

Mikael Ahlund, *Landskapets röster: studier i Elias Martins bildvärld* (Stockholm: Atlantis, 2011). 446 s.

*Landskapets röster* är den poetiska titeln på Mikael Ahlunds doktorsavhandling om Elias Martins (1739–1818) bildvärld. Det rör sig närmare bestämt om konstnärens naturskildringar, landskapsbilder och topografiska vyer utförda främst i olja och akvarell, medan hans historiebilder och porträttmåleri och genrebilder här lämnats utanför. Den tidsmässiga ramen omfattar ett halvsekel mellan 1760 och 1810. Som Martins första landskapsbilder räknas hans äldsta kända akvarell och teckningar från den finska skärgården med fästningen Sveaborg utanför Helsingfors från 1763 och som hans sista bildsviter av betydelse en serie utsikter från Stockholms slotts omgivning vid sekelskiftet 1800. Dessa bilder och ytterligare drygt 200 – varav de flesta i färg – återges i en omfångsrik och vacker volym som ger en god överblick av Martins produktion med anknytning till landskap och natur och som är både välskriven och grundlig.

Boken inleds med en av Martins mest kända så kallade bruksbilder, målad 1795. Bilden med titeln *Bruksägaren Samuel af Ugglas med familj i Forsmarks park* får ge upphov till en intressant diskussion. Familjen iscensätts i sin lummiga engelska park, med den egna herrgården och bruksmiljön i bakgrunden som speglas i ett vattendrag. Bildtypen hade Martin hämtat från

sin mångåriga vistelse i England. Kärnfamiljen, bruket och samhällsordningen ter sig lika genuina som den omgivande naturen. Men såväl park som målning, påpekar Ahlund, är i själva verket kulturella konstruktioner som dessutom tar stöd i varandra, eftersom parknaturens skenbara oordning hämtat inspiration ur det klassiska landskapsmåleriet. Beställarens röst och den omgivande kulturen genererar värderingar, attityder och mönster som ekar genom Martins bildvärld och den inledande analysen utmynnar i avhandlingens frågor kring relationen mellan konstnär-betraktare, konstmarknad och natursyn.

Elias Martin har sedan länge uppfattats som en av den gustavianska tidens centrala konstnärer, kanske mest bekant för sina vyer från Stockholm, och hans karriär är välkänd. Född i en hantverkarfamilj och släkt med tidens ledande möbelsnickare Georg Haupt fick han sin första konstnärliga skolning i Stockholm. Han rekryterades av skeppsbyggaren och sjöofficeren af Chapman som ornamentritare till varvet vid Sveaborg utanför Helsingfors, där sedan fästningens kommandant Augustin Ehrensverd tog honom under sina vingar. Innan Martin 1768 tog klivet över Engelska kanalen för att etablera sig i London hade han dessutom hunnit med studier i Paris. Hans engelska kundkrets engagerade honom snart för tidens populära herrgårdsporträtt som blev en viktig del av hans produktion och affärerna blomstrade.

Efter återkomsten till Stockholm 1780 fick Martin storstilade uppdrag av Gustav III och trädde fram som landets främsta landskapsmålare och det är nu hans populära Stockholmsbilder kommer till. Martins yrkesbana följde med i konstnärsrollens positionsförändring under 1700-talet från skråväsen till akademi. Hantverkarsonen meriterade sig som medlem i såväl Royal Academy i London som i Kongl. Målare- och Bildhuggareacademien i Stockholm. Men den svenska konstmarknaden påverkades negativt av krigsutbrottet 1788 och konstnären tog en ny vända till England på några år innan han slutligen slog sig ner för gott i hemlandet. På 1790-talet blev godsägarfamiljer vid de uppländska och mellansvenska bruken hans viktigaste beställare innan sjukdom, ålder och den fria marknadens onåd och brist på skyddsnet tvingade honom i början av 1800-talet att lägga ner penseln och sluta sina dagar fattig och bortglömd.

Denna avhandling föregås av ett ansevärt antal studier om Elias Martins konstnärskap. Dessa inkluderar författare som Oscar Levvertin (1899) följd av bland andra Gregor Paulsson (1919) och Ragnar Hoppe (1933). Kulmen på det intensiva intresset inträder med Nationalmuseums utställning *Elias Martin och hans krets: natur och människor i Gustaf III:s Sverige* (1950) och med Sven-Erik Noréens avhandling *Elias Martins landskapsmåleri* från 1952. Sedan dess har det dock med några undantag varit tyst. Det kan alltså vara dags för den tidigmoderna forskningen att ompröva föregångarnas hållningar.

Kontentan av en tidigare syn på Elias Martins konstnärskap framgår av en historiografisk genomgång enligt beprövad modell. Efter 1800-talets mycket måttliga efterfrågan blir Martin alltså under mellankrigstiden och fram till 1950-talet alltmer uppskattad. Fram stiger grovt taget den traditionella bilden av en autonom konstnär som romantiskt geni. Men Ahlunds rejäla fallstudie pekar också ut andra infallsvinklar. Den ståndpunkt han själv

tagit fasta på kan ses som en fortsättning på Noreens för sin tid radikala "situationsanalytiska" metod, det vill säga "viljan att förstå de olika omständigheter som utgjorde bildernas förutsättningar". Noreens avhandling omfattar såväl betydelsen av 1700-talets naturkänsla som beställarsituationen och de bildtraditioner som konstnären valt att använda sig av. Det är dessa betingelser som Ahlund lyfter fram som utgångspunkten för sin egen forskning med ambitionen att fördjupa och contextualisera synen på Elias Martins populära landskapsbilder, som under konstnärens livstid innebar ett genombrott för genren.

Mikael Ahlund lämnar den tidigare forskningens personfixerade och psykologiserande hållning, men utan att släppa den biografiska aspekten. Elias Martin står fortsatt i centrum och boken förhåller sig kronologiskt till konstnärens stora produktion. Ahlund bryter däremot med den dominerande svenska forskningstraditionen genom att framhålla en rad anglosaxiska 1700-talsforskare som valt att problematisera landskapsmåleriet i ett större socialt och politiskt sammanhang. De ser landskapsmåleriet som ett aktivt medium för att, som Ahlund skriver, "formulera budskap och påståenden riktade till omgivande kultur och samhälle". Till förebilderna hör ledande nyhistoriker som John Barrell (*The Dark Side of the Landscape*, 1980), Ann Bermingham (*Landscape and Ideology*, 1986, med flera titlar) och W. J. T. Mitchell (*Landscape and Power*, 1994). Men framför allt är det renässansforskaren Michael Baxandall och hans *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972) som presenteras som teoretisk utgångspunkt. Varför just Baxandall, kan man undra, som både behandlar en annan epok, den tidiga renässansen, och en annan kulturkrets, den italienska.

De två teman hos Baxandall som valts som orienteringsmärken är dels marknadens betydelse och beställarens påverkan på konsten, dels frågor kring hur konstverket betraktades i sin samtid. Med marknaden menar Ahlund

”en mötesplats där en mängd komplicerade utbyten sker mellan konstnär, beställare och kulturen i stort – utbyten av tankar, idéer, pengar, bilder, vänskap, prestige, erkännanden etc.”, det vill säga samspelet mellan konstnären och den omgivande konstvärlden. Det är Baxandalls begrepp *Period Eye* och hans metod att tolka bilder med hjälp av dokument (exempelvis konstnärskontrakt) för att komma åt samtidens särskilda sätt att se, som framstår som användbara. Den berömda inledande meningen i *Painting and Experience*, ”A fifteenth-century painting is the deposit of a social relationship”, visar sig giltig även ifråga om Elias Martin.

Med sikte på att flytta fokus från konstnären till hans relationer presenterar Ahlund i bokens första del ett representativt urval av Martins landskapsbilder. Författaren arbetar konsekvent med konstverken i centrum och utifrån tesen att det är konstnärens aktiva val som avgör utformningen. Tidigare forskning redovisas, det kan exempelvis gälla stilpreferenser kopplade till landskapsmålare som Claude Lorrain eller Claude-Joseph Vernet, i en dialog med alla källor väl förankrade. Genomgången visar konstnärens bredd, med bruksbilder som andas välstånd och kontroll, Stockholmsvyer, dramatiska bergslandskap, vildmarksvisioner, slutna skogsrum eller trädporträtt. Dessa bildanalyser följs i del två av marknadsrelaterade analyser i vid mening av den engelska respektive svenska konstvärlden och av konstnärens agerande i förhållande till sin publik. Men Ahlunds metodregister omfattar dessutom textanalyser för att komma åt den kärnfråga som gäller förhållandet mellan Martins bildvärld och tidens skiftande attityder gentemot naturen. Där tidigare forskning velat förklara Martins egenart som ett resultat enbart av personlig naturkänsla utgår Ahlund i stället i Baxandalls efterföljd från samtida reseskildringar, en diskussion som får inleda bokens sista del under rubriken ”Naturen”.

Att omge sig med naturbilder eller att som familjen af Ugglas på Forsmark låta sig avbildas i fria luften ingick, skriver Ahlund, i en bredare förändring av den gustavianska tidens kulturmönster. Avsättningen av landskap i form av interiörbilder som dörröverstycken eller vävspända väggfält, inramade landskapsmålningar och gravyrer ökade under Martins tid. I London såväl som i Stockholm uppstod med konsthandelns expansion fler utställningsmöjligheter för den samtida konsten. Försäljningen skedde också, som Ahlund visar, i konstnärateljéerna och det var inte oväsentligt var de låg. Elias Martins framgångar i London resulterade i allt elegantare adresser. Höjdpunkten nåddes i det exklusiva distriktet Leicester Fields där han blev granne med direktören för Royal Academy, sir Joshua Reynolds, och andra höjdare i den engelska konstvärlden. (Efter återkomsten till Stockholm däremot, där Martins medvind efterhand dalade, pekade bostadskarriären åt andra hållet.) Tidigare forskare har varit inne på liknande iakttagelser men de har inte i samma utsträckning betonat konstnärens marknadsstrategier. Ett exempel är enligt Ahlund konstnärens *painting tours* i den engelska landsorten, som visserligen uppmärksammats men då uteslutande förklarats med den naturälskande konstnärens lust att avbilda det engelska landskapet. Ahlunds övertygande resonemang som här bara antyds visar att konstnärens nytänkande såväl som växlande motiv måste ha samband med marknadsmissiga val.

Hur kan vi då förstå Elias Martins framgångar som det svenska landskapets förmedlare i bild? En slutsats är att den estetisering av naturen som Martin bidrog till svarade mot stora förändringar i samhället och speglades i nya kulturmönster. Genomgående gäller dock dessa nya tankar och upplevelser periodens högreståndspublik, är Ahlund nogg med att påpeka. Det stora flertal som levde i skuggan av det ökande välståndet hade ingen röst. Men i gustavianernas brev, dikter och dagböcker

föredrogs landsbygden före staden. Ett växande vägnät underlättade nya resvanor och en begynnande inhemsk turism sökte sig till pittoreska sevärigheter. Den nya termen *pittoresk* användes enligt Ahlund i sin grundbetydelse, man betraktade naturen med bildkonsten som måttstock. Detta ser han som ett återkommande förhållningssätt i samtliga de fyra reseskildringar som valts ut för att vidga perspektivet kring det gustavianska seendets praktiker. Litteraturen finkammas efter spår på hur naturen upplevdes under 1700-talets sista par decennier då Elias Martin just återkommit till Stockholm och målmedvetet satsade på att slå sig in på marknaden. De fyra författarna är Johan Fischerström med *Utkast till Beskrifning om Mälaren* (1785), Jonas Carl Linnerhielm med *Bref under resor i Sverige* (1797), Pehr Thams *Anteckningar Under och i Anledning Af en Resa ifrån Westergöthland till Stockholm* (1797) och Pehr Wahlström med *Bref till en vän under en resa i Landsorterna* (1800). Det intressanta är att dessa författare i så hög grad understryker synsinnet i mötet med naturen och dessutom att det finns kopplingar i texterna till tidens bildproduktion såväl som bildkonsumtion. "Jag har skrivit vad jag sett", skrev Linnerhielm och Ahlund pekar hos flera av författarna på direkta hänvändelser till Martins vyer. Den tänkta läsekretsen framstår i böckerna på samma gång som objekt och subjekt. Det sker genom att författarna ibland nämner personer de möter eller egendomar som passeras vid namn, samma personer som kan vara aktuella som framtida läsare, prenumeranter eller köpare av verket i fråga.

Med Ahlunds ord handlar det om en övertygande växelverkan mellan målningar, böcker, författare och publiken. Denna komparativa granskning lyfter fram Martins bilder, hans förnyelse av genren och vad som är hans egenart. En intressesfär är olika klimat- och väderfenomen och dramatiska väderomslag liksom hur dygnets olika faser skapar skiftningar i landskapet. Martins skickliga användning av

akvarelltekniken för att skildra en disig soluppgång eller kvällslandskapets övergång mellan ljus och mörker bidrog till den ökande efterfrågan. Om frihetstidens landskapsmaleri kännetecknats av ständigt vackert väder påverkades nu den personliga upplevelsen av en fördjupad visuell känslighet för naturens konstanta förvandling.

Ahlund sätter också fingret på att Martin i andra fall kunde anknyta till en äldre tradition såväl som till den samtida litteraturen, i hans återkommande utsikter över åkrar, fält och ängar med människor i arbete. Även detta tema finns med i reseskildringarna. Men det handlar inte bara om det pastorala kulturlandskapet i sig, menar Ahlund, utan om att den process där naturen erövrades, omformades och gjordes nyttig lyfts fram i ett perspektiv som förutom estetiskt också framhålls positivt som moraliskt och ekonomiskt. Arbetseskildringar, som Martins välbefolkade arbetsscener exempelvis från bygget av Sveaborgs fästning, är ett nytt inslag. Samma framstegsoptimism i den tidiga industriella revolutionen resulterar i gruvbilder och i skildringar av tekniskt avancerade ingenjörskonstruktioner, som broar och kanaler. Behärskandet av naturen, det vill säga att civilisera den, går alltså hand i hand med att beundra den. Den ambivalenta naturkänsla som Ahlund urskiljer består såväl av fascinationen inför skrämmande naturfenomen, "detta förfärliga vackra", som Linnerhielm beskriver, som av ett utilistiskt nyttotänkande. Men frågorna kompliceras ytterligare med nästa tema i kapitlet om landskap och politik. Martins redan nämnda bruksporträtt pekar mot uppenbara samband mellan dessa beställningsverk och politiska syften. Tiderna var oroliga, tanken på att den franska revolutionen kunde sprida sig störde särskilt dem som satt vid makten. Landskapskonsten, med sin idyllisering av bruksmiljöerna som "lyckliga patriarkala samhällen", legitimerade den rådande ordningen menar Ahlund i linje med tidigare nämnda forskare som Barrell, Birmingham och

Mitchell. Den jordägande elitens maktanspråk framstod som naturgivna. Intressekonflikten mellan dem som kunde ta plats i dessa idealbilder och dem som mörkades, det vill säga fatiga arbetare och trashankar, sticker i ögonen. Elias Martins teckningar vid sidan av visar att han tvingades hålla tillbaka sitt eget sociala engagemang. På bilden av "Hamar Smeden och Patron" har Martin skrivit: "Den ena ökar landets rikedom, arbetar natt och dag – och för litet eller intet. / denne [den andre] ökar landets fattigdom och sin egen ofärd, sover, äter och frässar, dag ut och dag in."

Som bör ha framgått så långt ger Ahlunds avhandling tillfredsställande svar på de inledande frågorna kring vilka perspektiv som kan ha bidragit till att forma Elias Martins bilder och vad publiken ville se. Däremot känns det lite tråkigt att författaren inte lockas att söka under ytan på det centrala tema som gäller den mångtydiga naturen. Olika synsätt existerade parallellt, sammanfattar han, eftersom den gustavianska naturkänslan är komplex. Denna ovilja att lämna beskrivningsnivån förklarar Ahlund som ointresse för "föreställningar som inte hade någon plats i ett samtida medvetande" (s. 28).

Ett forskarnamn som i en tidig not benämns som "viktigt" är historikern Carolyn Merchant med sin klassiker *Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (1980, *Naturens död*, 1994). När Ahlund väljer rubriken "Naturkänsla i brytningstid" till ett av sina kapitel betonar han att tiden präglas av övergångar och skiften. Merchants forskning menar jag urskiljer ett centralt mönster i den motsägelsefulla mångfalden. Detta mönster snuddar Ahlund själv vid då han är inne på att ett könsneutralt *Period Eye* vad beträffar bilder och landskap kan problematiseras. Med hänvisning till just Merchants bok påpekar han bland annat en tendens i den västerländska kulturen att uppfatta naturen som kvinnlig. Så talar exempelvis Linnerhielm i sin ovan diskuterade reseskildring apropå sin längtan till

naturen, om att vara "ensam med henne". Men Merchants insats handlar inte om löskyckta tendenser. Hon undersöker naturvetenskapens uppkomst på 1600-talet och finner att naturen traditionellt sågs som feminin och som en levande varelse i både västerländska och andra samhällen innan ett mekanistiskt synsätt ersätter denna metafor, jämför med sammanfattningen på sidan 24:

Centralt för den organiska teorin var att man identifierade naturen, i synnerhet jorden, med en livgivande moder. [...] Men samtidigt fanns det en annan och motsatt bild av naturen: vild och okontrollerbar natur som kunde ställa till med våld, stormar, torka och allmänt kaos. Båda identifierades med det kvinnliga könet och var projektioner av mänskliga synsätt på omvärlden. Den metafor där jorden framställdes som en livgivande moder skulle gradvis komma att försvinna som dominerande bild när den naturvetenskapliga revolutionen tog itu med att mekanisera och rationalisera världsbilden. Den andra bilden, jorden som oordning, gav upphov till en viktig modern idé, nämligen den om herravälde över naturen. Två nya idéer, mekanismen och ambitionen att dominera och behärska naturen, blev kärnbegrepp i den moderna världen.

Mönstret som kan anas i det skenbara kaos av komplexa och motsägelsefulla naturupplevelser som utmärker den gustavianska tankevärlden och Martins bildvärld skulle kunna sökas i övergången mellan en organisk natursyn på väg ut som möter nya kulturformer påverkade av det mekanistiska synsättet. Mot den bakgrunden är det kanske särskilt intressant att Ahlund visar hur Elias Martins landskap inte bara fångar tidens angelägenheter utan också bidrar till att forma dessa.

Anna Lena Lindberg