



KAPITEL 8

Den pittoreska resan

Axel Fredrik Cederholms teckningar som var utgångspunkten i det föregående kapitlet tillkom i ett sammanhang av fritid, miljöombyte och rekreation. Hans resor var avbrott i vardagen under en begränsad tid och under kontrollerade former då han förflyttade sig till andra platser än de bekanta. Han reste utanför arbetet och nyttjade sin betalda sommarledighet vid teatern. Detta sätt att resa är karaktäristiska drag för turism, eller lustresande som vi kan kalla det för att skilja det från annat resande.

Under det tidiga 1800-talet var turist- rörelsen, som under senare delen av seklet skulle utvecklas till en industri, ännu i sin vagga, men redan i dess förhistoria går det att se vissa kännetecknande drag.²⁷⁷ En förutsättning för lustresandet var till exempel ledig tid. Semester i betydelsen betald ledighet från tjänst var en förmån förbehållen ett fåtal yrkesgrupper. Första belägget är från 1756 för office-rare, senare utvidgades denna rättighet till vissa civila tjänstemän.²⁷⁸ Skådespelare hörde inte till

privilegierade grupper i samhället, men mellan spelperioderna hade Kungliga Teatern ett sommaruppehåll, vilket innebar en form av semester för aktörerna, även om det är troligt att de då förväntades läsa in litteratur och repetera roller.

Att Axel Fredrik Cederholm företog nöjesresor på sin lediga tid och skildrade dessa resor i bild placerar honom i en konstnärlig och litterär genre: *voyages pittoresques*, eller på svenska ”pittoreska resor”. Denna genre utövades främst av amatörer i samhällets övre skikt. Cederholm reste aldrig

◀ Axel Fredrik Cederholm, ”Wägen till och från Fahlun”, 1811. Uppsala universitetsbibliotek.

utanför Sveriges gränser, utan höll sig, vid sidan om resan till Dalarna, inom närområdet, mestadels Sörmland och Uppland. Flera samverkande faktorer bidrog till att resandet vid denna tid företrädesvis skedde inom det egna landet. Krig och oroligheter efter franska revolutionen som kulminerade med Napoleonkrigen 1803–1815 försvårade resandet mellan länderna. Ett nationellt uppvaknande hade skett runt sekelskiftet 1800 till följd av revolutionens idéer. Intresset riktades nu mot det egna landområdet, språkgemenskapen och den gemensamma historien.

Intresset riktades nu mot det egna landområdet, språkgemenskapen och den gemensamma historien.

I det här kapitlet ska vi fördjupa oss i Axel Fredrik Cederholms konstnärliga influenser genom att jämföra honom med andra tecknande resenärer. De personer vi ska möta reste inte i tjänsten och heller inte i affärer utan det var ett slags lustresor med estetiskt syfte. Som konstnärer och litterära skildrare var de amatörer, men deras avtryck i konst- och litteraturhistorien har för den skull inte varit obetydliga.

Från trädgårdskonst till turism

Inledningsvis vill jag förklara kopplingen mellan den engelska trädgårdskonsten som vi sett exempel på i tidigare kapitel, den klassiska konsten och turismen mot seklets slut. Det är egentligen en rätt halsbrytande vändning i kontext, från trädgård till turism, men logisk sedd till den förändrade synen på naturen som skedde under 1700-talet med dess ökade möjligheter för en bredare samhällsklass att resa.

Landskapshistorikern John Dixon Hunt har övertygande argumenterat för hur begreppet pittoresk förändrade innebörd från 1730-talet till seklets slut.²⁷⁹ I ett par artiklar redogör Hunt för det tidiga 1700-talets trädgårdskonst i ljuset av nyklassicismens litteraturteori och hur pittoresk ursprungligen förstods som något som var passande att inkludera i en målning, eller i dess förlängning, som material i den verkliga världen som kunde bli betraktat som om det redan var del av en målning. Det pittoreska, säger John Dixon Hunt, bottnade i en neoklassicismisk, universell, lärd akademisk praktik och teori men utvecklades mot seklets slut till ett formspråk som betonade det lokala, det sentimentala och det subjektiva.

I de tidiga engelska trädgårdarna från 1700-talets början fanns ursprungligen en

emblematiske betydelse gömd i trädgårdsarrangemangen. Dåtidens bildade, privilegierade besökare till trädgårdarna i Chiswick, Stowe och Rousham som kunde sin Cesare Ripa hade redskap att avkoda de budskap som förmedlades genom allegoriska figurer, antika tempel och citat ur den klassiska litteraturen. Den här didaktiska funktionen försvann efter hand.²⁸⁰

I dessa trädgårdar syntes tidigt ett samband mellan trädgårdskonst, arkitektur och teater. Författaren, översättaren och frimuraren Alexander Pope, som blev förmögen på att översätta *Iliaden och Odysseen* till engelska, köpte 1719 en lantgård i Twickenham där han lät anlägga en stor trädgård med en underjordisk grotta. Pope såg trädgården komponerad av scener. Vad som förenade de tidiga engelska trädgårdarna med såväl historiemåleri som scenografi var att växtligheten och arkitekturen utgjorde fonden till en scen där en handling utspelade sig. Vi har tidigare sett hur en frimurarpark som Rosersberg utgjorde den plats där riten ägde rum. Parken och dess byggnader kan därför inte avbildas utan att innehållet i målningen också får en koppling till riten.

Vid samma tid som trädgårdskonsten frade triumfer i England genom arkitekter som Charles Bridgeman och William Kent, lanseerade den franske målaren Antoine Watteau ett

måleri med dansande och lekande människor mot bakgrund av ett arkadiskt landskap. Här finns beröringspunkter med hovliv och festligheter i de kungliga slottens trädgårdar. Handlingen i de erotiskt betonade motiven *fêtes galantes* (kärleksfester) och *fêtes champêtres* (lantliga fester) är ofta banala och landskapet i en målning som "Avfärden till Cythere" från 1717 kan påminna om teaterdekor i sin ytverkan.

Det är nu som kontexten kring det pittoreska lämnar den ordnade trädgården för att istället ta utgångspunkt i landskapet.

Ett skifte i förståelsen av det pittoreska, menar John Dixon Hunt, skedde i mitten av 1700-talet. Den engelske politikern och författaren Thomas Whately skrev ett pionjärarbete i teoribildningen kring det pittoreska i trädgårdskonsten. I *Observations on Modern Gardening, illustrated by descriptions*, utgiven i London 1770, skilde Whately mellan emblematisk och expressiv trädgårdskonst, mer precist skillnaden mellan syntaxen och

grammatiken i historiemåleri och en friare, personlig mening som besökaren kunde känna inför scenerierna utan stimulans av statyer och inskriptioner. Detta skifte, menar Dixon Hunt, leder oss in i den definition av det pittoreska som skulle göra sig gällande under 1700-talets senare hälft, nämligen en formel för skönhet som vagt kan kännas igen från klassiskt landskapsmåleri, men främst sammanfattas med orden variation och överraskande blickfång. Det är nu som kontexten kring det pittoreska lämnar den ordnade trädgården för att istället ta utgångspunkt i landskapet. Konstnärer och författare begav sig ut på jakt efter pittoreska vyer. Människor, som tidigare varit centrala figurer för handlingen och motivet, blir nu antingen reducerade till staffagefigurer eller övergår till att inta betraktarens roll som en frånvänd rygg i förgrunden.

I ett pionjärarbete som Elizabeth Wheeler Manwarings doktorsavhandling *Italian landscape in eighteenth century England* pekades ett samband mellan det pittoreska och utvecklandet av smaken ut, det vill säga uppfattningen om vad som i estetiskt avseende är passande, lämpligt och rätt. Den pittoreska rörelsen, förklarar Wheeler Manwaring, omfattade särskilt kvinnor som tecknade och målade akvarell, kopierade tryck och i synnerhet ägnade sig åt landskapsmåleri. Vissa av dem var även

resenärer, så som lady Mary Montagu och Johanna Schopenhauer.²⁸¹ I ett tidigare exempel har vi sett hur en av sekelskiftets bildade kvinnor, Hedvig Elisabet Charlotta, tog aktiv del i utformandet av trädgården på Rosersberg efter en resa då hon besökt just engelska landskapsparker. Som lärd kvinna engagerad i trädgårdskonst och smakens utveckling i det sena 1700-talet var hon inte ensam, men i litteraturen uppmärksammas sällan dessa kvinnor eftersom de inte var professionellt verkamma som trädgårdsarkitekter eller hade en framträdande ställning vid akademierna.

En aspekt som jag inte sett uppmärksammas särskilt mycket i litteraturen är huruvida de kvaliteter som premierades i den litterära reseskildringen under 1700-talet även var giltiga för den bildkonstnärliga skildringen av resan. Mot slutet av 1700-talet hade reseskildringen utvecklats till en litterär genre som blandade fakta och empiriska observationer med personligt berättande och konstnärligt gestaltning. Hur förhöll sig då bild och text till varandra? Tjänade bilden som en illustration till den skrivna berättelsen eller vilade den på egna bildkonstnärliga berättartraditioner? Hur skildrades resandets äventyr och strapatserna utmed vägen? Och hur framställdes jakten på det pittoreska, alltså inte bara det pittoreska motivet i sig?



Det är inte möjligt att undersöka relationen mellan text och bild i Axel Fredrik Cederholms teckningar, eftersom ingen reseskildring från hans hand finns bevarad. Det finns inte ens belägg för att någon sådan någonsin har funnits. Däremot erbjuder den med honom samtida amatörkonstnären Anders Fredrik Skjöldebrands reseskildring i fyra band utmärkta möjligheter att studera relationen mellan text och bild.

The leisure class

Men låt oss börja med det som skapade förutsättningar för den pittoreska resan – ett stort mått av ledig tid och pengar. I slutet av 1700-talet var resor till natursköna platser bortom civilisationen högsta mode bland den bildade eliten på kontinenten. Det började i England men spred sig snabbt till resten av Europa. Vissa resenärer intresserade sig främst för historia och folkslag – att möta ”den primitiva människan” i sitt naturliga habitat. Andra var på jakt efter pittoreska motiv. Gemensamt för pionjärerna var att resandet gjordes i syfte att förkovra sig, få nya intryck, se sig om i världen och lära känna andra folk och trakter.²⁸²

Under turismens förhistoria, som utspelade sig under 1700-talets andra hälft och det tidiga 1800-talet, odlades ett resande som var till för nöjes skull. Människor har alltid rest

och färdats över land och hav, men det har inte varit turism i den meningen att resandet huvudsakligen skedde av lust eller nyfikenhet eller i rekreationssyfte. Lustfyllt blev det först efter att själva resandet inte innebar en överhängande fara för resenärens liv.

I översiktsverket *Lustresandets geografer. Reseguiden och turism 1700–1950* lyfter stadsbyggnadshistorikern Bosse Bergman fram just trygga samhällssystem som en nyckelfaktor i utvecklingen av turism och så småningom en turismnäring. Först efter en flerhundraårig samhällsutveckling mot mer trygga och institutionella former kunde resande ske fritt, förutsägbart och planerat.²⁸³

Bosse Bergmans källmaterial är turistguider och kartor med information om resvägar och vad som finns att se. Utgivningen av dessa tog fart vid sekelskiftet 1800, men att beskriva en plats för främmande resenärer var inget nytt. Vägvisare och reskartor i det civila uppstod ur den ökade rörlighet som handelskapitalismen förde med sig. Kartor för militära syften hade funnits sedan lång tid tillbaka.

Turismen som kulturell praktik har sina rötter i den brittiska överklassens bildningsresor till kontinenten, det vill säga årslånga resor runt om i Europa där Italien var slutmål och vändpunkt. Den första resebeskrivningen av denna typ av resa är Thomas Nugents *The Grand Tour* som kom ut i fyra band, utgiven 1749 i London.²⁸⁴

Den brittiska överklassen var djupt involverad i den roll England kom att spela som kolonialmakt. Tillgången på råvaror genom kolonierna gynnade den industriella utvecklingen och skapade förutsättningar för en rik lantadel med gott om ledig tid. Tillsammans med det övre borgerliga skiktet i städerna utvecklade de ett rikt fritidsliv kring klubbar och föreningar, jakter och sport, kultur- och nöjesliv och inte minst kring resande.²⁸⁵ Begreppet ”the leisure class” har myntats för att beskriva den kapitalägande klass som inte behövde ägna sig åt produktivt arbete och följaktligen hade tid att utveckla intressen.²⁸⁶

Tillgången på råvaror genom kolonierna gynnade den industriella utvecklingen och skapade förutsättningar för en rik lantadel med mycket ledig tid.

En annan faktor som kan kopplas till kolonialismen, menar Bosse Bergman, är känslan av överlägsenhet. Genom utlandsresor och tjänst i det brittiska imperiets kolonier stärktes en nationell identitet och uppfattning av att vara den ledande kolonialmakten i världen. En

brittisk nationalism och nationskänsla verkar ha varit förankrad i just det skikt av rik lantadel och bourgeoisie som bar upp och formade den framväxande turismen i Europa.²⁸⁷

Pionjärerna Boswell, Johnson och Gilpin

En av pionjärerna för den pittoreska reseskildringen var den privilegierade unge mannen James Boswell som hade träffat både Françoise Voltaire och Jean-Jacques Rousseau under sin bildningsresa på kontinenten. Hans far, den skotske godsägaren och domaren Alexander Boswell, hyste förhoppningar om att sonen skulle göra karriär inom juridiken, men James ville annorlunda. Hans intresse låg mer för litteraturen och han ägnade merparten av kvällarna åt att gå på teater. Tillsammans med författaren Samuel Johnson reste han 1773 till skotska högländerna.

De båda männen hade talat om att göra denna resa i årtal och Boswell hade även talat med Voltaire om projektet. Efter en tio dagar lång resa från London till Edinburgh, som var sista civiliserade utposten, tillika Boswells hemstad, fortsatte de norrut längs med östkusten på vägar som inte var mer än vagnspår. De beundrade ruiner av borgar från det medeltida Skottland och besökte Cawdor castle som figurerar i Shakespeares tragedi

Macbeth. I Inverness gav de upp sin droska och fortsatte till häst utefter den långsträckta sjön Loch Ness mot den örika västkusten.

Samuel Johnson skildrade 1775 resan i *A Journey of the Western Islands of Scotland* och Boswell, som skrev dagbok under hela den 84 dagar långa resan, skildrade trippen i en berömd biografi, *Life of Samuel Johnson*, utgiven 1791. Den förres skildring av skotska högländerna blev starkt kritiserad för sin negativa beskrivning av Skottland och skottarna. Folket beskrevs som barbariskt och landskapet som lika torftigt som trädöst. Den äldre generationen skolade i den klassiska litteraturens herdediktning förfärades över höga berg och vidsträckta utsikter. Johnsons förkärlek för det klassiskt pastorala landskapet gjorde att han inte kunde ta till sig en natur som inte var brukad av människan. Just detta landskap hade desto större tjuskraft på en yngre generation resenärer. Redan ett par decennier efter Boswells och Johnsons resa skulle skotska högländerna vara ett resmål uppskattat för sin dramatiska natur. Den pittoreska smaken med betoning på det sublimala hade fått genomslag.²⁸⁸

Den skotske författaren James Macpherson hade i början av 1760-talet rest till skotska högländerna för att samla in gaelisk poesi. Det fanns ett stort intresse för folksagor och

mundligt traderade berättelser vid denna tid. Med de medeltida sagorna om Finn och hans son Ossian och andra mytiska hjältar som utgångspunkt, författade han ett diktverk som han påstod var upptecknat efter en keltisk skald, Ossian, från 200-talet e.Kr. Äktheten i detta kom redan under hans livstid att bestridas men Macpherson fick ett genombrott som författare. På svenska utkom mellan 1794 och 1800 en samlad utgåva av *Ossians sånger* i två band.²⁸⁹

James Macphersons verk fick stor betydelse för det romantiska genombrottet i litteraturen och Skottland blev ett resmål även för svenska konstnärer. Den tidigare nämnde Carl Samuel Graffman kom att inspireras av Walter Scotts romaner och gjorde en resa dit 1830.

Tre år efter att Samuel Johnson publicerat sin bok om skotska högländerna, som utkom 1775, gjorde prästen och författaren William Gilpin en resa dit. Om Boswell och Johnson främst intresserat sig för det gaeliska språket, människorna och kulturen och bara kastat en förströdd blick på landskapet, var det tvärtom för Gilpin. Hans gärning låg i att beskriva olika landskapstyper och förklara deras pittoreska värden. Under åren 1769–1776 gjorde han resor i Lake District i England, skotska högländerna och i Wales. Då hans böcker publicerades på 1780-talet var tiden mogen för en

succé. I boken med den långa titeln *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770* från 1782, samt några uppföljare med lika långa titlar, sammanställde William Gilpin observationer om dessa trakter och förklarade vad som gjorde en speciell vy lämplig att måla av. Han definierade det pittoreska som ett uttryck för den speciella sorts skönhet som gör en tavla behaglig.²⁹⁰

Definitionen är undanliden, men i sina skrifter är han desto mer handfast. I *Observations on Several Parts of England* från 1786 examinerar han bergen och sjöarna i Lake District och pekar ut vad i landskapet som är pittoreskt och vad som inte är det. Förhållandet till den klassiska konsten lyfts fram genom referenser till Claude Lorrain och Canaletto – den senare som ett exempel på en konstnär vars utsikter över kanalerna i Venedig är allt annat än pittoreska.²⁹¹

Till skillnad från sina föregångare hade William Gilpin ett uttalat intresse för naturförhållanden, hur landskapet var ordnat och dess olika estetiska värden. Uppskattningen av naturen för dess egen skull var del av en värderingsförskjutning som hade pågått ett bra tag när Gilpin gjorde sina resor och berättade om dem. Han satte fingret på en redan

trendande rörelse, så att säga. Gilpins böcker fick därför ett enormt genomslag och skapade turistströmmar till regionerna.²⁹²

Utrustade med skissblock, pennor, penslar, färglådor och en så kallad Claude-spegel, en svart, något konvex spegel, begav sig en bildad medelklass till de pittoreska delarna av landet. I en fiktiv berättelse skriven på vers bjuds en satirisk skildring av denna turism. *The Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque* handlar om en skollärare och pastor, dr Syntax, som ger sig iväg på en resa till häst i Lake District för att söka upp pittoreska och udda platser.²⁹³ *The Tour of Dr Syntax* gavs ut i flera upplagor och illustrerades med handkolorerade etsningar av Thomas Rowlandson. Illustrationerna visar att redan ett decennium in på det nya seklet var denna turism så pass utbredd och spridd i samhällsklasserna att det gick att göra satir på ämnet.

Anders Fredrik Skjöldebrands resa till Nordkap

Trenden att söka efter pittoreska motiv i civilisationens utkant nådde också Skandinavien. Den tidigare nämnde militären och konstnären, författaren och musikern, greve Anders Fredrik Skjöldebrand får exemplifiera den pittoreska resan som vetenskaplig expedition. Resultatet av resan blev publicerat i

fyra band i text och bild i praktverket *Voyage pittoresque au Cap Nord*, utgiven i Stockholm 1801–1802.²⁹⁴

I sin reseberättelse refererar Anders Fredrik Skjöldebrand återkommande till den klassiska litteraturen och konsten. Men framför allt är det hans intresse för botanik, fysik, geologi och meteorologi som kommer fram i reseskildringen. Den lärdes kunskaper vid sekelskiftet 1800 spände ofta över flera vetenskapliga discipliner. De graverade och akvatintetsade teckningarna är i själva verket naturtrogna



Giovanni Domenico Bossi, Anders Fredrik Skjöldebrand, 1811. Nationalmuseum.

studier av det omväxlande landskapet åtföljt av reseskildringens lika noggranna beskrivningar av såväl väderfenomen som fjällvärldens flora och fauna. Det är som äventyrare, lustresenär och tecknande observatör Anders Fredrik Skjöldebrand ger sig tillkänna.

Detaljer kring resan delges också i Skjöldebrands memoarer som författades på ålderns höst.²⁹⁵ Även Acerbi publicerade en bok efter resan som fick stor spridning på kontinenten: *Travels through Sweden, Finland, and Lapland to the North Cape, in the years 1798 and 1799*. Förstaupplagan gavs ut i London 1802 och över-sattes sedan till tyska, franska och holländska.

Anders Fredrik Skjöldebrand berättar i sina memoarer att han hade stött på de båda italienarna Bernardo Bellotti och Giuseppe Acerbi i september 1798 på en musikalisk afton i Stockholm. Bellotti var son till en rik bankir i Brescia och Acerbi var hans guvernör och reskamrat. Efter att ha undersökt de båda herrarnas handel ochandel anslöt sig Skjöldebrand till expeditionen. Han hade skäl att resa bort från Stockholm ett tag och såg resan till Lapland som både ett äventyr och en lösning på ekonomiska problem.²⁹⁶ Vid den tidpunkten var han fyrtiotvå år gammal och hade en karriär bakom sig som stabsadjutant hos hertig Karl. Han var av överstes grad och hade deltagit i krig och vunnit slag men tagit

avsked från armén. Sedan flera år tillbaka levde han som privatman, sysselsatt med att utveckla sin konstnärliga begåvning.²⁹⁷



Den 18 mars 1799 lämnade expeditionen Stockholm medan det ännu var slädföre för att åka den elva mil långa vägen mot Grisslehamn. Därifrån gick färden vidare över ett istäckt Ålandshav. Denna resa med slädar i karavan utgör motivet för de två första planscherna. Den ena vyn visar avfärden där ett tiotal hästar drar slädar över den snötäckta isen. Den andra vyn framställer den besvärliga terrängen med isblock som bildar svår-genomträngliga rösen. I text och bild skildras en händelse med en häst som blir skräm-d av ett vargskinn och börjar skena.

De anlände till Åland där Anders Fredrik Skjöldebrand tecknade av Kastelholms ruin vid Ålands östra kust. Ruinen fick honom att tänka på antika monument och reflektera över tidens tand som formar historiska byggnader likt naturformationer. Överallt vid kusten låg enorma staplar med timmer avsedda för transport till Stockholm. Han noterar att landsbygden på Åland och Finlands kustland utarmades när skogarna avverkadades för att sörja för Stockholms och Åbos energiförsörjning.

*Man ser hur stora städer på detta vis
utarmar landsorten; kusten från Åbo till
Vasa, förr i tiden klädd av de vackraste skogar;
ger idag endast intrycket av förödelse.*²⁹⁸

Avskogningen var ett stort problem även i Sverige, vilket är synligt också i Axel Fredrik Cederholms landskapsteckningar. I Skjöldebrands berättelse varvas reflektioner rörande ekonomiska, politiska och geografiska faktorer, liksom väderleks- och naturförhållanden med personliga upplevelser och anekdoter.

I Åbo träffade de professorerna Henrik Gabriel Porthan och Frans Michael Franzén.²⁹⁹ Franzén, som i tidens anda även var amatör – skald, romantiker och naturlyriker – hade rest i det inre av Finland i mitten av 1790-talet. Där hade han starkt påverkats av folklivet och insjölandskapets skönhet. Resan hade väckt ett nationellt medvetande hos skalden, vilket skulle präglade hans diktande framöver.³⁰⁰ De blev visade runt och fick se biblioteket. Herr Franzén läste upp en sång komponerad av en enkel finsk bondkvinna, ”vilken visar att fröet till en ovanligt stor talang tycks ligga dolt i detta folks blod”.³⁰¹ Sången finns med i *Voyage pittoresque au Cap Nord* och återges både på finska och i fransk översättning. Det är tydligt att Ossian-diktningen gett upphov till försök att även på den finska landsbygden söka folksånger.

Giuseppe Acerbi bifogade i sin reseberättelse några av de finska folksånger som han fått av Porthan och Franzén i Åbo.³⁰²

Resan norrut längs kusten utefter Kyrö älv bjöd på både spektakulära norrsken och mäktiga forsar. I Kyröfors tecknades två utsikter. De beskriver vattenfallets riktning från den plats som ansågs vara bästa utsiktsplatsen. Kyröfors var en romantisk plats, konstaterade

Skjöldebrand. Motvilligt begav han sig för att sova i Järvenkylä, där han fann ett bekvämligare logi än han förväntat sig.³⁰³

Efter att de lämnat Kyröfors begav de sig mot den väldiga Kyroskogen som var tolv mil bred. Där tecknade han av vägen genom skogen i form av ett fruset vattendrag och ett norrsken som lyste upp himlen över de mörka trädkroonarna. Norrskenet gjorde ett outplånligt intryck.



Anders Fredrik Skjöldebrand. "Aurore boreale" – Norrsken, 1 april 1799. Mezzotintgravyr ur *Voyage pittoresque au Cap Nord*, del 1.

*Det finns tillfällen, då skådespel av detta slag gör ett djupare intryck än i vanliga fall. För min egen del var det med sorg jag slutligen befann mig på härbäret, där man hade tänt en sprakande granvedsbrasa. Vi fick till kvällsmål delikat mjölk, och vi lade oss att sova på ren halm, att föredra framför de sängar som inte fanns. Denna dag hade vi tillryggelagt nästan tolv mil, och med undantag för sjöarna hade vägen varit mycket svår.*³⁰⁴

De lyriska naturbeskrivningarna varvas med information av mer orsbeskrivande, etnologiskt slag och noteringar om logi och kosthållning. Det senare var troligtvis tänkt som vägledning för andra resenärer. Under resans gång bodde de hos präster och andra ståndspersoner i städerna och hos bönder på landsbygden. Böndernas hushåll upplevdes som smutsiga. Husen av typen pörten hade inga skorstenar, utan från eldstaden i mitten av huset steg röken uppåt via en öppning i taket. Den finska saunan var däremot en uppfriskande erfarenhet som föranledde en längre utveckling med illustrativa teckningar av nakna kroppar – kvinnor och män samtidigt i bastun – och björkris som slogs mot rygg.

I Uleåborg fick de stanna i två månader för att vänta ut snösmältningen som fick vattendragen att svämma över. Under vistelsen fick de

tid att lära känna stadens invånare. Både Acerbi och Skjöldebrand musicerade och hade medfört instrument i packningen, Acerbi en klarinett och Skjöldebrand en violin. Landssekreteraren Thulinberg spelade violoncell och medicine doktor Deutsch altviol. Noter fanns att tillgå och strax hade de bildat en kvartett. En handelsman ställde en sal i sitt hus till förfogande och varje vecka höll de konserter, först för några få inbjudna, sedan för allt fler ”av de bättre av stadens invånare, i synnerhet fruntimmer”.³⁰⁵

Den 11 juni lämnade de Uleåborg och resan fortsatte norrut längs Bottenvikens norra kustland mot Kemi och Torneå som gränsar mot Sverige. Torneå var sista bebyggda samhället före Lappland och där köpte de proviant. På sin fortsatta resa mot ödemarkerna överraskades de av ett oväder i Vitsaniemi i Övertorneå där de tog skydd i en koja. Skjöldebrand berättar om vad som hände sedan:

När regnet väl hade upphört gick jag ut för att teckna av omgivningarna, men scenens inneboende skönhet berövade mig kraften att göra detta. Solen, på väg mot sin nedgång, lyste genom en tät dimma, stigen från de av älven översvämmade slätterna, och förblev hängande kring bergstopparna. Hela bilden fick en eldliknande färgton av solens falnande strålar - ”Åh, Claude Lorrain!” suckade jag när jag stängde min portfölj.³⁰⁶

Med referensen till den franske landskapsmålaren Claude Lorrain avslutar jag den här sammanfattningen av första delen av Anders Fredrik Skjöldebrands *Voyage pittoresque au Cap Nord*. Den pekar på något av allt det paradoxala i den pittoreska resegenren: nämligen en önskan att uppsöka orörd natur i syfte att jämföra den med kultur.

Sedan 1770-talet hade författare lovsjungit den klassiska litteraturens herdediktning i kontakten med orörd natur. Det William Gilpin pekade ut som pittoreskt och lämpligt att måla av var också något han vagt kände igen från det klassiska landskapsmåleriet. Som litteraturvetaren Malcolm Andrews har visat tillhörde särskilt de tidiga resenärerna en intellektuell elit. Uppskattningen av det pittoreska förutsatte en bildning som inte alla hade. Dessa i huvudsak manliga amatörer som drog ut i naturen för att teckna landskapet och peka ut dess estetiska kvaliteter var den goda smakens kännare.

*The Picturesque tourist – at least in the first generation of Picturesque tourism – is a connoisseur, trained in classical literature and familiar with the work of Claude, Duguet and Rosa. In that peculiarly restricted eighteenth-century sense of the phrase, he is a ‘man of taste’.*³⁰⁷



Axel Fredrik Cederholm och Anders Fredrik Skjöldebrand har framför allt en sak gemensamt: deras noggranna observation av landskapets skiftande karaktär och uppmärksamhet på detaljer. Trots att Skjöldebrands val av grafisk teknik ledde till en syntetisering av formen, var det ändå själva observationen som låg till grund för gestaltning av motivet. Hans trohet mot naturen överskuggade alla andra estetiska syften, och han erkände själv att han inte hyste några artistiska ambitioner:

*Mina studier i teckning har endast haft naturen själv som lärare, och inget annat syfte än betraktandet av dess imponerande völdighet och förtjusande detaljer. Jag kan därför inte förvänta mig att kännare i mina verk skall finna varken det hantverk eller den stil som utmärker konstnären, inte heller den magiska förmågan att reducera varje motiv till ideal skönhet, något som får konstnären att beundras oavsett motiv. Å andra sidan vågar jag ta åt mig äran av att ha skildrat verkligheten naturtroget, vilken jag i mina teckningar varit trogen så långt att jag utelämnat utsmyckningar som kunnat försköna bilderna.*³⁰⁸

Det är den realistiska ambitionen att avbilda världen som man ser den som är typisk för amatörernas praktik, och just denna strävan, som inte var estetiskt motiverad, ledde paradoxalt nog till att amatörerna bidrog till en av 1800-talets stora estetiska revolutioner: realismen.

Jonas Carl Linnerhielms brev under resor i Sverige

*Vi äga väl icke Schweiziska Alper, icke Roms Byggnader, icke Greklands Stoder; men våra Berg äga ofta storhet, våra Dalar leende behag, våra Sjöar täckhet och ljuflighet.*³⁰⁹

Amatören Jonas Carl Linnerhielm är en annan svensk representant för den bildade elit som vid sekelskiftet 1800 gav sig ut på vägarna för att se och upptäcka sitt land. Han var en kännare av engelska trädgårdar och den främste företrädaren i Sverige för den pittoreska naturensynen.³¹⁰ På det småländska familjegodset Ebbetorp, där han slog sig ned permanent efter sin faders död 1794, fanns ett bibliotek med en rik samling böcker i vitt skilda ämnen. Reseskildringar och samtida topografisk litteratur utgjorde en betydande del av bibliotekets bokbestånd. Engelska gravyrverk med plancher av berömda utsikter och sevärdheter kom att ange vägen för hans konstnärliga och litterära intressen.³¹¹

I *Mitt förtjusta öga. J. C. Linnerhielms voyages pittoresques i Sverige 1787–1807* utgår konsthistorikern Eva Nordenson från Linnerhielms skissböcker med landskapsmålningar i akvarell. Dessa bevaras till stor del i släkten Linnerhielms ägo och har tidigare inte varit tillgängliga för forskningen. Nordenson lyfter fram att han var turist (innan begreppet var myntat); en resenär, inte vägförare. Istället för den nutida turistens kamera var han utrustad med skissblock och ritstift, färglåda och mårdhårspenslar. Som konstnär var Jonas Carl Linnerhielm både en friluftsmålare i Elias Martins efterföljd och en naturlyriskt skildrande poet.³¹²

Jonas Carl Linnerhielm gav runt sekelskiftet 1800 ut tre illustrerade reseskildringar. Den första, *Bref under resor i Sverige*, utkom 1797. Två uppföljare gavs ut 1806 respektive 1816.³¹³ De skrevs i brevform till vännen publicisten Christoffer Gjörwell och brodern Gustaf Fredrik Linnerhielm som tänkta och verkliga mottagare.³¹⁴ Från städer och sevärd platser i en rad landskap, från Småland i söder till Dalarna i norr, berättade Jonas Carl Linnerhielm om vad han sett och upplevt.

Till skillnad från Carl von Linné och andra vetenskapsmän och ingenjörer under frihetstiden, reste inte Linnerhielm i syfte att redogöra för landets naturtillgångar och tekniska framsteg. Hans syfte var att med egna

ögon studera, reflektera, få nya erfarenheter och upplevelser.

*Jag har rest för att se mitt Fädernesland: se det; icke forska; och jag har skrivit vad jag har sett.*³¹⁵



I hela sitt liv kom Linnerhielm att svärma för engelska parker. I resebrevens beskrev han dem i såväl ord som bild. Den engelska parken hörde mer än något annat samman med den nya sensibiliteten för naturens egna skönhetsvärden som växte fram i England under 1700-talet.

”Brefvet från Haga” som ingår i *Bref under resor i Sverige*, berättar om Hagaparkens historia och de senaste tillskotten av byggnader. Linnerhielm tar med läsaren på en rundvandring i parken längs promenadvägarna och pekar ut de pittoreska vyerna och motiven. Beskrivningen är helt i samklang med tidens idéer om det pittoreska, det sköna och det sublima. I Hagaparken tog detta sig uttryck i den engelska parkens arrangemang av överraskande blickfång. Det kunde vara exotiska inslag som ruiner, eremitage och grottor, men också vackert slingrande vägar genom lummiga dungar av träd eller en hiskeligt hög och brant klippa som gav svindel vid blotta åsynen.

Jonas Carl Linnerhielms resor i Sverige kan ses som en svensk motsvarighet till William Gilpins resor i de skotska högländerna, även om Gilpin inte var en direkt förebild för Linnerhielm. Linnerhielms idol var snarare den schweiziske författaren och gravören Salomon

I hela sitt liv kom Linnerhielm att svärma för engelska parker. I resebrevet beskrev han dem i såväl ord som bild.

Gessner.³¹⁶ Han hade dock läst Gilpin och hänvisar till honom i förordet till *Bref under resor i Sverige*, där en irritation över att Gilpin inte ansåg att det skandinaviska landskapet var pittoreskt nog kommer till uttryck. ”Helt orätt har en Ängelsk Författare ansett Nordens berg mera såsom massor af hiskelig vildhet än Scener af storhet och proportion”.³¹⁷ Det som förenade Linnerhielm och Gilpin var deras pedagogiska ansats, där de för sina läsare pekade ut vad det pittoreska bestod i: Gilpin genom noggranna observationer och beskrivningar av landskapets säregna karaktär och dess beståndsdelar, Linnerhielm genom naturlyriska tirader om vad som glädde hans öga.



Jonas Carl Linnerhielm, Haga 1790. Ur *Bref under resor i Sverige*. Volym 1. Kungliga biblioteket.

Något om staffagefiguren i det pittoreska landskapsmåleriet

Det förekommer i *Voyage pittoresque au Cap Nord* att Anders Fredrik Skjöldebrand också beskriver uppsökandet av lämpliga motiv och situationer då han påträffat särskilt pittoreska vyer. Jakten på det pittoreska motivet verkar ha varit en del av resans mål och mening.

I gravyren ”Desert en Laponie” vandrar Skjöldebrand intill ett vattendrag med ett gevärd i ena handen och målarattiraljerna i den andra. Texten berättar att vattenståndet i jokken ibland var så lågt att de tvingades gå ur båten och vandra till fots. Giuseppe Acerbi hade hamnat på ena stranden av jokken och Skjöldebrand på den andra. Längre fick de så vandra på varsin sida innan de kunde förenas. Acerbi passade på att skjuta några fåglar medan Skjöldebrand fann en utsikt värd att teckna av. Det framställs en handling i bilden som har med själva resandet att göra och de strapatser som resan medförde. Det är också underförstått vilka figurerna i landskapet är, de är inte anonyma.

I det klassiska landskapsmåleriet har staffagefigurer i förgrunden en underordnad roll i förhållande till huvudscenen som i regel avbildar bibliska eller mytologiska motiv. Deras funktion är att uttrycka skala och ge liv

och rörelse åt bilden. Om de kan identifieras som historiska eller mytologiska figurer hämtade ur skrifterna – särskilt om deras namn finns med i titeln – och om det landskap som omger dem utgör en scen för en berättelse, hamnar verket inom genren historiemåleri, den mest uppskattade formen av visuell representation från renässansen och framgent. Är figurerna namnlösa gestalter som naturligt befolkar landskapet rör det sig om landskapsmåleri.

Johann Wolfgang von Goethe – själv amatör som naturforskare och färgteoretiker – uppmärksammade ett fenomen i sin samtid som han kommenterade i artikeln ”Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellung” publicerad i *Propyläen* år 1800. Artikeln handlar om landskapsmåleri, närmare bestämt staffagefigurernas roll i landskapsmåleri. Goethe argumenterar för att användandet av historiska eller mytologiska figurer som staffage är problematiskt då dessa har en tendens att dra vår uppmärksamhet bort från allt det andra. Staffagefigurerna, menade han, skulle inte störa balansen utan vara integrerade i landskapet. Hellre än figurer i historiska dräkter såg han neutrala motiv som fartyg och fiskare på stranden av sjöar och floder; herdar och boskap på gräsbevuxna ängar; samt figurer i vila under höga skugggivande träd. Värst

av allt var enligt Goethe de helt verklighetsnära motiven: staffage med konstnärer som sitter och tecknar av motivet de har framför sig. Överallt såg han dessa representationer, och han vädjade till alla landskapsmålare att avstå från den närmast universella seden att representera sig själva i sina bilder. Konstnären hör hemma bakom sitt verk, inte framför det, bredvid det eller inuti det!

”.../ låt honom inte omedelbart påminna oss om konstnären och ropa ut till oss: det här är inte natur, det är konst som du ser! Det här landskapet är värt att måla av, det är pittoreskt, det är målat!”³¹⁸

Konstnären i landskapet blev på så sätt ett slags metakunst, konst som handlar om konst. Alltför realistiskt framställd spräcker han illusionen som en såpbubbla och förklarar målningen som konst. Greppet att sätta in en tecknare i förgrunden som genom sin gestalt ska visa att motivet är avbildat *in situ* var dock inte nytt, men bruket av dessa hade, för att tolka Goethe, fått en sådan spridning och omfattning att det blivit ett manér. Hade det även ändrat karaktär och blivit självporträtterande? Ett slags självupptagen markering med innebörden: ”jag var här”?

Den didaktiska gesten

Poeten och professorn i engelska och klassiska studier vid Princeton University Susan

Stewart, har ägnat ett omfattande arbete åt att studera kanon av ruinrepresentationer i den västerländska litteraturen och konsten. Hon lyfter fram renässanshumanisternas gravi-

rer med motiv från Rom, i synnerhet Hieronymus Cocks ruinavbildningar från 1500-talets mitt, som en av de viktigaste källorna för spridningen av ruinmotivet i norra Europa.³¹⁹

Hieronymus Cock, som förutom kopparstickare även var förläggare och distributör av grafiska blad, publicerade 1551 en serie gravyrer med vyer från Rom föreställande Colosseum och andra antika ruiner.³²⁰ Bland dessa finns en vy som föreställer de väldiga eroderade valvbågarna till Maxentius och Konstantins basilika på Forum Romanum. I förgrunden uppträder män som diskuterar och engagerar sig i byggnaden. Längst till vänster står två män som är lite elegantare klädda än de andra, i dräkter som var på modet i konstnärens samtid. En av dem pekar mot ruinen med en didaktisk gest. Längre in i bilden, närmare själva monumentet, hukar en nätt och jämnt urskiljbar figur över en sten i en position som antyder att han kanske grubblar över en inskription. Tre figurer till vänster om mitten riktar tydlig uppmärksamhet mot ruinen. Två av dem pekar med samma pekande gest mot ruinen, medan den tredje sitter på en sten och tecknar.

Staffagefigurernas funktion, förklarar Stewart, är att bjuda in åskådaren till att i likhet med figurerna i bilden rikta uppmärksamhet mot motivet. Tecknarens närvaro signalerar att iakttagelserna är gjorda på plats och att motivet



Johan Fredrik Martin, "Vy över Toppöfallet i Trollhättan", ur *Svenska Vyer*, 1805. Bilden är en närbild och visar endast figurerna i förgrunden. Kungliga biblioteket.

överensstämmer med verkligheten. Redan arkitekten och konstteoretikern Leon Battista Alberti påtalade i sitt traktat om måleriet, *Della pittura* (1436), nödvändigheten av figurer i målningen som uppmanar betraktaren att se och förstå berättelsen.³²¹

Enligt den klassiska konstens teori har alltså radarparet tecknaren och ciceronen en didaktisk funktion som medlare mellan betraktaren och motivet. Goethe, som rimligtvis kände till detta, reagerade förmodligen över att konsten hade börjat handla mer om sig själv än om historien, och att konstnärer framhävde sig själva och sin egen praktik på bekostnad av landskapets helhetsverkan.

Tecknaren i landskapet

Ett svenskt exempel på det manér som Goethe menade var så utbrett vid sekelskiftet 1800 skulle kunna vara Johan Fredrik Martins vy över Toppöfallet i Trollhättan, publicerad i *Svenska vyer* 1805. Motivet föreställer ett bergigt landskap där två vattenfall möts runt en klippa. Timmerstockar flyter i vattnet och faller ned i strömvirvlarna, människor bär på tunga säckar och getter har sökt sig upp på en bergsknalle för att beta. Över det mindre fallet vilar ett slags dammkonstruktion och plankor har lagts ut som gångbro. En konstnär sitter och tecknar av vattenkaskaderna

medan en annan står bredvid och väntar på sin tur. Han ser uttråkad ut, då han lutar huvudet mot handen i en trött gest. Hunden har redan intagit viloläge. Förlagan för detta grafiska blad är tecknad på 1790-talet då Johan Fredrik Martin gjorde resor i Sverige inför arbetet med *Svenska vyer*.

I Jernkontorets konstsamling finns en akvarell av Johan Fredrik Martin med ett liknande motiv, daterat till 1799, men där är det istället för den väntande kollegan ciceronen som pekar mot vattenfallet. Vid hans sida står en liten hund som piggt viftar på svansen. Staffaget har i den tidigare gjorda akvarellen en mer konventionell funktion.

Motivet är inte bara forsen utan även bildningsresorna, naturupplevelsen och dessa amatörer som gav sig ut i landskapet för att teckna.

Landskapet runt Trollhättan är dramatiskt med kraftiga vattenfall. Poeter och landskapsmålare har beundrat det för dess sublima kvaliteter. Enligt det pittoreska måleriets formel

för interaktion ska betraktaren av motivet föreställa sig kliva ut på den klippa där tecknaren och hans kollega befinner sig. Det hisnar i magen vid blotta tanken. Den rangliga gångbron i förgrunden förstärker intrycket av fara.

Tecknarens koncentration på motivet ger en vink om vad som är värt att uppmärksamma. Men vad betyder det att ciceronen i Martins akvarell har bytts ut mot en kollega som trött väntar på sin tur? Realismen i framställningen säger att det handlar om någonting mer än ett vittnesbörd om att proportioner och mått i landskapet är korrekt avbildade. Det Johan Fredrik Martin pekar ut är att resandet till dessa platser hade blivit en angelägenhet för en bildad elit med god smak. Motivet är inte bara forsen utan även bildningsresorna, naturupplevelsen och dessa amatörer som gav sig ut i landskapet för att teckna.

Johan Fredrik Martins tryck kan jämföras med ett motiv av den tecknande militären Johan Adam von Gertten som visar Stenebyälvens kanjon med forsen och kraftverket intill. Platsen som han stått på ingår idag i Steneby naturreservat. Det är ett bergigt och kargt landskap och von Gertten har betonat de avrundade klippformationerna utmed älven.

I förgrunden framför en av dessa stenar står ett par figurer, en konstnär och en man från trakten. Den senare motsvarar vandraren

i det klassiska landskapsmåleriet – en figur som går till eller från arbetet och utövar sin dagliga sysselsättning inom jordbruk eller boskapsskötsel. Konstnären är tidstypiskt klädd i långrock och slokhatt med håret samlat i en hästsvans; under armen bär han en portfölj för sina teckningar. Men istället för ciceronen med sin didaktiska uppgift att peka ut motivet har vi alltså en konstnär som kommit till trakten och ses samtala med lokalbefolkningen. Även här har det tillförts en realism i motivet som skiljer sig från ideal-landskapets didaktiska staffagekompositioner. Det är män som iakttar varandra och möter varandra med blicken: män som samtalar.

Vi har sett hur staffagefigurerna hos Axel Fredrik Cederholm i exemplet med tecknaren och ciceronen på väg mot Drottningholm frigör sig från sin biroll och framträder som handlande subjekt. I *Voyage pittoresque au Cap Nord* motsvaras detta av Anders Fredrik Skjöldebrand och Giuseppe Acerbi som vandrar längs jokken på jakt efter antingen pittoreska motiv eller en ripa till middag. Jakten på det pittoreska skildrades som en manlig bedrift.

Det fanns nu även kvinnliga resenärer och reseskildrare vid denna tid, även om de jämförelsevis var få. Jag har tagit upp Hedvig Elisabet Charlotta som reseskildrare, men här skulle även författare som Germaine de

Staël, Mary Wollstonecraft, Fredrika Bremer och Ida Pfeiffer kunna nämnas för att ge exempel på några kvinnor som reste i eller hade koppling till Sverige.³²² I landskapsmotiven tycks dock resenärerna främst vara män och konstnären framställs som ett maskulint subjekt. Elisabeth A. Bohls, professor i engelska och kvinnostudier vid University of Illinois, argumenterar för att det pittoreska landskapsmåleriets sociala logik var att konstruera

Inte bara landskapet ges i sekelskiftets konst en mer självständig roll, staffagefigurerna lösgör sig från bakgrunden och träder fram på scenen som aktörer.

”the man of taste” – den bildade landägande gentlemanen – i kontrast till kvinnor, den arbetande klassen och icke-européer. Det är en feministisk, postkolonial tolkning som tar fasta på förhållandet mellan klasserna och könen utifrån ett maktkritiskt perspektiv. Ann Bermingham, å sin sida, pekar på att utvecklandet av smaken, den sociala distinktionen,

i själva verket var ett substitut för en växande intellektuell medelklass i städerna som inte tillhörde den jordägande aristokratin.³²³

Inte bara landskapet ges i sekelskiftets konst en mer självständig roll, staffagefigurerna lösgör sig från bakgrunden och träder fram på scenen som aktörer. De fjärrmar sig därmed från det historiserande sammanhålls där och då för att bli närvarande i nutid. Detta är tecken på någonting kvalitativt nytt som inträffar i konsten i det sena 1700-talet och 1800-talets början. Konstnären som ett aktivt handlande subjekt med målarportföljen i ena handen och geväret i den andra ger en tydlig bild av vem som är konstnär. Konstnären är en man på jakt efter motiv och strapatserna skildras inte sällan som ett mandamentsprov.³²⁴

Johan Adam von Gertten, ”Steneby kyrka och Stenebyälvens kanjon”. Kungliga biblioteket. ►

