en historisk interiör för med sig en mängd omständigheter att ta i beaktande. Därför bör miljöns karaktär, tillstånd, syfte och egenskaper prövas och vägas mot varandra innan beslut om åtgärd fattas. Autenticitetsbegreppet kan i lika hög grad inrymma upplevelsen av historisk äkthet som originalmaterialen i sig.

I en miljö med tämligen välbevarade ursprungstapeter bör man enligt dagens rådande synsätt i första hand överväga möjligheten att bevara originalmaterialet. Vill man sedan återskapa en annan historisk tidsperiod i rummet kan man ofta komma till rätta med detta genom olika praktiska lösningar (Fig. 5 & 6). Åtgärder som rör tapeter i historiska miljöer blir ofta en förening av olika yrkesgruppers kunnande och etiska förhållningssätt. På gott och på ont.

3.3 Att bevara och skapa ett autentiskt uttryck hos en tapet

Vad som kan betraktas som autentiskt gällande tapeter i historiska hus har varierat över tid och är förknippat med frågan om vilket av tapetens värden som ska prioriteras. Är det originalmaterial och de historiska ytskikten eller funktionen som tidsindikator i en historisk miljö som skall främjas?

När Andrea M. Gilmore 1981 publicerade sin artikel *Wallpaper and its Conservation - an Architectural Conservator's Perspective* hade intresset för att konservera större tapetfält, istället för att skapa en hel rekonstruktion, just uppstått. Gilmore förknippar detta med att Catherine Lynn ett år tidigare utkommit med boken *Wallpaper in America*, något som öppnade allmänhetens ögon för den historiska tapeten. Dessutom hade en förändring skett i synsättet bland konservatorer och curatorer. Om man tidigare strävat efter att återskapa en miljö så som den sett ut när den en gång var ny, ansåg man nu att befintliga ytskikt, trots lagningar och färgförändringar, skulle bevaras (Gilmore A M, 1981, s.75). Detta ändrade förhållningssätt till vad som ansågs viktigt att bevara inträdde relativt sent för tapeter i förhållande till andra områden inom kulturvårdsfältet. Bland annat tar Venedigchartern redan år 1964 upp denna typ av ställningstaganden men då gällande historisk bebyggelse (Unnerbäck A. 2002, s. 13). Kanske är detta förknippat med papperstapetens periodvis låga status i och med sin historia som utbytbar slitskikt.

3.3.1 Autenticitet som material, process eller visuell helhet

"authenticity inheres not in some founding moment, but in an entire historical palimpsest and in the very dynamics of temporal development" (citat Lowenthal i Brajer. 2009, s. 98).

Autenticitet och värdering

Upplevelsen och utnämmandet av ett föremål som autentiskt är ofta en utgångspunkt för att också bedöma dess andra värden, så som åldersvärde, konstnärligt värde, historiskt värde med flera. Å andra sidan är dessa värden i sig själva en viktig faktor till vad som får status som autentiskt. Autenticiteten bestäms alltså i en växelverkan mellan vad som uppfattas som äkta och betydelsefullt och den grupp värden som tillsammans skapar denna känsla (Jokiletho, 1994, i Brajer. 2009, s. 85). Strävan efter en autentisk helhetsupplevelse av en miljö är ett vanligt motiv för en tapetrekonstruktion men utgör också bara ett i gruppen av andra värden att överväga. Ett objekts värden uppfattas på olika nivåer. Vi kan subjektivt uppleva ett föremål men tar också hänsyn till ett objektiv, reflekterande och utvärderande perspektiv vid den slutgiltiga tolkningen. (Fitch. 1990, s.188-89). Autenticitetsbegreppet är alltså mycket sammansatt och uppstår som en konsekvens av medvetna och omedvetna värderingsprocesser.

Helhetsupplevelsen av en interiör återfinns ofta i denna komplexa samverkan av olika värden, vilka endast kan identifieras genom en grundlig dokumentation av miljön (Jaenen. 2008, s. 2). Axel Unnerbäck presenterar en metod för att tydliggöra denna värderingsprocess i sin bok *Kulturbistorisk värdering av bebyggelse*. Fördelen med en klassificering av värden utifrån ett fastslaget system är att syftet med bevarandet tydliggörs och möjliggör en urskiljning av vilka värden som är av primär betydelse i en specifik miljö. Unnerbäck börjar med att identifiera två grundmotiv. *Dokumentvärden*, det vill säga historiska värden så som byggnadstekniska, socialhistoriska och personhistoriska värden. Samt *Upplevelsevärden*, vilket innefattar estetiska och upplevelsemässiga egenskaper. Exempel på dessa är konstnärligt värde, kontinuitets- och identitetsvärde. Dessa vägs sedan mot varandra i en sammanställd värdering (Unnerbäck A. 2002, s.21-25). Även Marieke Jaenen använder en metod för att

systematisera dokumenteringen av värden. Hon utgår från Naradokumentet och kategoriserar objektet utifrån dess egenskaper. Exempelvis form/design, material, funktion, tradition/hantverk, läge/miljö, upplevelse/känsla samt efter fyra olika dimensioner av kulturarv; konstnärlighet, historia, social betydelse och vetenskapligt värde.

ASPECTS of the sources	DIMENSIONS of heritage			
	Artistic	Historic	Social	Scientific
Form and design				
Materials and substance				
Use and functions				
Tradition and techniques				
Location and settings				
Spirit and feeling				

Fig. 7 Systematisering utifrån Naradokumentet (Jaenen M. 2008, s.4).

Genom att på så vis kategorisera olika typer av värden kan man tydliggöra dem och utifrån detta dra slutsatser om hur en rekonstruerad tapet kan påverka miljön.

Utvecklingen inom kulturvårdsprofessionen har senaste åren inneburit att olika aspekter av autenticitetsbegreppet inte längre struktureras hierarkiskt i lika stor utsträckning. Fokus har förflyttats från att bevara den materiella beskaffenheten hos ett objekt till att istället sträva efter att bibehålla och lyfta fram dess betydelse i relation till människor (Brajer I. 2009, s. 84,97). Jean-Baptiste Martin sammanfattar diskussionen om autenticitetsskapande i kulturhistoriska miljöer med slutsatsen att autenticitet i dessa sammanhang alltid är en subjektiv åsikt. Något som tar sig i uttryck att rekonstruktioner ofta betraktas som en acceptabel förevändning för att återskapa en aspekt av en interiör trots att förfarandet kan påverka andra värden negativt (Martin J B. 2009, s. 95).

Patina

Autenticitet är nära förknippat med termen patina vilket i sig är ett komplicerat begrepp som kan innefatta både dokumentvärden och upplevelsevärden. (Unnerbäck A. 2002, s. 51, 80, 99). Ordet patina har för många en positiv klang och förknippas med kvalitetshantverk och ett vackert åldrande. Men åldrandet kan övergå i slitage och förfall, termer som sällan väcker några positiva associationer (Lisinski L. 2007, s. 9). I *Contemporary theory of conservation* använder sig Salvador Muñoz-Viñas av Jonathan Ashley-Smiths modell för att illustrera problematiken med att definiera patina respektive slitage. Modellen klassificerar fyra typer av förändringar och hur det påverkar värdet hos ett föremål.

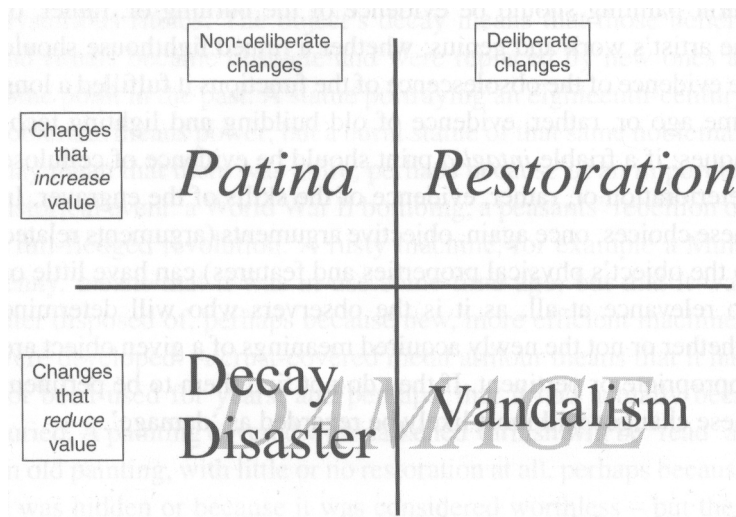


Fig. 8. Modell för att förstå begreppen patina respektive slitage (Ashley-Smith J i Muñoz-Viñas S. 2005, s. 102).

Patina förklaras på så vis som en förändring som är oavsiktligt tillkommen och ökar objektets värde. Men Muñoz-Viñas konstaterar också att dessa begrepp inte kan definieras vetenskapligt utan alltid är en konsekvens av en subjektiv bedömning (Muñoz-Viñas, S. 2005, s. 100-102).

Kan en rekonstruktion ha patina? I introduktion till *The Conservation of Historic Buildings* hävdar författaren Bernard M. Feilden att detta är en omöjlighet (Feilden. 2003, s. 12). Man kan dock eftersträva en upplevelse av patina hos betraktaren. Att återskapa patina medvetet innebär att man bortser från definitionen av patina som en oavsiktlig förändring och istället använder sig av dess estetiska uttryck för att på konstgjord väg förhöja andra värden hos en miljö. T.K McClintock beskriver detta förhållningssätt i ett projekt beträffande en fransk panoramatapet. Där eftersträvades en ”orestaurerad” och nött känsla. Intentionen var att den historiska tapeten fortfarande skulle smälta in och bilda en helhet med de övriga originalyttskikten (McClintock .2009, s. 150). På samma vis resonerade man vid rekonstruktionsarbetet efter en omfattande eldsvåda, år 1989 (www.nationaltrust.org.uk), på herrgården Uppark i Sussex, Storbritannien, då man valde att återskapa den åldrade tapeten i rekonstruktionerna för att uppnå en rumslig helhet som bättre överensstämde med patinan hos den övriga inredningen. På så vis framställde man en enhetlig miljö, utan uppenbara anakronismer och men också utan spår efter branden (Saunders. 2002, s. 143).

Material och process

”A perfect crystal of common salt is dissolved in water and then a perfect salt crystal is grown from that solution... Intellectually one would know that they are not the same, but the appearance and the chemical and physical properties would not have changed (Ashley-Smith 2002:6, i Narkiss I. s. 241).

Materialitetens betydelse för uppfattningen om autenticitet har devalverats under de senaste årtiondena (Brajer I. 2009, s. 84) men i fallet med rekonstruktioner anses det i många sammanhang vara en viktig komponent i skapandet av autenticitet. Den fysiska och estetiska upplevelsen av en tapet anses ofta som mer korrekt om material, såsom papper och pigment, överensstämmer med ursprungstapeten och är tidsenligt utförd (Martin J B. 2009, s. 94). Arkitekten Kristian Reuter–Olivenberg, verksam på Gunnebo slott, framhåller i fallet med färgåtergivning, att man utan de korrekta beståndsdelarna aldrig kan åstadkomma en sann återgivning av en kulör. En färgs kemiska struktur är av avgörande betydelse för ögats upplevelse av den. I och med detta blir en autentisk återgivning av tillverkningsmetoden nödvändig för att skapa en rättvisande rekonstruktion. Detta problematiseras av att många

pigment, som exempelvis blymönja och cinnober, idag förbjudna eller mycket svåra att hitta samt att vissa färgblandningar och metoder idag är glömda (samtal 2011-04-18).

När Robert C. Nylander 1981 publicerade artikeln *The Choice and Use of Reproduction Wallpapers in the Historic Interior*, konstaterade han att de flesta reproducerade tapeter inte framställs på samma vis som originalet ursprungligen gjorts. Tryckmetod, papperskvalitet och vådernas uppbyggnad var egenskaper som ofta skiljde mellan rekonstruktion och original; ”*These are compromises that are accepted at this time.*” (Nylander. 1981, s. 151). Idag framhåller man istället gärna materialets och hantverkets betydelse för skapandet av en trovärdig kopia. I *Conservation of historic buildings* betonar författaren särskilt vikten av att konservatorer och hantverkare praktiserar så kallat *good workmanship* och tillägnar sig kunskap om historiska hantverkstekniker (Feilden. 2003, s. 17). En korrekt tillverkningsprocess kan bidra till en högre grad av visuell autenticitet och ökad historisk korrekthet vid montering. Dessutom kan mervärden skapas i form av pedagogisk information och vidmakthållande av gamla hantverkstraditioner och kunskaper.

Visualitet

Sarah Mansell beskriver i kapitlet *Postscript: The Rescue and Care of Wallpapers*, i bokverket *The Papered Wall*, hur alla åtgärder på originaltapeter måste vara reversibla för att inte påverka originalets värde (Mansell. 2005, s. 257). Å andra sidan är en lakun som inte åtgärdas inte bara en skada utan försvårar också läsningen och uppfattningen av ett konstverk. Den mänskliga uppfattningsförmågan registrerar lakunen som en figur varpå det egentliga mönstret reduceras till bakgrund (Brandi i Price, Kirby Talley, Melucco Vaccaro. 1996, s. 339-341). Cesare Brandi diskuterar i *Theory of Restoration II* hur en införlivad del, rekonstruktion eller komplettering, kan återskapa helheten hos ett konstverk men betonar samtidigt också vikten av att nya elementet är urskiljbara. Brandi förespråkar en användandet av en nedtonad kulör som ligger nära originalets för retuschering av lakuner, på så vis kan betraktaren åter fokusera på bildmotivet. (Price, Kirby Talley, Melucco Vaccaro. 1996, s. 339-341). Målet med en estetisk åtgärd är alltså att dölja de mest visuellt störande skadorna för att istället förmedla ett mer ursprungligt tillstånd (Brajer. 2009, s. 95). Isabella Brajer lyfter i artikeln *The Concept of Authenticity Expressed in the Treatment of Wall Paintings in Denmark* frågan om huruvida det finns en punkt där förlusten av originalmaterial är så omfattande att man istället bör fokusera på mer övergripande immateriella värden, snarare än de materiella resterna. Om fokus läggs på ett objekts emotionella och sociala värden kan detta motivera en mer extensiv rekonstruktion genom att objektet får funktionen av ett fysiskt minne och kan levandegöra betraktarens upplevelse av historien (Lowenthal i Brajer. 2009, s. 97). Att retuschera lakuner och tillägg kan i teorin ge samma visuella intryck som det hos en helt rekonstruerad tapet. En skillnad är dock att man vid sidan om retuschen, som kan liknas vid en rekonstruktion i mindre skala, också har originalmaterial bevarat. I och med detta kan tapeten enligt rådande synsätt lättare betraktas som ett konstverk i egen rätt och inte endast som en dekorativ kuliss i en interiör.

Att återskapa förlorade delar motiveras alltså ofta med att man rehabiliterar föremålets ursprungliga estetiska uttryck, vilket ofta blir svårare att uppfatta visuellt om ett föremål är mycket skadat eller smutsigt (Feilden. 2003, s. 11). Detta kan tolkas som att originalets autenticitet kan förhöjas genom icke autentiska tillägg. Samma resonemang kan appliceras på en hel miljö, där en rekonstruerad tapet kan öka upplevelsen av historisk autenticitet i en miljö (informant 3). Detta har formulerats av Julia Porter och Sally McDonald som att den totala upplevelsen måste vara autentisk, även om de individuella delarna inte är det (Porter, McDonald. 1990, s. 180).

Nya tekniker

Användningen av moderna metoder ställer frågan om både den materiella och processuella autenticiteten på sin spets. En rekonstruktion framställd med inkjetutskrift innehar en låg materiell och processuell korrekthet men kan å andra sidan inneha en högre trovärdighet i färgframställning och återgivning av patina än en motsvarighet skapad genom äldre tekniker. En projicering saknar helt de egenskaper som traditionellt fått definiera autenticitet men kan kanske å andra sidan gestalta ett historiskt förlopp och problematisera det faktum att vi genom det sätt vi förvaltar kulturarvet också ofta utelämnar alternativa tolkningar av historien.

3.3.2 Slutsats

En rekonstruerad tapet kan inneha och skapa ett flertal värden som en del av en historisk miljö. Vilka av dessa värden som prioriteras bör styra valet av metod för framställning av en eventuell rekonstruktion. De värden som främst lyfts fram beträffande rekonstruerade papperstapeter är visuella och estetiska värden samt värdet av utgå från ursprungliga material och tekniker. Tillsammans skall dessa element ge förutsättningar för en autentisk helhetsupplevelse av en miljö. Andra viktiga parametrar för att rekonstruktionen skall kunna uppfylla detta syfte är den enskilda miljös beskaffenhet, sammanhanget i form av den övriga interiörens estetiska uttryck, vilken tidsperiod som gestaltas samt vilken verksamhet som bedrivs i byggnaden.

4 Rekonstruktioner av tapeter i kulturhistorisk miljö-fyra fallstudier

*Rekonstruktioner av tapeter genomförs relativt regelbundet. Litteraturen och mycket av kunskapen, forskningen och åtgärderna kring ämnet kommer från Storbritannien men man finner även många fall från Nordamerika och Frankrike. Konservatorn Allyson McDermott förordar i sin artikel, *European support for historic wallpaper, ett ökat kunskapsutbyte och samarbete mellan olika länder* (McDermott. 2008, s. 22).*

Det finns även ett flertal svenska prov på tapetrekonstruktioner, några välkända exempel är tapeterna på Strömsholms slott där man under 1990-talet tolkade två originaltapeter från 1700-talets senare hälft (Norman. 1999), Linnémuseet i Uppsala där man inför Linnéjubileet år 2007 tagit fram en tapet utifrån förlagor från Linnés Hammarby samt Drottningholms Slott (Swarling, 2007). Ett exempel som avser moderna tapeter står att finna i Bruno Mathssons glashus i Kosta, uppfört 1955-56. Där har man vid renoveringen valt att använda bevarade tapeter från ett tapetantikvariat samt förfärdigat nytryck från en gammal vals, snarlikt ursprungstapeten (Westergren. 2007).

Varje specifikt fall medför en unik problematik vilket kräver noggrant övervägande inför varje ställningstagande. Frågeställningarnas komplexitet gör att besluten riskerar grundas på subjektiva uppfattningar, vilket utgör ett skäl för vikten av en pågående diskussion kring ideologiska ståndpunkter och rådande kanon inom kulturvårdsfältet. Jag skall i kommande kapitel lyfta fram fyra exemplifierande fall för att behysa vilken typ av ställningstaganden och problematik man kan ställas inför vid arbetet med tapeter i historiska miljöer.

4.1. Boktryckarbostaden

4.1.1 Bakgrund och Historik

Skansens friluftsmuseum i Stockholm bildades år 1891 av Artur Hazelius med ambitionen att visa hur människor levt och arbetat i gamla tider. Denna föresats var en konsekvens av den omvälvande industriella utvecklingen under 1800-talet som tillsammans med städernas hastiga tillväxt innebar att samhället förändrades i snabb takt och att gamla traditioner och sedvänjor föll i glömska. På Skansen finns byggnader från 1400-talet fram till 1930 men fokus i samlingsen ligger på 1700-1800-talet (www.skansen.se, II). Boktryckarbostaden ligger i Stadskvarteret som flyttades till Skansen från Södermalm i Stockholm på 1930-talet (informant 2).

4.1.2 Rekonstruktioner och tillvägagångssätt

Skansens boktryckeri är inhyst i en byggnad från 1725 vilken ursprungligen stod på Södermannagatan i Stockholm. Huset inrymmer inventarier från en tryckeriverkstad med kontor från 1840-talet samt boktryckarens bostad med kök, kammare och sal. De två senare är klädda med papperstapeter medan köket är försett med en monokrom väggpapp. Syftet är att bostaden tillsammans med verkstaden ska skapa en bild av hur en boktryckares tillvaro kan ha sett ut kring mitten av 1800-talet (www.skansen.se, II)

När byggnaden flyttades till Skansen på 1930-talet var dock ambitionen att återföra byggnaden till dess ursprungliga utseende och kammaren och salen tapetserades med en tapet i 1700-tals-stil (Fig. 11). Som mycket av pappret från tiden kring 1930 var tapeterna framställda av pappersmassa baserad på trä. Som en konsekvens av den höga ligninhalten i pappret har tapeterna brutits ned och gulnat kraftigt. Med tiden inreddes sedan byggnaden

som det 1800-talstryckeri vi ser idag med följderna att 1700-tals imitationerna kom att framstå som anakronistiska. Detta faktum i kombination med rekonstruktionernas dåliga skick föranledde det tapetprojekt som sedan 2009 pågått i boktryckarbostaden. Skansens antikvarier och målare har där arbetat med att återskapa tapeter som bättre överensstämmer med den inredning man visar i rummen (Fig.13). I samband med att boktryckarbostaden monterades ned på 1930-talet revs de gamla tapeterna ut. Några tapetfragment fanns dock bevarade och har legat till grund för de nya rekonstruktionerna.

De rekonstruerade tapeterna är tillverkade av linnelumpsark som limmats samman till våder med animaliskt lim för att sedan handtryckas med limfärg hos tapetmakeriet Handtryckta tapeter AB. Våderna är monterade genom vändspikning, en vanlig teknik under 1800-talets första hälft (www.skansen.se, III). Man har valt att återskapa tapeternas ursprungliga kulörer. Salen pryds av ett stort medaljongmönster i grönt med en avslutande bård tryckt med blymönja och dekorerad med ett geometriskt mönster (Fig. 9 & 12). I kammaren sitter en småmönstrad tapet med en kontrasterande bård i enlighet med 1800-talets modeideal (Fig.10).

4.1.3 Problematik och diskussion

Inför rekonstruktionen av boktryckarbostaden har man fattat ett antal beslut baserat på vad man vill förmedla och hur förutsättningarna sett ut. Konsekvenserna av dessa beslut har både fördelar och nackdelar.

Med ambitionen att förmedla en miljö från 1840-talet ger rekonstruktionen i kombination med den övriga interiören en mer rättvisande helhetsupplevelse av boktryckarbostaden än den tidigare 1700-tals reproduktionen. Att återskapa de klara och för den nutida betraktaren grälla färgerna, ger betraktaren en ovanlig inblick i inredningsidealet under det tidiga 1800-talet och utmanar den vedertagna synen på perioden. Att man valt att återskapa tapeten utan spår av åldrande innebär dock att den skiljer sig från övriga interiören vilken bär spår av patina och slitage. Skansens uppdrag är att förmedla hur människor faktiskt levde och det är i och med det av stor betydelse att kunna förmedla att allt någon gång har varit nytt och modernt, just som tapeten framstår idag. Man levde inte omgiven av antikviteter. Mötet mellan den nya tapeten och den i övrigt åldrade miljön kan ändå vara problematiskt ur förmedlandesynpunkt. Det är därför viktigt med dokumentation och information för att ge besökarna verktygen att tolka miljön.

Ett beslut att avlägsna en tidigare rekonstruktion kan vara problematiskt i och med att rekonstruktionen i sig är ett historiskt dokument över historieförmedlingen på Skansen. Beslutet är dock i enlighet med Skansens föresats, vilken inte är att dokumentera sig självt utan att förmedla en känsla för historien.

4.1.4 Aspekter på autenticitet

I och med att man strävat efter att återskapa den ursprungliga tillverkningsmetoden och materialen kan man argumentera för att den nya reproduktionen bidrar till en ökad upplevelse av autenticitet ur aspekterna av processuell och visuell riktighet.

I och med att hela interiören nu utgår från 1840-talet återges nu en mer sammanhållen helhetsbild av en specifik tidpunkt i historien, vilket har pedagogiska fördelar. Detta kan även bidra till ökad autenticitet i betydelsen av att spegla en eventuell ursprunglig intention hos inredningen i form av att återge en mer korrekt bild av de stilideal som rådde. Å andra sidan

kan tapeternas avsaknad av patina vara problematisk för helhetsupplevelsen av miljön i och med att den övriga inredningen bär spår av ålder.

De nedtagna tapeterna från 1940-talet var autentiska som tidsdokument över materialanvändning och rådande förhållningssätt under mitten av 1900-talet. Denna aspekt på autenticitet fick dock stå tillbaka för det uttalade syftet att återskapa en upplevelse boktryckarbostaden så som den sett ut när den en gång flyttades till skansen och som en enhetlig miljö från tiden kring 1840. Den tidigare rekonstruktion strävade i sin tur efter att återskapa den tidsperiod som själva byggnaden härrör från vilket är ett vanligt motiv för rekonstruktioner än idag.

4.2 Stora Nyckelvikens herrgård

4.2.1 Bakgrund och historik

År 1746 påbörjar Herman Petersen, direktör på Ostindiska kompaniet, byggnationen av sitt sommarhus – Stora Nyckelviken- i Nacka (Göransson, Lisinski. 1996, s. 47). Tjugo år senare överläts herrgården till den franska ambassadören, baron Louis Auguste le Tonellier de Breteuil, som låter utvidga byggnaden och parken (www.nyckelviken.com/historia/). Under åren som följer byter gården ägare ett flertal gånger fram till 1944 då Nacka stad köper Stora Nyckelviken. En exteriör restaurering genomförs då (Göransson, Lisinski. 1996, s. 47) och under åren 1967-68 genomförs sedan en omfattande interiör restaurering. Detta föranledde att frågan om gårdens tapeter aktualiserades och fick till följd att tapetfabriken Duro lanserade tre nya tapetmönster, baserade på tapetfynd från Stora Nyckelviken; *Nyckelviken I*, *Nyckelviken II* och *Nyckelviken III* (Lisinski, Göransson. 1997, s. 78). Dessa tapeter användes sedan vid den interiöra restaureringen av Stora Nyckelviken. I stort sett alla rum kläddes med något av de tre Nyckelviksmönstren (informant 3), även de rum som ursprungligen haft en annan tapet och utrymmen som aldrig varit utrustade med tapeter (Lisinski, Göransson. 1997, s. 78-79).

1989 blir Stora Nyckelviken statligt byggnadsminne och i samband med det upprättades skyddsföreskrifter och en ny restaureringsfas inleddes (Göransson, Lisinski. 1996, s. 49). Sedan byggnadsminnesmärkningen har ARKSAM arkitektkontor haft ansvar för restaureringsåtgärderna på alla de byggnader som ingår i Stora Nyckelviken, arbetet med herrgårdens huvudbyggnad förlades sist i processen och avslutades 1996 (Lisinski, Göransson. 1997, s. 78).

4.2.2 Rekonstruktioner och tillvägagångssätt

I Franska salongen, som tillkom under den franska ambassadörens tid på Stora Nyckelviken 1764-67 (Lisinski, Göransson. 1997, s. 81) finns herrgårdens enda kvarvarande originaltapet, en exklusiv satinerad tapet, bevarad på två av fyra väggar. De två ytterväggarnas tapeter hade utsatts för omfattande fuktskador (informant 3) och avlägsnades därför vid den första restaureringen av huset och ersattes med grov väv bemålad i en neutral färg. De två bevarade tapeterna i Franska salongen antogs vara från 1800-talets början och av fransk tillverkning, designade för att efterlikna sidentapeter med en blank bottenfärg och en blomsterslinga i mattare färg ovanpå. Våderna bestod av hoplimmade ark, 50x60 cm stora och mönstret var sedan valstryckt på dem. Blomsterslingan i tolv olika kulörer (Fig. 18 & 19); (Lisinski, Göransson. 1997, s. 81) och bården i hela fjorton (www.handtrycktatapeter.se/).

När den nya restaureringsprocessen satte igång på 1990-talet ansåg man att de två väggar som ersatts med bemålad väv splittrade rummets helhetsverkan (Lisinski, Göransson. 1997, s. 81) och störde upplevelsen av de två bevarade tapeterna (informant 3). Då det fanns dokumenterat att rummet haft tapet på alla väggar, och då en tradition av tapetrekonstruktioner redan etablerats i herrgården, beslöt man att återskapa de två förlorade tapetfälten i Franska salongen. Brigitta Burström från Handtryckta tapeter AB på Långholmen i Stockholm fick uppdraget att nytrycka tapeterna efter förlagan på de andra väggarna (Fig. 14, 15 & 16). Att valstrycka var inte möjligt av kostnadsskäl, istället användes screentryck för mönsterslingorna och grundfärgen målades för hand. För att uppnå samma estetiska uttryck som i originalen användes ett handgjort papper, 50 % bomull och 50 % linnelump, från Lessebo pappersbruk. Arken limmades ihop till våder med harlim. Färgen som användes var linoljeförstärkt limfärg och traditionella pigment (Lisinski, Göransson. 1997, s.81).

Förutom rekonstruktionerna i Franska salongen, som utförts på handgjort papper och där materialet och hantverksprocessen var av stor betydelse, har man också använt sig av andra varianter av rekonstruktioner. Bland annat finns i Fruns sängkammare en tapet från 1800-talet i 1700-talsstil (Göransson, Lisinski. 1996, s. 54) och i Skänkrummet sitter ett nytryck av ett 1700-tals mönster från Drottningholm (Göransson, Lisinski. 1996, s. 53).

Arkitekterna Jan Lisinski och Eva Göransson ledde arbetet i kontinuerligt samarbete med länsantikvarie, kultursekreterare och kommunantikvarie (Lisinski. 1993, s. 83). Som ledning i arbetet hade man de fysiska spår som kom fram när gipsskivor och andra tillägg från 1960-talets restaurering avlägsnades. Man hade även tillgång till tapetrester och fotografier i Nacka lokalhistoriska arkiv (Lisinski, Göransson. 1997, s. 50) samt dokumentation som genomfördes vid den första restaureringen (informant 3). Ambitionen i projektet var att inte endast fokusera på de stilhistoriska aspekterna utan även att använda ursprungliga material och tekniker (Lisinski. 1993, s. 83). Trots detta fattades beslutet att åter sätta upp Duros nytryck, vilka material- och metodmässigt inte överensstämmer med förlagan. Beslutet motiverades med att man betraktade beslutet som en dokumentation över den tidigare restaureringen. Då tapeterna dessutom överensstämde med originalen i kulör och mönster ansåg man att den estetiska upplevelsen av rummen inte stördes (Lisinski, Göransson. 1997, s. 81). Endast de rum där man kunnat dokumentera att motsvarande mönster än gång suttit återtapeterades med moderna upplagor av Nyckelviken I och II (Fig. 20, 21 & 22).

Tapetmönstret Nyckelviken III som från början påträffats i rum 102 i herrgårdens nedre plan sattes på 1960-talet upp som nytryck i övre hallen. Denna tapet ville man vid restaureringen på nittioalet åter sätta upp i rum 102. Då Nyckelviken III gått ur produktion hos Duro anlätades Birgit Burström för att trycka mönstret för hand i limfärgstryck. Under gipsskivorna som satts upp på sextioalet fanns många originalfragment bevarade, utifrån dessa rekonstruerades nu den nya tapeten. Originaltapeten var handmålade medan rekonstruktionen är tryckt så när som på blommans bronsfärgade mitt, vilken målades dit för hand (Göransson, Lisinski. 1996, s. 52).

Samtliga tapeter på Stora nyckelviken var ursprungligen monterade genom vävspänning. Vid båda restaureringsprocesserna har man valt att fästa dem på gipsskivor. Dessa är dock inte lika tjocka som de gipsskivor som användes vid restaureringen på sextioalet (informant 3).

4.2.3 Problematik och diskussion

Huvudmålsättningen vid restaureringsarbetena var att återskapa anläggningen Stora Nyckelviken till den form en antas ha haft vid sekelskiftet 1700/1800. Alltså några år efter färdigställandet då husen hunnit bebos och inredas (Lisinski. 1993, s. 81). Eva Göransson beskriver, när jag träffar henne på AIX arkitektkontor i Stockholm den 25 mars 2011, att man skapat en ”påhittad med trovärdig” 1700-tals miljö i herrgården. När det funnits spår och ledtrådar i byggnaden eller i arkiv har man följt dem. Men i de utrymmen som saknat ursprungliga ytskikt har man återskapat miljöerna utifrån allmänna stilhistoriska och historiska fakta om tidsperioden (Göransson, Lisinski. 1996, s. 60). Man har alltså valt att sträva efter att återskapa den ursprungliga byggnaden och dess interiör och utefter den ambitionen sedan anpassat åtgärderna efter de förutsättningar som funnits. Då Nacka kommun äger herrgården och driver den som kafé samt konferens- och festlokal fanns krav på hållbar- och användbarhet att ta hänsyn till, utöver målsättningen att bevara och tydliggöra de kulturhistoriska värdena (informant 3). Tapeterna i de olika rummen representerar i sig själva en provkarta över olika förhållningssätt till rekonstruktioner. Franska salongens exklusiva och hantverksmässigt korrekta tapetrekonstruktion presenteras som uppvisning och besökare ombeds ta hänsyn till den kulturhistoriskt betydande inredningen (Fig. 17) den handtryckta upplagan av Nyckelviken III sitter däremot i de rum som idag fungerar som kafé och ingen information om tapetens historia presenteras. Att ha en limfärgstapet i en kafémiljö är dock problematiskt då tapeten utsätts för mekaniskt slitage och skador i form av fukt- och fettfläckar (Fig. 23 & 24). Nytrycken av Nyckelviken I och II saknar även de vidhängande information.

4.2.4 Aspekter på autenticitet

Tapeten Nyckelviken III är handtryckt med detaljer målade förhand, i och med den historisk korrekta processen och materialanvändningen kan denna tapet sägas ha större processuell autenticitet än de industriellt tillverkade nytrycken av Nyckelviken I och II. Bruket av historiskt riktiga pigment och tekniker medför även ett särpräglat estetiskt uttryck som kan bidra till en förhöjd upplevelse av visuell autenticitet.

Den rekonstruerade tapeten i Franska Salongen kan sägas bidra till en mer autentisk helhetsupplevelse av den ursprungliga miljön än den enfärgade väv som satts upp vid den tidigare restaureringen av herrgården. Att göra förändringar och tillägg enkelt urskiljbara kan å andra sidan hävdas återge en mer autentisk bild av rummet ur perspektivet att man redogör för hela dess historia.

4.3 Svartsjö Slott

4.3.1 Bakgrund och historik

Det ursprungliga slottet i rokokostil, ritades av Carl Hårleman 1734 och utgör i dag slottets mittdel. Det är den denna del av slottet som under restaureringen åren 1994-2002 försetts med både rekonstruerade och nyskapade tapeter. På 1770-talet byggdes slottet ut på begäran av kung Adolf Fredrik och drottning Lovisa Ulrika. Arkitekt var då Carl Fredrik Adelcrantz (www.slottsguiden.info). Under de följande åren blev Svartsjö en uppskattad tillflyktsort för kungafamiljen, slottet försågs med en ny exklusiv inredning och väggarna kläddes med sidentapeter. Efter änkedrottningen Lovisa Ulrikas död år 1782 stod slottet orört och förföll fram till år 1820 då ett beslut fattades om att ombilda slottet till invalidinrättning. Byggnaden användes sedan som anstalt fram till 1966. Idag förvaltas Svartsjö slott av Statens fastighetsverk. Ett omfattande in- och utvändigt restaurerings arbete påbörjades 1995 och pågick till 2002 med målet att återge slottet sin forna stolthet (www.sfv.se).

4.3.2 Rekonstruktioner och tillvägagångsätt

I och med slottets historia som anstalt och de många årtiondena av förfall fanns inget bevarat av de ursprungliga ytskikten. När putsen från anstaltstiden knackades ned framkom spår av tapeter, såsom nubb och hål, i alla rummen. Bakom en panel hittades små pappersfragment där bottenfärg och lite av mönstret kunde urskiljas. Det var Carl Hårleman som introducerade rokokostilen i Sverige i samband med arbetet med inredningen av det nya Stockholms slott år 1730. Rokokon blev kortvarig inom hovet men spreds utöver landet genom de många tapetryckerier som började verka i Sverige under 1700-talet (Tallius Myhrman. 2002, s. 25) Att det ursprungliga Svartsjö slott var ritat av Carl Hårleman, kan således tolkas som ett belägg för att de tidigaste tapeterna varit i rokokostil.

År 1976 hade ett större, 30 x 60 cm, tapetfragment påträffats på slottsvinden. Det handmålade mönstret, bestående av en diagonal blomsterslinga, har inspirerat till en av de nyskapade tapeterna. Fler ledtrådar fanns också att hämta i slottets inventarieförteckningar och man kunde fastslå att alla rum i slottet varit klädda med papperstapeter. Förberedande undersökningar utfördes och tapeter från Drottningholms slott och Nordiska museet användes som referenser. Ytterligare inspiration till hur färgerna ursprungligen kan ha sett ut har hämtats från de tapeter som hittats på undanskymda platser i Drottningholms slott, där de varit skyddade från ljus och slitage.

För att se hur de nya tapeterna ser ut i förhållande till rummet och varandra använde man sig av digital teknik. För att se hur de nya tapeterna skulle komma att se ut i förhållande till det enskilda rummet och hur de skulle korrespondera till de övriga rummen använde man sig av digital teknik (Tallius Myhrman. 2002, s. 25) Tolv av slottets rum har fått nya tapeter (Fig. 25 & 26); (www.bebyggelseregistret.raa.se)

Helena Tallius Myhrman, slottsarkitekt för Svartsjös slott, beskriver hur detta var en: ”*Unik möjlighet att utifrån slottets egna förutsättningar ta ett helhetsgrepp på färgsättning och tapeter*” (Tallius Myhrman. 2002, s. 23). I samma artikel diskuterar Tallius Myhrman några av svårigheterna med rekonstruktioner, så som att många originaltapeter, vilka kunnat tjäna som förlaga, ofta ändrat kulör genom påverkan av ljus, smuts och kemiska processer (Tallius Myhrman. 2002, s. 22). En viktig utgångspunkt för arbetet med rekonstruktionerna på Svartsjö slott var att återskapa de färgstarka polykroma tapeter som var typiska för rokokon. I arbetet med rekonstruktionerna på Svartsjö slott medverkade konstnären Pi Eriksson. Detta för att tillgodose att den konstnärliga kvalitén inte gick förlorad i jakten på ett korrekt bruk av material och metoder (Fig. 27 & 28). Helena Tallius Myhrman menar att man fortsätter en historisk tradition där arkitekt, konstnär och hantverkare samarbetat i utformningen av miljöer.

4.3.3 Problematik och diskussion

”Att fylla ett slott med kopior från vitt skilda håll är ingen lockande utmaning när i stället nya och unika värden kan skapas” (Tallius Myhrman. 2002, s.22).

Det som utmärker tapetprojektet på Svartsjö slott är det medvetna beslutet att tillföra en konstnärlig dimension i rekonstruktionerna. I arbetet med att vårda historiska miljöer är ambitionen ofta att just bevara det vi vet och inte att tillföra nya tolkningar. Vilket kan vara mer problematiskt i praktiken än i teorin. På Svartsjö lyfter man alltså istället fram konstnären Pi Erikssons nyskapade mönster som något positivt. Deras värde ligger i att de symboliserar en obruten konstnärlig- och hantverksmässig tradition. En slags hommage till

de som ursprungligen utförde målerierna och till deras konstnärliga intention. Detta är en ambition som jag anser vara intressant. Att försöka förmedla något av den färgprakt som 1700-talets tapeter uppvisade kan i bästa fall fungera som en nyttig kontrast till de blekta, och ofta missvisande kulörer, som många gånger förknippas med 1700-talet.

Även byggnadsminnen måste förhålla sig till vår ekonomiskt styrda verklighet. Ett orört men alltmer förfallet slott som besökare inte har tillgång till och där spår från olika tider blir allt mer otydbara framstår inte som ett idealiskt alternativ. Genom restaureringen och tapetprojektet har Svartsjö slott anpassat sig till dessa förutsättningar på gott och på ont. Idag ser vi ett ljust och vackert slott där besökare och konferensdeltagare kan drömma om 1700-talet. Detta kan betraktas som publikfriande eller en ambitiös ansats att rädda en styvmoderligt behandlad byggnad. Oavsett ståndpunkt är Svartsjö slotts tapetprojekt viktigt som ett alternativ till den gängse normen för hur rekonstruktioner ska genomföras i historiska miljöer.

4.3.4 Aspekter på autenticitet

Tapeterna på Svartsjö slott saknar all autenticitet i bemärkelsen bevarat ursprungsmaterial. Vad man istället eftersökt är något som kan ge en rättvisande bild av stilideal och tapeter sett ut vid tiden för slottets uppförande. På Svartsjö har man tagit beslutet att sträva efter att återskapa Hårlemans 1700-talsslott. Genom att återskapa 1700-talsrummen har man delvis återupprättat Hårlemans idé om hur Svartsjö skulle upplevas men man har också förbisett flera sekel av slottets historia.

4.4 Tjolöholms Slott

4.4.1 Bakgrund och historik

Tjolöholms slott, ritat av arkitekten Lars Israel Wahlman, färdigställdes år 1904 och är genomgående utfört i engelsk tudorstil. Till anläggningen hör också parker, kyrka, ekonomibyggnader, ridhus, tädgårdsmästarebostad och grindstuga. Dessutom ligger strax intill en samling arbetarbostäder med skola och ett Folkets hus för de anställda på slottet.

Tjolöholm köptes år 1964 av Göteborgs Stad och sedan 1987 ägs anläggningen av Stiftelsen Tjolöholm med Kungsbacka kommun som huvudman. Slottet genomgick en omfattande restaurering mellan åren 1964 och 1973 (Andersson. 2005). Åtgärderna reflekterar den tidens synsätt. Restaureringen skedde således med moderna material och ”effektiva” metoder. Dessvärre förvärrade detta den problematik med fuktnivåer och läckage som redan tidigare funnits. Anläggningen gavs år 1991 status som statligt byggnadsminne vilket även innebar ett skydd för den fasta inredningen. Skyddet fastställer att allt underhåll bör ske med material och metoder som är anpassade till byggnadens egenart samt att vård och underhåll måste ske på ett sådant sätt att det inte minskar byggnadens kulturhistoriska värde. Slottet och den omgivande anläggningen bedöms inneha ett stort arkitektoniskt värde. I kombination med det lilla arbetarsamhället blir Tjolöholm också mycket intressant ur kultur- och socialhistorisk synvinkel (Molin. 1991).

Utbredda rötskador samt ett utbrott av hussvamp föranledde en ny serie restaureringar mellan 1999 och 2004. Åtgärderna som rör tapeterna skedde mellan 2002-2004 (Reit. 2006, s.3).

4.4.2 Rekonstruktioner och tillvägagångssätt

Slottet har idag en bevarad originaltapet, belägen i vad som kallas Rum 302/korridor. Tapeten kan dateras till 1903 och är ett blocktryck i jugendstil (Fig. 30). På ytterväggen avlägsnades originaltapeten vid den senaste restaureringen då den var kraftigt fuktskadad. På grund av att fukthalten i väggen var fortsatt hög togs beslutet att inte tapetsera väggen på nytt. Istället målades ytan med en emulsionsfärg i samma nyans som tapeten (Fig. 29). I Tjolöholms tapetförråd finns rullar med originaltapeten bevarade. När fuktvärdena gått ned finns alltså möjligheten att tapetsera väggen på nytt. (Reit. 2006, s. 25). I alla restaureringens skeden har det varit viktigt med kontinuerlig dokumentation (informant 5).

I personalköket, den så kallade Mamsellen, var väggarna efter sextiotalets reovering klädda med gipsskivor samt en nytryckt tapet i jugendstil, vilken dock inte stämde överens med de indikationer man hade för originaltapetens utseende (Reit. 2006, s. 22-25). Rum 304 och 305 hade också täckts med gipsskivor, denna gång monokromt bemålade med plastfärg. I dessa utrymmen ha man under den senaste restaureringen, förutom att hantera konsekvenserna av husets fuktproblem, försökt återskapa det rumsliga tillståndet från tidigt 1900-tal. Utifrån fragment av originaltapeter, samt fotografier från tiden, har man valt närbesläktade mönster ur Lim och handtryck AB's katalog och specialtryckt dessa (Reit. 2006, s. 28-29). På samma vis gjorde man i delar av ett av trapphusen (Reit. 2006, s. 48) samt i två före detta sovrum, rum 312 och 313. I det ena rummet valde man dock att i nytrycket frångå den gula färgtonen man funnit på tapetfragmenten och istället trycka samma mönster i en grön kulör (Reit. 2006, s. 32-33).

Tapeten i salongen är den mest omfattande tapetrekonstruktionen i byggnaden. På sextiotalet hade väggarnas putsas med cementputs, vilket bidrog till de omfattande fuktproblemen. Vid restaureringen år 2002 bilades därför cementputsen i Salongen ned. Fotografier visar att rummets första tapet varit en randig jugendtapet, den andra var en 1920-talstapet med ett stort bladmönster. Beskrivningar visar att båda tapeterna varit guldfärgade. Den tapet som sattes upp på 1960-talet, och revs ned vid den senare restaureringen, var grön med ett rutmönster. Den nya reproduktionen trycktes även den av Lim och Handtryck AB utifrån en existerande vals (Fig. 31 & 32). Då man inte exakt kunde bestämma originalmönstret utifrån de gamla fotografierna utgick man istället från ett annat känt jugendmönster som trycktes i en guldtön (Reit. 2006, .s. 35-36).

4.4.3 Problematik och diskussion

De omfattande fuktskadorna och de tidigare restaureringarna har gjort att nya rekonstruktioner varit nödvändiga för att återge en tidsenligt riktig interiör. Slottet används som festlokal och museum, miljöerna upplevs som mycket välbevarade. För förmedlingen av Tjolöholm som en intakt och i princip orörd historisk miljö är det betydelsefullt att tapeterna motsvarar övriga inventarier och inte framstår som slitna eller skadade. Tillgången på dokumentation i form av fotografier skapat goda förutsättningar för trovärdiga rekonstruktioner. Vad som framstår som ett problem är dock den obefintliga informationen kring vad som är original och vad som är rekonstruktion. Här anas en ovilja mot att tala om genomförda restaureringsåtgärder och tillägg i den ursprungliga miljön (informant 5).

4.4.4 Aspekter på autenticitet

En ambition att förmedla hur slottet sett ut vid tiden för dess uppförande har här prioriterats framför bevarandet av den materiella autenticiteten. Obenägheten att belysa rekonstruerande åtgärder kan förknippas med det fortsatt stora värdet av autenticitet i betydelsen av ursprungsmaterial. Att man presenterar en rekonstruktion som kanske istället

innehar en hög autenticitet ur visuell och upplevelsemässig bemärkelse berörs inte. Detta kan tolkas som autenticitetsbegreppet har en annan betydelse för verksamma inom kulturvårdsfältet än för andra berörda. Min uppfattning är att problematiserandet av begreppet är en långsam men nödvändig process som bäst sker genom information och öppenhet gentemot besökarna.

5 Diskussion och slutsats

Autenticitetsbegreppet är mångfasetterat och används i många sammanhang utan teoretisk förankring som en abstrakt förklaring till vad man vill åstadkomma genom rekonstruerande åtgärder. Trots detta anser jag att det i vissa fall är relevant att använda sig av termen då den i egenskap av att kunna innefatta kombinationer av värden sammanfattar en övergripande känsla och upplevelse av vad vi vill bevara och förmedla.

I fallet med tapetrekonstruktioner är ofta det övergripande målet att återskapa en helhetsupplevelse av en interiör. Detta innefattar aspekter av historia, estetik och upplevelse av ålder, upprätthållande av värden som ofta också måste ställas i relation till informativa och pedagogiska värden samt till ekonomiska förhållanden.

Synen på tapeten som ett medel i strävan efter helhetsupplevelse hos en miljö där andra objekt står i centrum är vanligt förekommande. För att rekonstruktionen ska tjäna detta syfte är det dock även av vikt att tapeten skapas utifrån den specifika kontextens behov. Idag läggs stor vikt vid korrekt färgåtergivning samt historiskt korrekta tekniker och material. En annan väg att gå är att lägga fokus på andra aspekter av autenticitetsbegreppet. Detta kan ske genom att bevara gamla och ofullständiga fragment eller genom nya digitala tekniker. Alla beslut vi fattar idag, även ett beslut att inte agera, påverkar de miljöer vi försöker bevara och är ofta ett uttryck för den rådande tidsandan.

Även i de fyra fallstudierna kan man urskilja en fokusering på autenticitet i betydelsen av estetik och användandet av historisk korrekta, men nytillverkade, material och gamla hantverkstekniker. Mindre vikt har lagts vid andra autenticitetsskapande värden såsom patina och ursprungsmaterial. Detta är en till synes vanligt förekommande hållning i de historiska miljöer där man har den uttalade ambitionen att illustrera en specifik tidsera. En kvarlevande syn på rekonstruktioner som något oäkta och lägre värderat återfinns ännu. Detta komplicerar användandet av rekonstruktioner och ökar behovet av öppenhet kring de åtgärder som utförs och vilka överväganden de baseras på.

Min slutsats är att det i många fall är motiverat att använda sig av en rekonstruerad tapet för att tydliggöra helhetsupplevelsen av en historisk miljö. Tapeten är till sin natur känslig för en rad skadefaktorer vilket bidrar till att dess estetiska uttryck lätt förvanskas. När detta skett i sådan omfattning att läsningen och upplevelsen av tapeten försvåras, kan en rekonstruktion vara en lösning. Man bör dock vara medveten om att toleransen för en åldrad tapet fortfarande är förhållandevis låg. Förändringar hos en tapet betraktas i stor utsträckning som slitage snarare än som det positivt laddade begreppet patina. Utifrån vetskapen om det sena erkännandet för tapeten som kulturhistoriskt betydelsefull, tapetens periodvis låga status under 1800- och 1900-talen samt tapetkonserveringen som en relativt ny specialisering, skulle man kunna dra slutsatsen att utvecklingen går i riktning mot att även mycket åldrade eller skadade historiska tapeter i större utsträckning kommer att bevaras och uppvärderas.

En bred palett av åtgärder och kombinationer av lösningar är en förutsättning för att kunna bibehålla så många värden som möjligt hos en tapet, rekonstruktion eller miljö. En av riskerna med ett sådant fritt förhållningssätt kan dock vara beslut i allt för stor utsträckning grundas på subjektivt och ofullständigt belagt tyckande. Ett sätt att undvika den typen av fallgropar är att föra ett pågående samtal kring ingreppen och den praxis och de ideologiska riktlinjer som ligger till grund för besluten.

6 Sammanfattning

Uppsatsen presenterar i inledningskapitlet några av de begrepp och rådande attityder som ligger till grund för vårt förhållningssätt till bruket av rekonstruktioner i kulturhistoriskt viktiga miljöer. Detta sker under rubrikerna *Kulturarv*, *Autenticitetsbegreppet*, *Kopia och rekonstruktion* samt *Kulturhistoriska byggnader*. I samtliga avsnitt är intentionen att försöka ge en historisk överblick av begreppens framväxt och betydelse samt att presentera hur de används idag.

Kapitlet kulturarv ger en kortfattad inblick i framväxten av föreställningen om ett kulturarv som varje generation har ett ansvar att värna. I avsnittet om autenticitetsbegreppet behandlas idén om autenticitet som ett unikt värde. Det konstateras att begreppet myntades i och med Venedigchartern år 1964 men att tankar kring en liknande egenskap hos miljöer och byggnader funnits mycket längre. Avsnittet kopia och rekonstruktion behandlar synen på rekonstruktioner och kopior samt deras användningsområden inom kulturvårdsfältet medan stycket om kulturhistoriska byggnader tjänar till att ge läsaren en känsla för det unika förhållningssätt som krävs för ett fungerande bevarande av dessa komplexa miljöer. Materialrikedomen och omfattningen kräver en kombination av professioner för att på bästa sätt värna och förmedla dessa platser. Sammanfattningsvis kan man konstatera att de etiska riktlinjerna för bevarande av kulturarvet uppmanar till stor försiktighet och måttlighet i nyttjandet av rekonstruktioner i miljöer av kulturhistorisk betydelse. Detta till trots utförs rekonstruktioner på regelbunden basis.

Uppsatsens tredje kapitel ger till att börja med en inblick i papperstapetens historia fram till 1940. De viktigaste förändringarna i framställning, material och mönsterdesign presenteras. Denna överblick tydliggör hur synen på tapeten växlat genom olika tider. Det har också mellan ytterligheterna; extremt exklusiva och extremt billiga tapeter för de allra fattigaste, hela tiden funnits ett utbrett bruk och en levande tapetkultur i hela samhället.

Därefter redogörs för papperstapetens bevarande med underrubrikerna *En svårdefinierad företeelse*, *Konservering*, *Risikofaktorer*, *Rekonstruktioner och kopior*. Tapeten som en svårdefinierad företeelse syftar på dess ambivalenta roll i en miljö. Från att tidigare endast ha haft funktionen som en atmosfärskapande bakgrund till att betraktas som ett objekt som i sig själv kan inneha autenticitet och andra värden. Konserveringsavsnittet ger en övergripande bild av det relativt unga tapetkonserveringsfältet och sammanfattar kortfattat förhållningssätt och vanliga åtgärder. I och med sin stora ytstorlek är tapeten särskilt känslig för både externa och interna nedbrytningsfaktorer. Under rubriken riskfaktorer radas sedan de vanligaste skadefaktorerna och deras konsekvenser för papperstapeter upp.

Sedan följer en redogörelse för synen på rekonstruktioner av tapeter samt vilka teorier och tekniker man använts sig av samt en överblick över de värden som anses viktigast att uppnå hos en rekonstruktion. De värden som främst lyfts fram beträffande rekonstruerade papperstapeter är; visuella och estetiska värden samt värdet av utgå från ursprungliga material och tekniker. Tillsammans skall dessa element ge förutsättningar för en autentisk upplevelse av en miljö. I kapitlets avslutande del diskuteras sedan autenticitetsbegreppets betydelse som motiv för att konservera papperstapeter i syfte att återskapa ett tidigare estetiskt uttryck och som bevekelsegrund för att introducera rekonstruktioner av tapeter i kulturhistoriska hus.

Det framkommer att en ökad autenticitet ofta är ett av de argument som ofta framhålls. Vad som hänsyftas med ökad autenticitet varierar men kan inrymma aspekter av visuellt och

estetiskt uttryck, bruket av ursprungliga tekniker och processer och material samt ett frambringande av vad man betraktar som ett mer sanningsenligt helhetsintryck.

Kapitel fyra behandlar fyra fallstudier där rekonstruktioner av papperstapeter genomförts i svenska kulturhistoriska miljöer. Dessa illustrerar hur olika förutsättningar och angreppssätt påverkar valet av åtgärder. Det blir tydligt att det även inom en viss enskild byggnad krävs en öppenhet för varierande lösningar på problematiken. Varje rekonstruerad tapet är en konsekvens av en mängd olika faktorer vilket skapar unika lösningar i varje specifikt fall. Detta faktum innebär stora svårigheter att generalisera åtgärderna för att kunna skapa en överblick över åtgärdernas konsekvenser. En allt för okontrollerad verksamhet och förhållningssätt till tapetrekonstruktioner kan innebära en kvalitetsrisk ur bevarande- och trovärdighetssynpunkt. Detta resonemang förs i kapitel fem.

7 Källförteckning

7.1 Tryckta källor och litteratur

Ashley-Smith J. (2009) The Basis of Conservation Ethics. Richmond J & Bracker, Alison Lee (red.). *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. 1st ed. Amsterdam: Elsevier/Butterworth-Heinemann

Bengtsson S (1993) Bevara och/eller levandegöra? Några reflexioner och definitioner I: Greve, Kari (red.). *NMV 93: retusjering, komplettering, rekonstruksjon : Nordisk ministerråds videregående kurs för konservatorer*, Oslo 18-22 oktober 1993. [Oslo] s.111-113

Brajer I. (2009). The Concept of Authenticity Expressed in the Treatment of Wall Paintings in Denmark. Richmond J & Bracker, Alison Lee (red.). *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. 1st ed. Amsterdam: Elsevier/Butterworth-Heinemann

Broström I & Stavenow-Hidemark E. (2004). *Tapetboken: papperstapeten i Sverige*. Stockholm: Byggförlaget

Butler B. (2006). Heritage and the present past. Tilley, Christopher Y. (red.) (2009). *Handbook of material culture* [Elektronisk resurs]]. London: SAGE (s. 463-79)

Cane S. (2009). Why Do We Conserve? Developing Understanding of Conservation as a Cultural Construct. Richmond J & Bracker, A L (red.). *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. 1st ed. Amsterdam: Elsevier/Butterworth-Heinemann (s. 163-176).

Caple C. (2000). Conservation skills: judgement, method and decision making. London: Routledge

Collier A. (1999) Wallpaper-in and out of context. Horie V. (red.). *The conservation of decorative arts*. London: Archetype Publications (s. 53-63).

Drange T, Aanensen, H O & Braenne, J. (1992). *Gamle trebus: historikk, reparasjon, vedlikehold*. 2. ed. Oslo: Universitetsforlaget

Edward L. Kallop, Jr. (1981). Wallpaper conservation: Puzzling priorities. *Journal of the American Institute for Conservation*. Washington: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (s.56-57)

Feilden, B M. (2003). *Conservation of historic buildings*. 3. ed. Oxford: Architectural Press

Fitch, J M (1990). *Historic preservation: curatorial management of the built world*. Charlottesville: Univ

Fontander, B (1971). *Antikfynd eller bluff?: en bok om förfälskningar och kopior av antikviteter*. Västerås: Ica-förl.ersity Press of Virginia

Gillberg, D (2008). *Historisk papperstapet in situ: introduktion till ämnet, samt granskning av två principiellt olika konserveringsmetoder*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård

- Gilmore M, A. (1981). Wallpaper and its conservation-An Architectural Conservator's Perspective. *Journal of the American Institute for Conservation*. Washington: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (s.74-81)
- Göransson E, Lisinski J. (1996). Restaureringen av huvudbyggnaden på Stora Nyckelviken 1995-96 *Nackaboken: årsbok för Nacka kommun*. Nacka: Biblioteks- och kultur nämnden i Nacka (s. 47-63).
- Jones, Mark (red.) (1992). *Why fakes matter: essays on problems of authenticity*. London: British Museum Press
- Lisinski J. (1993) Restaureringen av byggnaderna på Stora Nyckelviken 1989-93. *Nackaboken: årsbok för Nacka kommun*. Nacka: Biblioteks- och kultur nämnden i Nacka. s. 81-89
- Lisinski J, Göransson E. (1997:4). Tapeter, väggbeklädnader och ytskikt på Stora Nyckelviken. *Kulturmiljövård: information*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet
- Lowenthal D. (1992). Authenticity? The dogma of self-delusion. Jones, Mark (red.). *Why fakes matter: essays on problems of authenticity*. London: British Museum Press. s. 185
- Lynn, Catherine (1980). *Wallpaper in America: from the seventeenth century to World War 1*. New York:
- Martin J B, (2009). Wallpaper reconstructions in historic interiors. Hermens E & Fiske T (red.). *Art, conservation and authenticities: material, concept, context*. London: Archetype: s. 88-95
- Mansell S (2005) Postscript: The Rescue and Care of Wallpapers. *The papered wall: the history, patterns and techniques of wallpaper*. Hoskins, L (red.) Expanded ed. London: Thames & Hudson
- McClintock K T. (2009). Compensating for losses in historic wallpaper. Jablonski, Mary A. & Matsen, Catherine R. (red.) *Architectural finishes in the built environment*. London: Archetype Publ. (s.146-155).
- McDermott, A. (2008:16). European support for historic wallpapers. *Icon news: the magazine of the Institute of Conservation*. London: Institute of Conservation (s. 22-25)
- Muñoz-Viñas, S. (2005). *Contemporary theory of conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann
- Muñoz-Viñas S. (2009). Beyond Authenticity. Hermens, Erma & Fiske, Tina (red.). *Art, conservation and authenticities: material, concept, context*. London: Archetype
- Narkis I. (2009). "Is it real?" Authenticity, conservation and visitor experience. Hermens, Erma & Fiske, Tina (red.). *Art, conservation and authenticities: material, concept, context*. London: Archetype
- Norman B. (1999:4). *Byggnadskultur: meddelande från Svenska föreningen för byggnadsvård*. Stockholm: Svenska föreningen för byggnadsvård

- Nylander C, R. (1981). The Choice and Use of Reproduction Wallpapers in the Historic Interior. *Journal of the American Institute for Conservation*. Washington: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (s. 150-151).
- Peterson B. (2005). Historiebruk i det fria: Rekonstruktioner mellan provokation, inspiration och bekräftelse. Aronsson P & Hillström M (red.). *Kulturarvens dynamik: det institutionaliserade kulturarvets förändringar*. Norrköping: Tema Kultur och samhälle, Campus Norrköping, Linköpings universitet (s. 278-287).
- Price N S, Kirby Talley M, Melucco Vaccaro, A(red.). (1996). *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles, Calif.: Getty Conservation Institute
- Porter J, McDonald S. (1990). Fabricating Interiors: Approaches to the History of Domestic Furnishing at the Geffrye Museum. *Journal of Design History*. Vol 2 No. 2/3. Oxford University Press: (s. 178-182).
- Rasmussen M. *Byggnadskultur*: meddelande från Svenska föreningen för byggnadsvård. (1999:4). Stockholm: Svenska föreningen för byggnadsvård
- Reit W, Sundin K, Svantesson C. (2006). *Tjolöholms Slott, Tjolöholm 1:1, 2:1, 3:1 och 4:1, Fjärås socken, Kungsbacka kommun. Rapport över restaureringen år 2002-2004*. Kungsbacka kommun, Kultur & Turism. Länsstyrelsen i Hallands län.
- Roede L. (1993.) Ekthet og kopier-bevaring eller formidling? Några reflexioner och definitioner I: Greve, Kari (red.) (1993). *NMV 93: retusjering, komplettering, rekonstruksjon*. Nordisk ministerråds videreutdannelsekurs for konservatorer, Oslo 18-22 oktober 1993. [Oslo] (s. 123-130).
- Robertsson, S. (2003). *Fem pelare: en vägledning för god byggnadsvård*. 1. [uppl.] Stockholm: Riksantikvarieämbetet
- Sandiford M, Mapes P. (2006). Wallpaper. *Manual of housekeeping: the care of collections in historic houses open to the public*. National Trust (red.) Amsterdam: Elsevier (s.185-195).
- Saunders, Gill (2002). *Wallpaper in interior decoration*. London: V&A
- Stanley-Price N. The Reconstruction of Ruins: Principle and Practice. Richmond J & Bracker, Alison Lee (red.) (2009). *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. 1st ed. Amsterdam: Elsevier/Butterworth-Heinemann. (s. 32-43).
- Swartling C. *Byggnadskultur*: meddelande från Svenska föreningen för byggnadsvård. (2007:1). Stockholm: Svenska föreningen för byggnadsvård
- Tallius Myhrman H, *SFV kulturvården*. (2002:3). Stockholm: Statens fastighetsverk
Tillgänglig på Internet: http://www.sfv.se/cms/galleriet/Tidskriften_Kulturvarden.html
(s. 22-27).
- Tallius Myhrman H & Eriksson P. (2009). *Svartsjö slott: från rokokoslott till stilbildande kulturarv*. Stockholm: Arkitektur

Unnerbäck, R. A (2002). *Kulturbistorisk värdering av bebyggelse*. 1. [uppl.] Stockholm: Riksantikvarieämbetets förl.

Westergren J. (2007). *Byggnadskultur*: meddelande från Svenska föreningen för byggnadsvård. (2007:4). Stockholm: Svenska föreningen för byggnadsvård
Hantverket i gamla hus. 4, rev. uppl. Stockholm: Balkong i samarbete med Svenska byggnadsvårdsföreningen

7.2 Internetkällor

Algulin I, Mårtelius J, Sandström S, Tunander B. Nationalencyklopedin, sökord nyklassicism.
<http://www.ne.se/lang/nyklassicism>
(hämtad 2011-04-06).

Andersson H. (2005) Kungsbacka Kommun
http://www.kungsbacka.se/upload/Bygga&Bo/Stadark/Dokument/samradshandling_tjolo_holm.pdf
(hämtad 2011-04-20).

CRM Journal (summer 2006). Mason R. Theoretical and Practical Arguments for Values-Centered Preservation.
<http://www.minervapartners.org/minerva/files/MasonCRM.pdf>
(hämtad 2011-05-04).

Handtryckta tapeter, referensobjekt, Stora Nyckelvikens
<http://www.handtrycktatapeter.se/>
(hämtad 2011-04-17).

Jaenen M (2008) s. 1-9. ICOMOS.
http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/77_pdf/77-j1F6-282.pdf
(hämtad 2011-04-02).

Lim och Handtryck.
www.limohandtryck.se
(hämtad 2011-04-19).

Mapes P. (1997). Historic Wallpaper Conservation.
<http://www.buildingconservation.com/articles/wallpap/wallpap.htm>.
(Hämtad 2011-04-13)

Molin B. (1991) Beslut - Byggnadsminnesförklaring, Länsstyrelsen i Hallands län, 1991-06-28, Dnr 221-1186-90.
<http://www.bebyggelseregistret.raa.se/cocoon/bbr/document/21000001715008.pdf?validFrom=1295885498847>
(hämtad 2011-04-20).

Nationalencyklopedin sökord flexografi.
<http://www.ne.se/lang/flexografi>
(hämtad 2011-04-19)

Nationalencyklopedin sökord massatillverkning.
<http://www.ne.se/lang/massatillverkning>
(hämtad 2011-05-16)

Nationalmuseum.
<http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Hojdpunkter-maleri/Till-en-liten-vira/>
(hämtad 2011-04-19)

National Trust. Sökord Uppark.
<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-vh/w-visits/w-findaplace/w-uppark/w-uppark-history.htm>
(hämtad 2011-04-26)

Paul Messier och Timothy Vitale, beskrivning av digital tapetrekonstruktion.
Historic Wallpaper Digitally Remastered: Early Twentieth-Century Block-Printed English Wallpaper in the Yin Yu Tang House at the Peabody Essex Museum. AIC Annual Meeting, Book and Paper Group, Portland, OR, USA, June 2004.
http://paulmessier.com/pm/pdf/abstracts/portland_vitale_messier.pdf
(hämtad 2011-05-05).

Riksantikvarieämbetet. Bebyggelseregistret.
http://www.bebyggelseregistret.raa.se/cocoon/bbr/byggnad_formatted_property.html?propertyId=21000003626391&baseObjectId=21000000360767&baseObjectType=hi
(hämtad 2011-04-20).

Riksantikvarieämbetet, materialguiden: antikvariska aspekter. I.
http://www.raa.se/cms/materialguiden/material/papper/antikvariska_aspekter.html
(hämtad 2011-04-27).

Riksantikvarieämbetet, materialguiden: vård och underhåll. II.
http://www.raa.se/cms/materialguiden/material/papper/vard_och_underhall/reparationsmetoder.html
(hämtad 2011-04-27).

Sjögren A.P. Nationalencyklopedin, sökord romantiken.
<http://www.ne.se/lang/romantik>
(hämtad 2011-05-04).

Skansen. I.
<http://www.skansen.se/artikel/boktryckeriet>
(hämtad 2011-04-21).

Skansen. II.
<http://www.skansen.se/skansens-historia>
(hämtad 2011-04-21).

Skansen III
<http://www.skansen.se/sites/default/files/skansen/V%C3%A4ndspikning%20av%20tapet%20steg%20f%C3%B6r%20steg.pdf>
(hämtad 2011-05-05)

Slottsguiden (2007) copyright Nina Ringbom.
<http://www.slottsguiden.info>
(hämtad 2011-04-20).

Statens Fastighetsverk: Svartsjö Slott
http://www.sfv.se/cms/sfv/vara_fastigheter/sverige/ab_stockholms_lan/slott/Svartsjo_slott.html
(hämtad 2011-04-20).

Stockholms Länsmuseum.
<http://www.stockholmslansmuseum.se/faktabanken/kulturmiljoer-i-kommunerna/>
(hämtad 2011-04-19).

Stora Nyckelvikens herrgård, historia.
<http://www.nyckelviken.com/historia/>
(hämtad 2011-04-20).

7.3 Otryckta källor

Informant 1: Reuter-Olivenberg, Kristian. Arkitekt på Gunnebo Slott. Samtal 2011-05-18.

Informant 2: Lindblad, Andreas. Bebyggelseantikvarie, Skansen. Samtal 2011-04-19.

Informant 3: Göransson, Eva. Arkitekt på Aix arkitekter. Samtal 2011-04-25.

Informant 4: Tallius-Myhrman, Helena. Arkitekt på Tallius-Myhrman Arkitekter AB. Samtal 2011-04-26.

Informant 5: Reit, Wivi-ann. Kommunantikvarie i Kungsbacka kommun. Samtal 2011-05-19.

8 Bildförteckning och bildbilaga

Fig. 2. s. 13. "*A Machine for Making Authenticity*"
(Clifford i Cane. 2009, s. 170)

Fig. 7. s. 27. Systematisering utifrån Naradokumentet
(Jaenen. 2008, s.4)

Fig. 8. s. 28. Modell för att förstå begreppen patina respektive slitage
(Ashley-Smith i Muñoz-Viñas. 2005, s. 102)

Alla fotografier är tagna av Maria Varhelyi år 2011 om ej annat anges.



Fig. 3. Exempel på fuktskadad tapet. Skansen.



Fig. 4. Exempel på reva i tapeten på grund av rörelser i byggnaden. Skansen.



Fig. 5 & 6. Exempel från Gunnebo Slott på en lösning som möjliggör ett bibehållande av historiska ytskikt och samtidigt återskapa en upplevelse av den ursprungliga miljön. Förevisat av den ansvarige arkitekten Kristian Reuter-Olivenberg.



Fig. 9. Salongen i Boktryckarbostaden. Rekonstruerad tapet efter mönsterfragment från 1840-talet.



Fig. 10. Lilla rummet i Boktryckar bostaden. Rekonstruerad tapet och bärd efter mönsterfragment från 1840-talet.



Fig. 11. Fragment från den rekonstruktion som gjordes av ett 1700-talsmönster på 1940-talet och som nu avlägsnats.



Fig. 12. Bårderna i en skarpt orange kulör är traditionsenligt målade med blymönja, en av 1800-talets stora modefärger.



Fig. 13. Dokumentation är en viktig del av arbetet. På bilderna syns den tidigare interiören och stuvbitar av den nytryckta tapeten.



Fig. 14. Franska salongen. Originaltapeten syns till vänster och rekonstruktionen till höger i bilden.



Fig. 15. Detalj rekonstruktion.



Fig. 16. Detalj original.



Fig. 17. Informativ skylt där vilka tapeter som är original respektive rekonstruktioner anges.



Fig. 18. På undanskymda platser de ursprungliga kulörerna anas och inspirera vid en rekonstruktion.



Fig. 19. Originaltapeten lossar delvis från underlaget med revor som följd. Ett pågående underhåll är viktigt.



Fig.20. Industriellt nytryck av *Nyckelvikens I*. Skada i form av fett- och kaffebläckor.



Fig. 21 & 22. Industriellt nytryck av *Nyckelvikens II*. Rummet är i övrigt inrett med möbler från Carl Malmsten. Ursprungligen var mönsterdekoren troligen handmålade.



Fig. 23 & 24. Slitage på en av de rekonstruerade tapeterna från Handtryckta tapeter AB. *Nyckelvikens III*. Mekaniskt slitage från kaféinredningen till höger samt fuktfläckar till vänster.



Fig 25 & 26. 12 rum i det ursprungliga Svartsjö slott ritat av arkitekt Carl Hårleman har försetts med nyskapade och rekonstruerade tapeter.
 Foto: Åke E:son Lindman (båda bilderna är beskurna).



Fig 27. Tapetfragment som återfanns bakom en bröstpanel.
 Foto: Sture Pallarp



Fig 28. Fragmenten fungerade som inspiration för konstnären Pi Eriksson som designat det blågula rokokomönstret.
 Foto: Åke E:son Lindman



Fig. 29. På vänstra väggen finns en originaltapet i jugendstil. Ytterväggen är bemålad med en emulsionsfärg i samma ton som tapeten.



Fig. 30. Detalj av originaltapeten från 1903.



Fig. 31. Den rekonstruerade jugendtapeten i salongen.



Fig. 32. Detalj av salongens tapetrekonstruktion.