

EN OFFISER OG KUNSTNER I DE NORSKE FJELL

Wilhelm Maximilian Carpelan
1787-1830
og hans plansjeverk
Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes

Ingrid Fuglerud Danbolt



Masteroppgave i kunsthistorie

UNIVERSITETET I OSLO
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Våren 2009
Veileder: Marit Werenskiold

Forord

Det har vært en spennende oppgave å få lov til å nøste opp trådene i en lite behandlet kunstnerskjebnes liv og virke. Spesielt har det vært interessant å arbeide med en annen kunstnertype enn den tradisjonelle akademiutdannede maleren. En annen yrkestittel enn *kunstmaler* betyr at forskeren som vil forstå hva kunsten oppsto ifra må lete etter inspirasjon, innflytelse og dannelse andre steder enn i typiske kunsthistoriske kilder. Selv har jeg (noe overrasket) befunnet meg nedgravd i bøker om Napoleonskrig, kartografi, landmåling og finsk adel for å nevne noe. Kanskje har nettopp Carpelans utradisjonelle bakgrunn hatt betydning for at han ikke er blitt funnet verdig en nærmere undersøkelse tidligere. Kanskje er det en oppfatning om at det tidlige 1800-tallets landskapskunstnere først og fremst har verdi som forløpere for nasjonalromantikerne, som har fått fotfeste. Viktigste grunn er allikevel at plansjene i Carpelans grafiske album *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*, både i original og reprodusert form, har vært så godt som utilgjengelige. Det er derfor med entusiasme jeg bakerst i denne oppgaven presenterer alle bildene sammen på trykk for første gang siden originalen. Mitt håp er at dette vil øke avhandlingens verdi som et referansegrunnlag for videre forskning på Carpelan.

Min første takk går til seniorkurator Nils Messel ved Nasjonalmuseet som gjorde meg oppmerksom på Carpelans plansjeverk og som foreslo verket som tema for min avhandling. Jeg vil også takke Seija Väätä og Margareta Willner-Rönholm som tok i mot meg ved Åbo landskapsmuseum og som lot meg få innsyn i prosessen med å innhente materiale om Carpelan til utstillingen der. Bo Lundström som tok i mot meg ved Krigsarkivet i Stockholm, Cecilie Tyri Holt for gjennomlesing og interessante poenger, Arne Danbolt og Urd Hertzberg for korrekturlesing, Silje Faugli for hjelp med bildene og til Nasjonalbiblioteket i Oslo v/Arthur Tennøe for muligheten til å benytte deres gode fotografiske reproduksjoner av plansjeverket til en studentvennlig pris. Det blir for omfattende å her skulle nevne alle de hyggelige og dyktige ansatte i biblioteker og arkiver som jeg har vært i kontakt med gjennom denne prosessen, men hjelpen har vært uvurdelig, og er blitt satt stor pris på. Viktige for oppgaven har også mine morsomme og flinke medstudenter vært, dere vet hvem dere er!

En stor takk går til Marit Werenskiold for grundig veiledning, til Kenneth Ögren for sin interesse for oppgaven, for å ha holdt meg oppdatert på egen slektsforskning og gitt meg andre nyttige opplysninger og tips. Pål Sagen ved Pama antikvariat i Oslo som sjenerøst har delt av sin ekspertise, våre samtaler om Carpelan har vært lærerike og ført til nye og noen ganger uventede konklusjoner. En spesiell takk går til kunsthistoriker Ole Petter Bjerkek som har vist interesse for prosjektet fra første stund, som har kommet med opplysninger og gode råd gjennom hele prosessen.

Jeg sender varme tanker til min datter Clara Ingeborg for sin tålmodighet og sine gode klemmer, og til slutt min samboer Christophe Brochard som har holdt hjulene i gang for oss alle tre. Jeg dediserer denne oppgaven til deg.

Ingrid Fuglerud Danbolt

Oslo, 9. mai 2009

Innholdsfortegnelse:

KAPITTEL 1: INNLEDNING	1
1.1 TEMA.....	1
1.2 PROBLEMSTILLING OG OPPGAVENS STRUKTUR	2
1.3 DEFINISJONER OG PRESISJONER: PLANSJEVERK, TOPOGRAFISKE BILDER, <i>VOYAGE PITTORESQUE</i> , <i>VEDUTE</i> OG PROSPEKT	4
KAPITTEL 2: GJENNOMGANG AV FORSKNINGSLITTERATUREN	6
2.1 ULIKE TILNÆRMINGSMÅTER I LITTERATUREN	6
2.2 SVENSK OG FINSK KUNSTHISTORISK LITTERATUR. CARPELAN FORSTÅS PÅ BAKGRUNN AV AMATØRISMEN.....	8
2.3 NORSK KUNSTHISTORISK LITTERATUR: CARPELAN OG OPPDAGELSEN AV NORSK NATUR	11
KAPITTEL 3: HISTORISK OG IDEOLOGISK BAKGRUNN	16
3.1 ROUSSEAU OG TYSK ROMANTIKK: OPPVURDERINGEN AV FJELLET OG DET NORSKE LANDSKAPET. IDEEN OM DET NASJONALE OG NORDISKE.	16
3.2 GRAFISKE FRAMSTILLINGER AV NORSK NATUR FØR CARPELAN'S PLANSJEVERK.	18
3.3 LANDSKAPSKUNSTEN I SVERIGE FØR 1820	21
3.4 "FØRRROMANTIKK"	23
3.5 DET PITTORESKE.....	23
KAPITTEL 4: WILHELM MAXIMILIAN CARPELAN OG PLANSJEVERKET <i>VOYAGE PITTORESQUE AUX ALPES NORVÉGIENNES</i>	27
4.1 OM CARPELAN'S BIOGRAFI	27
4.2 CARPELAN'S UTDANNELSE VED HAAPANIEMI KRIGSSKOLE	28
4.3 SVEABORG.....	31
4.4 KARTOGRAFIEN OG KUNSTEN	32
4.5 AMATØRISMEN OG OFFISEREN SOM KUNSTNER.....	33
4.6 CARPELAN SOM LANDMÅLER.....	34
4.7 SAMARBEIDET MED ULRIK THERSNER	37
4.8 GÖTISKA FÖRBUNDETS UTSTILLING I STOCKHOLM 1818.	38
4.9 CARPELAN'S CHRISTIANIA-OPPHOLD 1819-1824.....	39
4.10 DE TO TURENE OVER FJELLET TIL BERGEN SOMMEREN 1819	42
4.11 TEGNESKOLENS UTSTILLING 1820	44
4.12 REISENE TIL VESTFJORDALEN I TELEMAR 1820 OG 1823	46
4.13 CARPELAN OG JOHANNES FLINTOE.....	48
4.14 PLANSJEVERKETS PRODUKSJON, UTGIVELSE OG RESEPSJON	49
4.15 TILBAKE I STOCKHOLM: TUNGE ÅR	54
4.16 <i>VOYAGE PITTORESQUE AUX ALPES NORVÉGIENNES</i> I DAG	58
4.17 CARPELAN'S FORSVUNNE OLJEMALERIER	60
KAPITTEL 5: <i>VOYAGE PITTORESQUE AUX ALPES NORVÉGIENNES</i> - FORM OG KONTEKST ..	61
5.1 <i>VOYAGE PITTORESQUE AUX ALPES NORVÉGIENNES</i> : FORMALE TREKK MED UTGANGSPUNKT I PROSPEKTKUNSTEN.....	61
5.2 FORHOLDET MELLOM VITENSKAP OG KUNST: GRADEN AV REALISME I <i>VOYAGE PITTORESQUE AUX ALPES NORVÉGIENNES</i>	66
KAPITTEL 6: <i>VOYAGE PITTORESQUE AUX ALPES NORVÉGIENNES</i> OG DEN NORSKE NASJONALROMANTIKKEN	70
6.1 <i>VOYAGE PITTORESQUE AUX ALPES NORVÉGIENNES</i> OG NASJONALROMANTIKKEN: KONKRET PÅVIRKNING?.....	70
6.2 CARPELAN OG J. C. DAHL.....	73
6.3 AVSLUTTENDE KOMMENTAR: I DIALOG MED SAMTIDSKUNSTEN?	75
KAPITTEL 7: OPPSUMMERING	77
LITTERATURLISTE	82

PUBLISERT AV W. M. CARPELAN	82
UPUBLISERTE KILDER:.....	83
ANNEN LITTERATUR:	84
BILDELISTE	92

*Det, som tiden skapte ut av sig selv, og med sine egne midler,
det er levende og vekstsvangert den dag i dag.*

Carl W. Schnitler,
Slegten fra 1814

Kapittel 1: Innledning

1.1 Tema

Ved Nasjonalbiblioteket i Oslo finnes et plansjeverk utgitt i Stockholm i årene 1821-23 av Wilhelm Maximilian Carpelan (1787-1830). Tittel er *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* og verket består av tre sammenbundne hefter med åtte bilder i hver, samt et illustrert tittelblad til hvert hefte. Et teksthefte på fransk og et på svensk ("Pittoresk resa i de norska fjällen") følger med plansjeverket.¹ Et enkelt søk etter Wilhelm Maximilian Carpelan i oppslagsverk av forskjellig art viser at kunstneren var en adelig finlandssvensk gravør, landmåler, kartograf og offiser i den svenske hæren. Til Norge kom han som adjutant hos den svenske stattholderen Sandels i perioden 1819-1824 og stiftet her bekjentskap med den dansk-norske kunstneren Johannes Flintoe (1787-1870). *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* regnes som Carpelans hovedverk.

Plansjeverket inneholder grafiske trykk i akvatint med motiver fra norsk natur. De fleste bildene viser storslagne utsikter med et bredt og langstrakt perspektiv. En billedtittel i form av en kort beskrivelse stedfester nøyaktig hvor motivet er hentet fra. Hvert hefte gir inntrykk av å følge en reiserute: Den starter ved et naturlig utgangspunkt, som en by, og ender i en utsikt over dramatisk fjellnatur. Gjennom teksten som følger plansjene, bekreftes denne antagelsen. Carpelan beskriver en reise i norske fjell der naturopplevelsen synes å være målet. Det finnes mennesker i bildene, men de står gjerne med ryggen helt eller delvis til og later til å se på utsikten sammen med oss. Eller de befolker landskapet som en del av det, på vandring, i arbeid, eller på fest iført stedstypiske drakter.

Carpelans akvatinter kan virke kjente og fremmede på samme tid for en moderne betrakter: Kjente, fordi en del av motivene er gjenkjennelige. Flere norske kunstnere avbildet senere Rjukanfossen (plansje 24), blant dem Flintoe (1821) J. C. Dahl (1830) og Theodor Kittelsen (1908). Fremmede, fordi framstillingen av enkelte elementer fulgte en skjematisk og lite naturalistisk standard som neste generasjon kunstnere frigjorde seg fra. Samtidig hviler

¹ I denne oppgaven refereres det til plansjeverket ved den franske tittelen. Denne er mest brukt i litteraturen, og det er denne verket er kjent under. Den svenske tittelen blir kun benyttet som tittel på det svenskspråklige tekstheftet.

det en slags ro over selv de mest dramatiske utsiktene hos Carpelan. Dette vitner om en distansert og registrerende tilnærming til landskapet, som har lite til felles med høyromantikernes stemningsmettede naturskildringer.

I norsk kunsthistorisk litteratur nevnes Carpelans plansjeverk gjerne i forbindelse med utviklingen av nasjonalromantikken innen vår hjemlige billedkunst. Spesielt understrekes hans og Flintoes norske motiver ved utstillingen i Christiania i 1820 som banebrytende for å åpne befolkningens øyne for nasjonens naturskjønnhet.

1.2 Problemstilling og oppgavens struktur

Temaet for avhandlingen er tidligere blitt lite utforsket, og en bred behandling er nødvendig. Formålet for oppgaven er å få økt kunnskap om en kunstner og hans hovedverk. Samtidig forsøkes det å plassere disse inn i en historisk og ideologisk kontekst ved å se på momenter i samtiden som kan ha hatt innvirkning på kunstner og verk, og ved å trekke linjer bakover og framover i tid.

Tilgjengelig informasjon om Carpelans biografi, og det aktuelle plansjeverkets tilblivelse, utgivelse og resepsjon, har vist seg å være i beste fall mangelfull, og i enkelte tilfeller ikke-eksisterende. En rekonstruksjon av biografi og verkshistorie er derfor blitt oppgavens hovedfokus, og legges fram og diskuteres i kapittel 4. Dette kan formuleres til to hovedproblemstillinger:

- Hvem var kunstneren Wilhelm Maximilian Carpelan, hva fikk en høyere offiser i det svenske militæresenet til å lage et plansjeverk med bilder av norsk natur?

Ved gjennomgang av eksisterende relevant litteratur samt forskning i ikke-publiserte kilder gjenskapes kunstnerens biografi. Det legges vekt på det som kan ha vært med på å forme Carpelan som kunstner, både i hans liv og virke og i samtiden generelt. Kunsten ses særlig på bakgrunn av hans militære utdanning og karriere.

- Hvordan forgikk produksjonen av Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes og hvordan ble det mottatt?

Detaljer rundt produksjonen av plansjeverket synes å ha vært ignorert i tidligere litteratur. Verkets tilblivelse, utgivelse og resepsjon diskuteres i en tidskronologisk rekkefølge.

Enkelte andre aspekter ved temaet utpeker seg som naturlige å fokusere på. Disse kan formuleres til spørsmål og fungere som delproblemstillinger:

- Hvordan er Wilhelm Maximilian Carpelan forstått i den kunsthistoriske litteraturen?

Tidligere har behandlingen av Carpelan i litteraturen vært preget av at det i Sverige ikke har vært oppsøkt norske kilder, og i Norge ikke har vært oppsøkt svenske. Resultatet er en ensidig forståelse av Carpelan som er lite fruktbar å bygge videre på. Carpelan omtales også utenfor det kunsthistoriske fagfelt, først og fremst i sammenheng med sitt virke som kartograf og landmåler. Det er nødvendig å forene den varierte informasjonen som finnes.

Forskningslitteraturen diskuteres i kapittel 2. Siden temaet for oppgaven aldri alene har vært gjenstand for en grundigere undersøkelse, har det også vært nødvendig å oppsøke det som er tilgjengelig og kjent av ikke-publisert materiale. Dermed kan oppgaven bidra med ny informasjon om kunstneren og hans verk, samt luke ut faktafeil som har spredt seg. Primære kilder og arkivmateriale behandles fortløpende i oppgaven der det er naturlig.

- Hvordan forholder plansjeverket seg til prospektkunsten? Med utgangspunkt i Carpelans bakgrunn som landmåler og kartograf: Hvordan er forholdet mellom en registrerende vitenskapelig gjengivelse og en fri kunstnerisk bearbeidelse?

I kapittel 5 undersøkes og diskuteres plansjeverkets formale trekk med utgangspunkt i den konvensjonelle prospektkunsten. I lys av Carpelans utdanning, samt at plansjeverket oppsto i en krets av vitenskapsmenn og vitenskapelig oppdaterte kunstnere, diskuteres graden av realisme i Carpelans kunst.

- Hvordan forholder W. M. Carpelan og hans plansjeverk seg til norsk nasjonalromantikk?

Billedkunsten som oppsto i perioden som kalles den norske nasjonalromantikken på 1800-tallet, henter motiver fra norsk natur og folkeliv. I hvilken grad *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* kan ha vært med på å åpne øynene for de kunstneriske mulighetene iboende det norske landskapet, diskuteres i kapittel 6 ved å lete etter konkret påvirkning. En sammenligning mellom Carpelan og J. C. Dahl belyser hvordan disse kunstnerisk står i forhold til hverandre.

1.3 Definisjoner og presisjoner: plansjeverk, topografiske bilder, *voyage pittoresque*, *vedute* og prospekt.

Et *plansjeverk* viser til flere grafisk framstilte bilder satt sammen under en felles tittel. Motivene ble gjerne fulgt av en tekst med opplysninger om det avbildede. Album og billedserier av denne typen fikk økt utbredelse på 1700-tallet, til dels grunnet opplysningstiden ønske om å spre kunnskap til befolkningen, dels utviklingen av nye og bedre teknikker for grafisk reproduksjon. Det sistnevnte fortsatte utover 1800-tallet, men grafikkens popularitet avtok etter hvert kraftig ved introduksjonen av den fotografiske reproduksjon.

Et plansjeverk hadde funksjon som en kilde til kunnskap i ord og bilder. Bildene kunne rammes inn hver for seg og henges på veggen, eller bindes sammen til bøker til å bla i. Disse kunne igjen danne utgangspunkt for interessante samtaler i familien eller i selskapslivet. Plansjeverkene ble som regel distribuert gjennom subskripsjon. Annonser i dagspressen inviterte publikum til å skrive seg på lister lagt ut hos bokhandlere. Ut i fra forhåndsinteressen kunne man beregne opplagstall og prosjektets gjennomførbarhet.

På 1700-tallet økte også antallet topografiske by-, bygnings- eller landskapsbilder. Som navnet tilsier var et *topografisk bilde* en skildring der terrenget var det vesentlige, også der en by eller en bygning ble avbildet. Sagbruk, gruver og gods ble skildret i det omliggende landskapet, tegnet i friluft, og fremstilt grafisk. Målet var å forene det korrekte gjengitte og det informative med det estetiske.²

En *voyage pittoresque* kan defineres som en illustrert reisebeskrivelse sprunget ut fra den topografiske billedtradisjonen. Det som skiller en *voyage pittoresque* fra et topografisk plansjeverk kan sies å være en sterkere betoning av den subjektive, estetiske opplevelsen. Samtidig skapes et inntrykk av at det legges en større vekt på reisen, gjennom ordet *voyage*. Dette er allikevel en problematisk definisjon. Overgangen mellom topografiske plansjeverk og *voyages pittoresques* er tidsmessig glidende, skillelinjene uklare, og betegnelsene brukes gjerne om hverandre i litteraturen.

To andre beslektede begreper bør redegjøres for i denne sammenheng, *vedute* og *prospekt*. Begge kan brukes om enkeltstående bilder med varierende framstillingsteknikker. Et prospektbilde forstås som en utsikt over noe, og brukes gjerne om bilder der en subjektiv

² Bo Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, (Uppsala: Uppsala Universitet, 1999), 164. Boken er basert på hans dr. avh. fra Universitet i Uppsala, 1997.

opplevelse av motivet synes å være underordnet et objektivt, registrerende blikk, og der framstillingen baserer seg på konvensjonelle normer.³ *Veduten* er beslektet med prospektet, men brukes først og fremst om italienske by- og landskapsmotiver fra 1700-tallet. Det ble i det 18. århundre vanlig for unge menn (fortrinnsvis engelskmenn) fra de høyere samfunnslag å utforske antikkens grunn på nært hold. I sydligere strøk sto kunstnere klare med prospekter av kjente byer og landemerker. *Vedutene* ble som souvenirs de reisende brakte med seg hjem, som kunne vise familie og venner hvor man hadde vært og hva man hadde sett.

³ Leif Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, (Oslo: Det norske Samlaget, 1969), 85.

Kapittel 2: Gjennomgang av forskningslitteraturen

2.1 Ulike tilnæringsmåter i litteraturen

Litteraturen Wilhelm Maximilian Carpelan omtales i, har ulike tilnæringsmåter. Han forstås som kunstner, kartograf, militær, vitenskapsmann og oppdager i norske fjellområder, alt etter forfatterens ståsted. I Herman Hofbergs artikkel i *Svenskt biografiskt handlexikon* fra 1906, beskrives Carpelan for eksempel ikke som kunstner i det hele tatt. I stedet vektlegger artikkelen hans viktighet som topograf og kartskaper.⁴ Idéhistorikeren Sven Widmalm interesserer seg også for kartografen Carpelan i boken *Mellan kartan och verkligheten* (1990), det samme gjør kartografene Lars Ottosen og Allan Sandberg i *Generalstabskartan 1805-1979* (2001). I bøker om krigen med Russland i 1808-09, nevnes han som krigshelten som med særskilt tapperhet planla og deltok i strider blant annet ved Oravais og Kalajoki.⁵

Han behandles flere steder også som en av de tidlige oppdagerne av fjellet, blant vitenskapsmennene som kartla Norge, eller som en tidlig representant for bølgen av turister som søkte friluftsliv og sunn fjellluft. Her kan godt Carpelans skisser og plansjer være i fokus, men da i den forstand at bildene var som turist-souvenirer å regne, med en funksjon som fotografiet kort tid senere overtok. Eksempler på dette er Claus Helbergs rikt illustrerte bok *De første vandrerne* (1994), som er skrevet med utgangspunkt i Den Norske Turistforenings forhistorie, og Paul Huitfeldts artikkel ”Carpelans reise i Vestfjorddalen i 1820” (2002) i tidsskriftet *Telemark historie*, som er en lokalkjents kommentarer til Carpelans tekst i det tredje heftet av plansjeverket.⁶

Til tross for en mangesidig tilnærming, nevnes Carpelan allikevel hyppigst i den kunsthistoriske litteraturen. Også innen denne sjangeren kan vinklingen være overraskende forskjellig fra kilde til kilde. I Norge er det naturlig nok norgesoppholdet i perioden 1819 til 1824, og det han utrettet her, som har stått mest fokus. Carpelan settes i forbindelse med

⁴ Herman Hofberg, ”Carpelan, Vilhelm Maximilian”, *Svenskt biografiskt handlexikon: Alfabetisk ordnade lefnadsteckningar af Sveriges namnkunniga män och kvinnor från reformationen till nuvarande tid*, Med bidrag av Frithiof Heurlin, Viktor Millqvist og Olof Rubenson, 2. utg. (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1906), bd. 1:168.

⁵ Se f. eks J. J. Burman og O. v. Knorring, *Hjältarne i finska kriget 1808-1809: Minnesbilder och biografier*, (Stockholm: J. N. Nyrén, 1909), 45.

⁶ Claus Helberg, *De første vandrerne* (Oslo: Den norske Turistforening, 1994); Paul Huitfeldt, ”Carpelans reise i Vestfjorddalen i 1820” i *Hardangervidda: Telemark historie: Tidsskrift for Telemark historielag*, nr. 23, (Ulefoss: Historielaget, 2002), 92-102.

Johannes Flintoe, og de to beskrives som de kunstneriske oppdagerne av den norske fjellheimen med motiver som senere skulle tas opp av de fremste representantene for nasjonalromantikken i billedkunsten: J. C Dahl, Thomas Fearnley, Hans Gude, med flere. I Sverige omtales Carpelan som regel i forbindelse med sitt samarbeid med kollegaen ved Fältmätningsskåren, den også finskfødte Ulrik Thersner (1779-1828). Thersner utga et grafisk plansjeverk med tittel *Fordna och närvärande Sverige* (1817-1867), og Carpelan var en viktig bidragsyter og medhjelper til prosjektet. Både Thersner og Carpelan blir i enkelte svenske kilder behandlet som representanter for ”amatørismen”, et viktig innslag i Sveriges kunstliv tidlig på 1800-tallet.

Norske kilder har i svært liten grad vært oppsøkt av svenske og finske forfattere, og svenske og finske kilder har i enda mindre grad vært benyttet her hjemme. Slik har forståelsen av Carpelan utviklet seg så forskjellig at det faller naturlig å behandle litteraturen oppdelt etter land. Slik oppnås et ryddigere inntrykk av hvor forskningen står i dag.

Den finske og den svenske kunsthistoriske litteraturen om Carpelan skiller seg ikke nevneverdig fra hverandre og kan behandles under ett. Dette har flere grunner: For det første var landene et felles rike fram til 1809, og skriftspråket var svensk. Stockholm var sentrum for begge land, også kulturelt. Dette ses for eksempel i en av de aller første svenskspråklige kunsthistoriske verk, Carl Gustaf Estlanders *De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar* fra 1867. Selv om den ble skrevet ved universitetet i Helsingfors, er det svensk kunst som behandles. For det andre levde Carpelan den største delen av sitt liv i Sverige. Da han forlot Finland for godt i 1809, hadde han allerede arbeidet i Stockholm et par år. Han ble derfor ikke en del av kunstlivet i Finland. Man kjenner heller ikke til annet enn skisser med finske motiver fra Carpelans hånd. Han hører dermed ikke til i litteraturen som omhandler den hjemlige, finske landskapskunsten, grafiske plansjeverk og *voyages pittoresques*, og har derfor ikke blitt tildelt en plass i en kunsthistorisk utvikling i Finland, slik han har fått i Norge. I finske kilder kan godt Thersner og Carpelans samarbeid nevnes, men at de begge var av finsk herkomst gjøres det som regel ikke noe nummer ut av.⁷ Et unntak er L. Wennervirta i *Finlands konst från förhistorisk tid till våra dagar* fra 1926. Han mener Carpelans plansjeverk fortjener oppmerksomhet ikke bare fordi Carpelan var en ”skicklig litograf” (noe han forøvrig ikke var, da han beskjeftiget seg med akvatint-etsning),

⁷ Se Onni Okkonen og Jaakko Puokka, *Suomen taidegraafikka*, (Helsingfors: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1946), 7.

men fordi de ”uppenbarligen” tjente som forbilder for de senere utgitte plansjeverkene *Finska vyer* og *Finland framstäldt i teckningar*.⁸

At finnene ikke tar Carpelan med i finske kunsthistoriske oversiktsbøker og hovedverk, som *Ars: Suomen Taide*, kan bero på at han fortsatt er forholdsvis ukjent, og at de dermed ikke har hatt noe behov for å fremheve ham som ”sin”.⁹

2.2 Svensk og finsk kunsthistorisk litteratur. Carpelan forstås på bakgrunn av amatørismen

Wilhelm Maximilian Carpelans samtid, de første tiårene av 1800-tallet, beskrives gjerne som en kunstens nedgangstid i svensk kunsthistorisk litteratur. ”Vårt konstliv (...) var ett grannt skal kring en murken kärna” skriver Bo Lindwall i 1981.¹⁰ Synet er etter dette blitt nyansert noe. Det legges stadig mer vekt på hvordan trykte organer virket for spredning av bilder og førte til en økt kunstforståelse og kunstinteresse blant folk. Som en konsekvens av den generelle kunstinteressen oppsto en stor gruppe av ikke-profesjonelle kunstnere, kalt ”amatører” eller ”dilettanter”.¹¹ Amatørismen var som en moteretning å regne, kommet til Sverige og det øvrige Europa fra England, der tegning og akvarellmaling i løpet av 1700-tallet var blitt en del av den gode oppdragelse. Amatørismen beskrives allerede hos Estlander, og det er på denne bakgrunn at Carpelan nevnes i svenske og finske kunsthistoriske bøker helt fram til i dag. Carpelan plasseres ofte i en undergruppe av amatørerne, innen et fenomen som nærmest er sær-svensk; de militære kunstnerne som gjennom sin tegnetekniske utdanning tok steget over til sivil kunstutøvelse. Det kan innvendes at det finnes eksempler på militære kunstnere i flere andre land, men deres plass i samfunnet og kunstlivet var nok spesielt framstående i Sverige. Personer fra de høyere militære sjiktene fungerte i stor grad som statlige embedsmenn.¹² Allerede i den første boken som alene konsentrerer seg om svensk kunsthistorie, Georg Nordensvans *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet* fra 1892, trekker forfatteren fram de militære kunstnerne som en viktig del av kunstlivet i den aktuelle perioden. Nordensvan ser ”den uniformerade dilettanten” som en gren av det han kaller ”societets-dilettantismen”, og typisk for den svenske kunsten. ”Den hade sitt högkvarter särskilt vid fortifikationskåren, där officerarne ej blott ritade kartor och

⁸ L. Wennervirta, *Finlands konst från förhistorisk tid till våra dagar*, (Stockholm: Natur och kultur, 1926), 269.

⁹ Raket Kallio et. al (red.), *Ars: Suomen Taide*. Bd. 1-6. (Espoo: Weilin Göös, 1987-1990).

¹⁰ Bo Lindwall, *Det tidiga 1800-talet*, (Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB, 1981), 9.

¹¹ Se Jakob Christensson, ”Vad stort sker, det sker tyst, i *Signums svenska konsthistoria: Karl Johanstidens konst*, med bidrag av Göran Alm et. al, bd. 9:9-33, (Lund: Bokförlaget Signum, 1999), 21-22.

¹² Se Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 227.

fästningsplaner utan ofta nog gjorde byggnadsritningar, graverade i koppar, laverade landskap”.¹³ Carpelan nevnes også kort i forbindelse med det forfatteren kaller ”populariseringen av konsten”. I følge Nordensvan litograferte (sic) han, i likhet med flere andre, landskapsbilder.¹⁴

Det kan virke som de militære kunstnerne deretter ble glemt i den svenske kunsthistorien. Carl G. Laurin nevner verken fenomenet eller Carpelan i *Konsten i Norden* i 1930. Det samme gjelder Johnny Roosvals *Svensk konsthistoria för studerande* fra 1935. I 1946 behandles det tidlige attenhundretallets svenske kunsthistorie grundig i Andreas Lindbloms *Sveriges konsthistoria från forntid till nutid*, men Carpelan nevnes kun kort i forbindelse med Thersners plansjeverk, og likedan i Henrik Cornells *Den svenska konstens historia* fra 1959.¹⁵ Det kan virke som Lindblom helt utelukker amatørismen til fordel for de profesjonelt utdannede kunstnerne. I 1965 utelates både Thersner og Carpelan fullstendig i Gunnar Berfelts *Svensk landskapskunst från renässans till romantikk*, til tross for at han innlemmer landmålerne og fortifikasjonsoffiserenes betydning for landskapskunsten. Samme skjebne lider de i Bo Lindwalls *Det tidiga 1800-talet* i 1981, der periodens grafikk har fått en bred presentasjon.

Selv om de militære kunstnerne som fenomen og gruppe beskrives så langt tilbake som hos Estlander, og begreper som ”uniformerad dilettant” nok har vært i bruk siden Carpelans samtid, er kunsthistoriker Bo Lundströms bok *Officieren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet* fra 1999 den første som behandler temaet som helhet og i et større omfang. Lundström er også opptatt av selve amatørismen, og går mer i dybden av fenomenet enn forgjengerne. Han mener for eksempel å kunne se at de fleste amatørkunstnerne beveget seg innen sjangere som landskapsbilder, reportasjebilder, samtidsskildringer og portrettbilder av to grunner; den ene var stor etterspørsel etter slike bilder, og den andre at de lå i marginalen for hvilke motiver de profesjonelle kunstnerne syslet med. Han lar Thersner og

¹³ Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*, (Stockholm : Bonniers, 1892) 131. *Fortifikationskåren* og *Fältmättningskåren*, der Carpelan hadde sitt virke, var ikke bare beslektet gjennom gjøremål og de ansattes bakgrunn, men ble også tidlig i Carpelans karriere slått sammen til *Ingeniörkåren*.

¹⁴ Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*, 174.

¹⁵ Henrik Cornell, *Den svenska konstens historia: Från nyantik till Konstnärsförbundet*, bd. 2, (Stockholm: Bonniers, 1959), 61. Forøvrig nevnes Carpelan en gang til, side 62, da grafikeren Carl Johan Billmark skal ha litografert ”Carpelans skotske vyer”. Det finnes meg bekjent ikke noe annet sted opplysninger om at Carpelan skal ha komponert skotske utsikter. Derimot opplyser Nordensvan om at Billmark litograferte ”Graffmans skotske vyer” så det dreier seg sannsynligvis om en sammenblanding av navnene. Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*, 2. utg. (Stockholm: Bonniers, 1925), 351.

Carpelan representere landskapssjangeren blant landmålerne, og begrunner dette med at de er de to viktigste.¹⁶

Lundström er kanskje den første kunsthistoriker som løfter Carpelan ut av anonymiteten. I tillegg er hans bok den første svenske kilde som behandler Carpelans opphold i Norge som mer enn en notis. Han har i den sammenheng benyttet seg av norsk kunsthistorisk litteratur, først og fremst Leif Østbys *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten* (1969). Men boken har et omfattende tema, og til sammen utgjør avsnittet om Thersner og Carpelan kun 20 rikt illustrerte sider av rundt 250, og kildene som er oppsøkt er av begrenset omfang.

Amatørisme-fenomenet beskrives videre av Eva-Lena Bengtsson i avsnittet om landskapsmaleriet i bokverket *Signums svenska konsthistoria : Karl Johanstidens konst* fra 1999. Hun påpeker hvordan de mange topografiske plansjeverkene laget av offiserer viser at utdanningen innen strategisk tegning kom til nytte også i sivile sammenhenger.¹⁷ Carpelans norgesopphold og plansjeverk behandles kort, med fokus på samarbeidet med Johannes Flintoe. ”Carpelan själv koncentrerade sig på den dramatiska naturen med stupande branter och snöklädda toppar” skriver Bengtsson og trekker fram østerrikeren Joseph Anton Koch som en europeisk ”själsfränd” til Flintoes og Carpelans ”synssätt”.¹⁸ I følge Bengtsson er ikke Carpelan i sine norgesmotiver ute etter å fremheve bøndene som naturens kjerne, i motsetning til flere senere kunstnere. Hun mener å se at han heller etterstreber saklighet i beskrivelsene, og observerer at han er blant de få som henviser til samtidige vitenskapsmenn.¹⁹

I bind 6 i *Signums svenska kulturhistoria* fra 2008, har Bo Lundström bidratt med kapittelet ”Amatörerna och konsten”. Han har med dette for alvor befestet denne kunstnergruppens viktige plass i det tidlige 1800-tallets svenske kulturliv. Carpelan nevnes der som en av de mest betydningsfulle produsentene av *voyages pittoresques*.²⁰

I 2007 utkom boken *Familjen Carpela: En adelsätt i 600 år* av Joachim Mickwitz, utgitt i forbindelse med utstillingen *Adeln i samhället: Ätten Carpelan under 600 år* ved Åbo landskapsmuseum. I boken har Carpelan fått et eget kapittel, ”W. M. Carpelan och norsk nationalism under 1800-talet”. Som tittelen tilsier er Mickwitz` vinkling Carpelans

¹⁶ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 164, 169.

¹⁷ Eva-Lena Bengtsson, ”Bildkonsten”, i *Signums svenska konsthistoria: Karl Johanstidens konst*, med bidrag av Göran Alm et. al, bd. 9:143-229, (Lund: Bokförlaget Signum, 1999), 211.

¹⁸ Bengtsson, ”Bildkonsten”, 217

¹⁹ Bengtsson, ”Bildkonsten”, 218.

²⁰ Bo Lundström, ”Amatörerna och konsten”, i *Signums svenska kulturhistoria: Karl Johantiden*, red. av Jakob Christensson, bd. 6:333-363, (Lund: Bokförlaget Signum, 2008), 356.

forbindelse til Norge i perioden etter 1814, og dette er den første ikke-norske kilden som har norgesoppholdet som et hovedpoeng. Det ser ut til at mye av kapittelet baserer seg på Lundström (1999). Artikkelen bærer preg av enkelte faktafeil og manglende kildehenvisninger, men er rikt illustrert og er derfor et interessant bidrag til Carpelan-forskningen.²¹ Også selve utstillingen ved Åbo slott i 2007 viste et omfattende antall bilder og rekvisitter. Måleinstrumenter, akvareller, kart og skissebøker ble presentert sammen med den berømte svenske hoffportrettør Fredrik Westins (1782-1862) store oljeportrett av Carpelan, til vanlig i privat eie (Figur 1).

Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes omtales gjerne kort i den svenske litteraturen, og Carpelans opphold i Norge tilgodeses som regel ikke mer enn et par setninger, ofte med opplysningen om at han samarbeidet med den norske fysikeren og astronomen Christopher Hansteen (1784-1873). Igjen kan det sees en nyansering i de senere år. Både Bengtsson og Lundström omtaler Carpelan og andre svenske kunstneres reiser i Norge, og særlig Bengtsson ser dette i sammenheng med den norske nasjonalromantiske kunsten.

2.3 Norsk kunsthistorisk litteratur: Carpelan og oppdagelsen av norsk natur

Den hjemlige kunsten tidlig på 1800-tallet blir gjerne kortfattet omtalt i norsk kunsthistorisk litteratur. Desto mer plass brukes på nasjonalromantikken, som skulle løfte norske kunstnere opp fra anonymiteten og inn på den europeiske scene. Jens Thiis starter for eksempel rett på J. C. Dahl, som han kaller ”den første norske maler” i *Norske malere og billedhuggere*.²²

I perioden før det nasjonalromantiske gjennombruddet på 1830-tallet besto den hjemlige landskapskunsten i stor grad av grafiske plansjeverk laget av utlendinger. De blir gjerne ikke vurdert som kunstnerisk interessante i seg selv, men har verdi ved å representere oppdagelsen av den norske naturen. Nettopp ordet ”oppdagelse” er noe som går igjen i behandlingen av Carpelans norgesopphold og kunstproduksjon. Carpelan og Flintoe regnes som de virkelige kunstneriske oppdagerne av det norske høyfjellet, og av Telemark.

²¹ Joachim Mickwitz et. al, ”W. M. Carpelan och norsk nationalism under 1800-talet”, i *Familjen Carpelan: En adelsätt i 600 år*, red. av Joachim Mickwitz, (Åbo: Åbo landskapsmuseum, 2007). Boken utkom i forbindelse med utstillingen *Adeln i Samhället: Ätten Carpelan under 600 år*, ved Åbo slott 13.04-28.10.2007.

²² Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere: En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst: Malerkunsten i de første 80 år*, (Bergen: John Grieg, 1904), bd. 1:2.

Carl W. Schnitlers *Slegten fra 1814: studier over norsk embedsmandskultur i klassicismens tidsalder 1814-1840: kulturformene* fra 1911 er kanskje fortsatt hovedverket innen kunst- og kulturhistorisk forskning på den aktuelle tidsalderen i en norsk kontekst. Behandlingen av landskapskunsten før nasjonalromantikken bygger på tanker han utviklet i boken *Vore oldeforældres land efter deres egne billeder*, som ble utgitt året før. Schnitler påstår at fremmede kunstnere, én etter én, kom hit fordi

*”Norge var et av de land i Europa, hvor Rousseaus nye naturbetragtning slog dypest rot og blev av allerstørst betydning (...) Norge kom til at staa for det utlevede Europa som et land, der hvilte i uberørt skjønhed, befolket av uskyldige, ædle, friske, kraftfulde mennesker – som et slags Arkadien, saa temmelig ubesmittet av den formastelige kultur og av rokokkoens forfuskede natur, som man nu væmmes med”.*²³

Resultatet ble *voyages pittoresques*, som Schnitler definerer som ”landskapsportretter” eller ”veduter” der de mest ”effektfulde motiver” ble gjengitt i kobberstikk og utgitt samlet. Han nevner i den sammenheng Erik Pauelsen og C. A. Lorentzen, som begge reiste på oppdrag for det danske kongehuset i henholdsvis 1788 og 1793, J. W. Edy som reiste i oppdrag for forlagshuset Boydell i London i 1800 (*Boydell’s Picturesque Scenery of Norway* ble utgitt i 1820), A. F. Skjöldebrand som utga *Voyage Pittoresque au Cap Nord* i 1801, og endelig Carpelan.²⁴

Schnitler skjuler ikke sitt lite fordelaktige syn på rokokkoens kunst, og bedømmer den tidlige landskapskunsten etter hvorvidt han finner det han kaller ”naturfølelse” i bildene. J. C. Dahls og Fearnleys bilder har dette, Pauelsens og Lorentzens ikke, i følge Schnitler.²⁵

Arvtagerne var ikke stort bedre:

*”ved siden av tegningene av den svenske Carpelan, som forresten var en saa god dilettant som nogen, har vi bare billeder, som ved siden av sin topografiske og kulturhistoriske interesse ingensomhelst kunstnerisk værd eier, men som i al sin ubehjælpssomhet gjenspeiler de fattige og ufærdige forhold her hjemme”.*²⁶

I artikkelen ”Johannes Flintoe og norsk romantikk” fra 1914 virker det som Schnitler har utviklet et mer positivt syn på Flintoe og hans kunst. Bakgrunnen kan være den økte interessen kunstneren ble til del ved at nye bilder ble oppdaget i København og stilt ut på Jubileumsutstillingen i 1914. I Schnitlers vurdering ”dirrer” nå Flintoes bilder under ”et ungt

²³ Carl W. Schnitler, *Slegten fra 1814*, med innledende essay av Gunnar Danbolt, opptrykk av 1911-utgaven, (Oslo, De norske bokklubbene, 2005), 338-339.

²⁴ Schnitler, *Slegten fra 1814*, 339.

²⁵ Carl W. Schnitler, *Vore oldeforældres land efter deres egne billeder*, (Kristiania: Norsk Folkemuseum, 1910), 4-5, 10.

²⁶ Schnitler, *Slegten fra 1814*, 342.

sinds første tindrende glæde over opdagelsen”. Flintoe var den første norske kunstner som maktet å løfte de norske prospektene opp på et kunstnerisk nivå slik bare utlendinger, deriblant Carpelan, kunne. Han ”trænger dypt ind i hjertet av landet til dets mest egenartede og uberørte strøk”.²⁷ Flintoe og ”opdagelsen” var en forutsetning for det Schnitler kaller gullalderen i norsk kunst.²⁸

At Schnitler var opptatt av hvordan et nytt syn på norsk natur utviklet seg til nasjonalromantikken, kom ikke bare av hans stilhistoriske vinkling, men også av en generell og naturlig interesse for det nasjonale og det norske. En slik interesse lå i tiden under hele perioden etter unionsoppløsningen med Danmark, og ikke minst i årene rundt 1905 og nasjonens endelige selvstendighet. Periodens øvrige kunsthistorikere hadde også det nasjonale som et viktig poeng. Ikke bare fordi den norske kunsthistorien måtte skrives for første gang, men også fordi man søkte egenverdi som nasjon (eksempler er Lorentz Dietrichsons ”Adolf Tidemand” (1879), Andreas Auberts ”Den nordiske naturfølelse og professor Dahl” (1894) og ”Det nye Norges malerkunst” (1904) og Jens Thiis` artikler og bøker).

Forståelsen av det tidlige 1800-tallets landskapskunst som en forløper for nasjonalromantikken har holdt seg konstant i norsk kunsthistorie helt fram til i dag. Manglende interesse for perioden, og derfor manglende forskning, kan være noe av grunnen til at perioden ikke ble vurdert på ny. Verken Einar Lexow i *Norges kunst* fra 1926, Sigurd Willochs artikkel ”Fremmede kunstnere i Norge: Av det romantiske landskapsmaleriets historie” i *Kunst og Kultur* i 1930 eller Leif Østby i *Norges kunsthistorie* fra 1938, tillegger epokens landskapskunst viktighet utover den banebrytende rollen den spilte for den neste kunstnergenerasjonen.

Leif Østby må kunne sies å ha endret innstilling i *Med kunstnarauge : Norsk natur og folkeliv i biletkunsten* fra 1969. Boken er fortsatt det mest omfattende verket om den historiske utviklingen av en norsk landskapskunst. Carpelan gis plass, men igjen baserer forfatteren seg kun på eldre norske utgivelser, og har vært en kilde til at enkelte antagelser rundt Carpelans opphold i Norge har spredt seg og blitt vedtatte sannheter. Først og fremst gjelder dette opplysningen om Flintoes og Carpelans påståtte felles reise i fjellet sommeren 1819, som riktignok også ble hevdet av Henning Alsvik i Flintoe-biografien i 1940, men da kun i en bisetning.²⁹ Heller ikke i denne boken kan Østby sies å vurdere perioden på nytt, men

²⁷ Carl W. Schnitler, ”Johannes Flintoe og norsk romantik” (1914), i Schnitler, *Kunsten og den gode form: Artikler og avhandlinger 1902-1926*, med bidrag av Henrik Grevenor og Dorothea Fischer, (Oslo: Gyldendal, 1920), 16, 13.

²⁸ Schnitler, ”Johannes Flintoe og norsk romantik”, 24-25.

²⁹ Alsvik, *Johannes Flintoe*, 47.

en viss oppvurdering kan ligge i den omfattende behandlingen den tidlige landskapskunsten her får.

Akkurat hvor lite perioden før 1840 har vært i norske kunsthistorikers interesse, vises tydelig ved at det etter *Slegten fra 1814* ikke ble utgitt et helhetlig verk om det tidlige 1800-tallets norske kunsthistorie før Magne Malmangers doktorgradsavhandling *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme* i 1981. Innholdet gjentas samme år i en noe avkortet form i *Norges kunsthistorie*, redigert av Knut Berg. I teksten settes det norske kunstlivet i sammenheng med europeiske strømninger og hjemlig kunstteori. Carpelan nevnes ikke, noe som må betraktes som en ren avgrensning av materialet.

Norges kunsthistorie-versjonen av Malmangers tekst gjentas nok en gang i Knut Bergs *Norges malerkunst* i 2000. Forskningen på den tidlige norske landskapskunsten kan dermed sies å ha stått på samme sted i 2000 som i 1981.

I kunsthistoriker Ingebjørg Ydsties artikler ”Brusende vannfall og mektige kaskader : Fossen fra typologi til topologi” (1999) og ”Ein Geflecht von Skizzenbüchern : Wissenschaftliche Vorstellung und bildliche Darstellung von norwegischer Natur in den 1820er Jahre” (2002), trekkes samtidige tyske vitenskapelige undersøkelser av fjellnaturen inn i vurderingen av norsk landskapskunsts utvikling. Ydstie redegjør for hvordan kunstnere og vitenskapsmenn, som geologer og mineraloger, dro veksel på hverandres metoder og observasjoner. Carpelan nevnes blant kunstnerne som deltok i et slikt samarbeid. Han var i nær kontakt med blant andre den norske geologen Balthasar Mathias Keilhau (1797-1858) og Hansteen.

I 2008 utkom *Oppdagelsen av fjellet*, katalogen som fulgte utstillingen ved Nasjonalmuseet for kunst, redigert av seniorkurator Nils Messel. Innfallsvinkelen for utstillingen var den kunstneriske oppdagelse av de norske fjell. Carpelan har fått en større plass i denne fortellingen enn noen gang tidligere, men som utstillingstittelen antyder, er materialet avgrenset til kun å omfatte hans opphold i Norge. Slik skiller den seg ikke fra tidligere norsk Carpelan-forskning, noe som gjenspeiles i litteraturlisten som kun omfatter norske bidrag. Messel er den første som setter spørsmålsteget ved opplysningen om Flintoe og Carpelans påståtte felles reise sommeren 1819, han vurderer det med rette som lite sannsynlig.

Messel vurderer også førromantikkens kunstreisende på nytt. For det første har han i likhet med Ydstie en mer nøktern tilnærming til den såkalte fjell-dyrkelsen enn mange av sine forgjengere: Kanskje var ikke fjellets funksjon først og fremst det å være et symbol på

fedrelandets stolte fortid, eller nordmannens værbitte og herdede sjel, men en kilde til vitenskapelige fakta der sannferdig registrering var hovedpoenget. Og kunne tidens systematiske undersøkelser av fjellområder komme av et ønske om å finne ubrukte muligheter for næringsvirksomhet i en svært vanskelig økonomisk tid for landet?³⁰ Det er ingen tvil om at personer i Carpelan og Flintoes omgangskrets, som Hansteen og Keilhau, hadde vitenskapelige mål for øyet. Det kan synes som at Messel mener at det var en søken etter skjønnhetsopplevelser og ren nysgjerrighet som drev de tidlige fjellskildrerne, helt uavhengig av eventuelle politiske eller filosofiske vinder. De var med andre ord ikke på jakt etter motivtyper som skulle få stå som symboler på nasjonen Norge.

³⁰ Nils Messel, "Da fjellet ble oppdaget", i *Oppdagelsen av fjellet*, red. av Nils Messel og Marianne Yvenes, 9-87, (Oslo: Nasjonalmuseet, 2008), 9-10. Utgitt i forbindelse med utstillingen *Oppdagelsen av fjellet* ved Nasjonalmuseet for kunst 31.01.-11.05.2008

Kapittel 3: Historisk og ideologisk bakgrunn

3.1 Rousseau og tysk romantikk: oppvurderingen av fjellet og det norske landskapet. Ideen om det nasjonale og nordiske.

Den store utbredelsen landskapskunsten fikk mot slutten av det 18. århundre, og den påfølgende bruken av naturmotiver innen romantikkens billedkunst, nevnes gjerne som en konsekvens av sveitseren Jean Jacques Rousseaus filosofi på 1760-tallet. Før dette hadde landskapet blitt skildret både realistisk og idealiserende, men uten en generell interesse for den ufruktbare og lite gjestmidle fjellnaturen. Når høyfjellet ble avbildet, var det nettopp med vekt på det faretruende og skrekkinngytende, det sublime.

Rousseau snakket varmt om å trekke seg tilbake fra den kunstige sivilisasjonen og oppsøke ensomme steder i Alpene der man kunne leve som de upåvirkede innfødte. Før ham hadde Albrecht von Hallers hyllet de samme fjellbøndene i diktet *Die Alpen* i 1732.³¹ Sveits ble et eksempel på naturens skjønnhet og fra 1770-årene begynte kunstnerne å produsere bilder herfra. Blant de tidligste til å spesialisere seg på alpelandskapet var Caspar Wolf (1735-1783).³²

Også innen norsk kunsthistorie regnes Rousseaus lovprising av hjemlandet Sveits som utgangspunktet for den norske kunstneriske utvikling som kulminerte med nasjonalromantikken.³³ Rykter om at den danske provinsen langt mot nord også hadde høye fjell og dype daler og var bebodd av innfødte som levde enda mer isolert fra sivilisasjonen enn de sveitsiske fjellbøndene, førte til et økende antall utenlandske tilreisende. En av disse var italieneren Giuseppe Acerbi (1773-1846), som nettopp understreker det norske landskapets likheter med Sveits. Acerbi, som reiste sammen med Skjöldebrand til Nordkapp i 1798-99, siteres hos Talseth: "(...) det var inte utan smärta vi tog farvel av den förtjusande utsikten, som hade en slående likhet med allt det mest romantiska och angenäma i ett

³¹ Ingebjørg Ydstie, "Brusende vannfall og mektige kaskader: Fossen fra typologi til topologi", i *Levande vatn: Fossen som natur og symbol*, red. av Magne Malmanger, Reidar Nedrebø og Anne Grete Honerød, 25-37, (Rosendal: Baroniet Rosendal, 1999), 29; Magne Malmanger, "Alpene: Et ikonografisk tema i romantikkens billedkunst", i *Kunst og kultur*, Nr. 4. Årg. 76. 194-212. (Oslo: Universitetsforlaget og Nasjonalgalleriet, 1993)

³² Knut Ljøgdø, "Den ville natur: Sveitsisk og norsk landskapsmaleri", i *Den ville natur: Sveitsisk og norsk romantikk*, red. av Anne Aaserud og Knut Ljøgdø, 17-27, (Tromsø og Bergen : Nordnorsk kunstmuseum og Bergen kunstmuseum, 2007), 17. Katalog til utstillingen ved samme navn ved Nordnorsk kunstmuseum, Tromsø, 29.09-30.12.2007 og Bergen kunstmuseum, 20.06-31.08.2008.

³³ Se Andreas Aubert, *Det nye Norges malerkunst 1814-1900: Kunsthistorie i grundlinjer*, 2. utg., (Kristiania, Cammermeyers forlag, 1908), 9-10; Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, Oslo 1969, 70.

schweiziskt landskap”.³⁴ Også den tyskfødte kobberstikkeren Heinrich August Grosch (1763-1843), sammenlignet Sveits og Norge: ”Norge (...) som vist er ligesaa riig om ikke riigere derpaa [av stor natur] end det i heele Verden saa berømte og omtalte Schweits”.³⁵ Her hjemme etterlyste forfatteren Maurits Hansen i 1819 bilder av Norge i samme manér som de man allerede hadde av Sveits, noe som viser at synet også her var etablert.³⁶

Carpelan bruker betegnelsen ”Alpes” om de norske fjellene i den franske tittelen av plansjeverket. Selv om det kan være fristende å tolke dette som et uttrykk for en sammenligning mellom sveitsisk og norsk natur, trenger det ikke være slik. For, som Ydstie påpeker, viser ikke ordet nødvendigvis til en spesiell geografisk beliggenhet, men er kun en gammel benevnelse for fjell.³⁷

Rousseaus tanker om det primitive menneskets enhet med naturen, fri for det moderne menneskets fordervelse, spilte også en rolle i oppvurderingen av de germanske områdenes oldtidsmennesker. Gamle skrifter ble hentet fram og lest på nytt. Særlig berømt er den skotske dikteren James Macphersons *The Works of Ossian* fra 1765, en påstått oversettelse av et eldre skotsk-gælisk diktverk. Angivelig skulle verket være forfattet av Ossian, en skikkelse fra irsk mytologi. Til tross for at autentisiteten ble diskutert helt fra utgivelsen av, ble boken svært godt mottatt og raskt oversatt til flere språk. Den tyske filosofen Johan Gottfried Herder (1744-1803) snakket varmt om kunsten og diktningen som ble skapt før den siviliserte verden ødela det nasjonale uttrykket, og hans bok *Von Deutscher Art und Kunst, Einige fliegende Blätter* (1773) inneholdt blant annet en kommentar til Ossian. Herder var opptatt av ideen om det nasjonale, og mente et folkeslag oppsto og ble formet av felles språk, folketro, tradisjon og klima.³⁸ Herder regnes sammen med Johann Wolfgang von Goethe blant opphavsmennene til den såkalte *Sturm und Drang*-bevegelsen. Med fokus på sterke subjektive følelser dannet den en motvekt til opplysningstidens rasjonalisme og ble et forbilde for tysk litteratur, musikk og romantisk billedkunst.

³⁴ Eva Marie Talseth, ”Etnisitet, kultur og natur i reiseskildringer fra Finnmark på 1800-tallet”, Hovedoppgave, Universitetet i Tromsø, 1999. 54. Talseths oppgir som kilde Giuseppe Acerbi, *Resa i Lappland 1799* (Helsingfors: Söderström & Co. 1963), 91.

³⁵ Schnitler, *Slegten fra 1814*, 348. Schnitlers kilde er ”Skr. fra Grosch av 28/5 og 25/9 1810” i fondet Ad usus publicos’ papirer i det danske riksarkiv, Fotnote 54:484.

³⁶ Ljøgdott, ”Den ville natur: Sveitsisk og norsk landskapsmaleri”, 20.

³⁷ Ydstie, ”Brusende vannfall og mektige kaskader: Fossen fra typologi til topologi”, 29.

³⁸ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 2. utg. (1997), (Oslo: Det norske samlaget, 2001), 156, 160.

Nordens oldtid, de gamle sagaene, og Edda-diktningen ble en kilde til inspirasjon også i Skandinavia.³⁹ I Sverige fikk man med dannelsen av ”Götiska förbundet” i 1811 en nordisk variant av de mange tyske grupperingene som hyllet nasjonal fortid.⁴⁰

I Norge fantes den patriotiske tankegangen blant medlemmene av *Det norske Selskab* i København og senere i *Selskabet for Norges Vel*, stiftet i 1809. Det ideologiske grunnlaget for ønsket om norsk selvstendighet, samt selve den norske nasjonalromantikken, kan spores tilbake til Rousseaus kulturkritikk og Herders historiefilosofi.⁴¹ Norges natur og folk ble gjenstand for en ny interesse både internasjonalt og nasjonalt.

Nordmennenes nyvåknedde interesse for hjemlig natur og kultur fikk næring av en intellektuell og økonomisk oppgangstid for landet i siste halvdel av 1700-tallet. Omfattende handel med utlandet var mulig grunnet Danmark-Norges nøytralitet under periodens kriger og uroligheter.⁴² Rike kjøpmannssønner utdannet seg i utlandet, og kom hjem inspirert av ideer og strømninger som gjorde seg gjeldende på kontinentet. Blant disse lærde menn, som forøvrig utgjorde et relativt lite antall, begynte også en nasjonal bevissthet å gjøre seg gjeldende. I festlige lag priset man ”Norge og Dovrefjeld og nordmanskraften”,⁴³ men ingen norske kunstnere sto klare til å utforske det nasjonale gjennom bilder. Det var utlendinger som måtte utføre pionérbearbeidet. Malmanger mener at utlendingene kunne legge merke til det karakteristiske i den norske naturen, fordi de visste hva de skulle se etter.⁴⁴

3.2 Grafiske framstillinger av norsk natur før Carpelans plansjeverk.

De viktigste bidragene til en landskapskunst med norske motiver før 1800 var stort sett tegninger og grafiske framstillinger. Interessen for norsk natur på 1700-tallet falt nettopp sammen med utviklingen av nye og populære grafiske teknikker.

³⁹ Uffe Østergård, ”Nationale identiteter: Tyskland, Norden, Skandinavien”, i *Tyskland og Skandinavia 1800-1914: Impulser og brytninger*, 29-38, red. av Bernd Henningsen et. al, (Oslo, Deutsches Historisches Museum, Nationalmuseum og Norsk Folkemuseum, 1998), 29. Utgitt i forbindelse med en vandretstilling i Deutsches Historisches Museum, Berlin 25.10.1997-6.1.1998, Nationalmuseum Stockholm, 17.2.-24.5.1998 og Norsk folkemuseum, Oslo 12.8-31.10.1998.

⁴⁰ Grandien, Bo, *Rönndruvans glöd: Nygöticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*, (Stockholm: Nordiska museet, 1987), 6.

⁴¹ Ivar Sagmo, ”Folk og land i første halvdel av 1800-tallet: Sett med tyske reisendes øyne”, i *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, red. av Øystein Sørensen, 74-91, (Oslo: Ad notam Gyldendal, 1998), 87.

⁴² Schnitler, *Slegten fra 1814*, 6.

⁴³ Schnitler, *Slegten fra 1814*, 15.

⁴⁴ Magne Malmanger, ”Levande vatn”, i *Levande vatn: Fossen som natur og symbol*, red. av Magne Malmanger, Reidar Nedrebø og Anne Grete Honerød, 5-16, (Rosendal: Baroniet Rosendal, 1999), 13.

Den tidligste virkelige kunstneriske behandlingen av norske motiver finner man allikevel hos hollandske kunstnere på 1600-tallet. Allaert van Everdingen (1621-1675) foretok en reise til sørøst-Norge og Sverige i 1644, og landskapsmotivene fra turen ble blant annet distribuert i form av grafiske blad. Jacob van Ruisdael (1628-1682) var aldri selv i Norge, men benyttet seg av studiemateriale fra Everdingens ferd i sin kunstneriske produksjon. 1600-tallets hollandske landskapsskildrere ble i begynnelsen av det 19. århundre gjenstand for fornyet interesse og J. C. Dahl kopierte Everdingens bilder før han selv la ut på sin første kunstreise i Norge i 1826.⁴⁵

På 1700-tallet var det ikke uvanlig at kongelige og andre viktige personer ga en kunstner i oppdrag å forevige og dokumentere reiser de foretok seg. Da den dansk-norske kong Kristian VI og dronning Sophia Magdalena gjennomførte en større norgesreise i 1733, ansatte de blant andre den franske kobberstikkeren Bartholomæus Roque (1720-60) til å forevige turen. Trolig reiste han i etterkant grunnet sine unge alder i 1733.⁴⁶ Roques kobberstikk vitner om en opplevelse av fjellet som fryktinngytende og uframkommelig. Bildene kan nesten gi inntrykk av å skulle fungere som kuriositeter, ment for å skape en reaksjon hos publikum. I forhold til virkeligheten er fjellene blitt brattere, tindene spissere, veiene mer svingete, broene mer falleferdige og kløftene dypere. Roque har tydelig vært farget av den sublimе innstillingen til fjellnaturen.

Neste store kongelige Norgesreise sto Fredrik V for i 1749, han tok med seg den norske sjøoffiseren og kobberstikkeren Poul Isak Grønvold som kunstner. Grønvolds bilder er idag ikke identifiserte, men Østby, som Schnitler, vurderer det som sannsynlig at enkelte av bildene kan ha vært brukt som forelegg til den danske teologen Erik Pontoppidans verk *Norges naturlige historie* fra 1752-53.⁴⁷

I forbindelse med kronprins Fredriks besøk i Norge i 1788, ble den danske kunstneren Erik Pauelsen (1749-1790) satt til å lage en malerisk reise fra provinsen i nord. Etter Pauelsens selvmord i 1790, ble uferdige prosjektet videreført av det som senere skulle bli J. C. Dahls lærer, Christian August Lorentzen (1746-1828). Han tegnet i Norge i 1792. Felles for Paulsens og Lorentzens landskapskunst, er at de hentet sine motiver fra Østfold og Buskerud og de andre fylkene rundt Oslofjorden. De to blir i litteraturen regnet som de aller tidligste

⁴⁵ Ydstie, "Brusende vannfall og mektige kaskader: Fossen fra typologi til topologi", 28, 29.

⁴⁶ Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, 61.

⁴⁷ Carl W. Schnitler, *Norges maleriske oppdagelse: Maleren Erik Pauelsens norske landskaper 1788*, (Kristiania: Steenske forlag, 1920), 9; Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, 61.

representantene for en romantisk ”oppdagelse” av Norge, da de reiste hit for å oppsøke natursopplevelser. Begge avbildet storslagne utsikter med fossefall og fjell, men holdt seg til lavereliggende områder av landet. Maleriene og kobberstikkene som ble resultatet av deres reiser fikk stor oppmerksomhet i Danmark.⁴⁸

H. A. Grosch, som hadde kunstnerutdannelse fra akademiet i København, var blant kobbertstikkerne som lagde grafiske blad etter Pauelsens og Lorentzens forelegg.⁴⁹ At interessen for norsk natur var stor i Danmark vises av at Grosch i 1810 mottok kongelig pengestøtte for å gjennomføre en ekskursjon til Østlandet og Trøndelag med det formål å produsere bilder til utsmykning av Christianborg slott. Etter hjemkomsten søkte han, og mottok, pengestøtte fra blant andre *Selskapet for Norges Vel* for å utføre en maleriske reise i Norge, et ønske som skal ha oppstått under arbeidet med Pauelsens og Lorentzens prospekter.⁵⁰ Grosch slo seg ned i Norge i 1811, og forble i landet resten av sitt liv. Her utførte han flere tegninger og grafiske blad med motiver fra norsk natur, og ble en viktig person i kunstlivet i Christiania. Den planlagte maleriske reisen ble det av økonomiske årsaker likevel aldri noe av, kun enkeltblader kom ut i etterkant av en ny innbydelse til subscripsjon så sent som i 1821.⁵¹ Bodil Sørensen og Ingeborg Vibe ved Kobbserstikk- og håndtegningsavdelingen ved Nasjonalmuseet for kunst vurderer Groschs landskaper som klassisistiske i sin beherskethet og detaljrikdom. Enkelte bilder fra hans hånd viser allikevel en vill og utemmet natur, blant dem et udatert, tegnet prospekt med Rjukanfossen som motiv.⁵²

Også utenfor Danmark-Norge fantes en voksende interesse for å gjennomføre en malerisk reise i Norge. Utover på 1800-tallet kom de gjerne fra Storbritannia, Frankrike og etterhvert Tyskland.

De to viktigste tidlige utgivelsene er den svenske greven og offiseren Anders Fredrik Skjöldebrands (1757-1834) *Voyage Pittoresque au Cap Nord* utgitt i Stockholm i 1801-1803 og *Boydell's Picturesque scenery of Norway*, utgitt i London i 1820. Skjöldebrands plansjeverk i akvatint regnes som den første virkelig kunstnerlige behandlingen av det

⁴⁸ Sigrid Christie, ”Maleri og skulptur 1536-1814”, i *Norges kunsthistorie: 3, Nedgangstid og ny reisning*, red. av Knut Berg, 121-245, (Oslo: Gyldendal, 1982), 186.

⁴⁹ A. O. Øverland, *Det gamle Norge i bilder og tekst: Planer til en ”Malerisk reise gjennom Norge”*: J. W. Edys tegninger fra aar 1800, (Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1910), 19.

⁵⁰ Anders Krogvig, *Fra den gamle tegneskole 1818-1918*, (Kristiania: Steenske forlag, 1918), 45; Schnitler, *Slegten fra 1814*, 347.

⁵¹ Bodil Sørensen og Ingeborg Vibe, ”En malerisk Rejse i Norge”: *Heinrich August Groschs norske prospekter*, (Oslo: Nasjonalgalleriet, kobberstikk- og håndtegningsamlingen, 2000), 7-9, 21.

⁵² Sørensen og Vibe, ”En malerisk Rejse i Norge”: *Heinrich August Groschs norske prospekter*, 22.

nordnorske landskapet.⁵³ John Boydell var en kjent britisk kunstforlegger som selv aldri var i Norge, men var oppdragsgiver og sjef for plansjeverket som ble utgitt posthumt. De aller fleste forstudiene til plansjene, foreleggene, ble laget av den britiske tegneren og grafikerer John William Edy (ca. 1762-1820). Edys tegninger skriver seg fra en Norgesreise sommeren 1800, da han og marineoffiseren William Fearnside ankom Hellesund med båt, og reiste oppover langs kysten til Christiania.⁵⁴ Edy foreviget byer, havner og bruk, med særlig vekt på detaljrik gjengivelse av båter og skyformasjoner. Bildene framstår i det ferdige plansjeverket som tradisjonelle prospekter i breddeformat med skjematisk oppdeling av forskjellige avstandsnivåer, og med en fargepalett av pasteller.

At det ble et opphold i utenlandske landskapsskildrere i Norge i de påfølgende årene, må være grunnet den politiske situasjonen Europa befant seg i. Napoleonskrigene skapte ikke bare nye grensebarrierer, men i tillegg dyp økonomisk krise over store deler av kontinentet. Markedet for maleriske reiser var alt annet enn optimalt, noe Grosch var blant dem som fikk oppleve.

Leif Østby skiller mellom produsentene av *voyages pittoresques* og de mange lokale prospektkunstnere som virket i Norge på begynnelsen av 1800-tallet. Rundt om i landet holdt det til landskaps- og byskildrere som laget flerfoldige prospekter av varierende kvalitet.⁵⁵ Blant dem Østby trekker fram er dansken Carl Frederik Vogt (1781-1834) i Christiania, mest kjent for sine monumentale veggmalier på Bogstad gård. Vogt er representert i Carpelans plansjeverk med forelegget til den i litteraturen ofte reproduserte plansje 2, fra Krokkleiva (Figur 8).

3.3 Landskapskunsten i Sverige før 1820

Utviklingen av landskapskunsten i Sverige ser ut til å stå i nær kontakt med de militært utdannede kunstnerne. Det første store topografiske plansjeverket, *Suecia antiqua et hodierna* som utkom i siste halvdel av 1600-tallet, var laget av fortifikasjonsoffiseren Erik Dahlberg (1625-1703). Noen grafisk produksjon av tilfredsstillende standard var det ennå ikke mulig å få til i Sverige, så trykkene ble utført i utlandet etter Dahlbergs forelegg.⁵⁶

⁵³ Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, 97.

⁵⁴ Øverland, *Det gamle Norge i bilder og tekst*, 20, 23.

⁵⁵ Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, 84 -85.

⁵⁶ Henrik Cornell, *Den svenska konstens historia: Från hedenhös till omkring 1800*, (Stockholm: Bonnier, 1944), 414.

Elias Martin (1739-1818) vurderes gjerne som den svenske landskapskunstens far, og blir av Lundström betegnet som den mest betydningsfulle topografiske landskapskildreren i Sverige. Hans bilder, som forente en romantisk naturfølelse med det saklig topografisk registrerende, dannet forbilder for senere svensk landskapskunst. ”Mitt i nyklassicismens stridaste flod målar han romantiska landskap”, observerer Henrik Cornell.⁵⁷ Martin tegnet akvareller i friluft, hadde vært i Paris og fått undervisning av den franske landskapsmaleren Joseph Vernet (1714-89), og gjennomførte etter hvert et tolv års langt opphold i England.

Martin kan ha utøvet ekstra stor innflytelse på de mange kunstnerisk aktive militære i Sverige. Han var en viktig del av tegnerkretsen som i 1760-årene oppsto på kystfestningen Sveaborg utenfor Helsingfors, den gang en del av det svenske riket. Festningens grunnlegger, oberstløytnanten og amatørkunstneren Augustin Ehrensvärd (1710-1772), hadde startet en egen tegneskole der. Martin kom dit som lærer i 1763 og ble i to år. Undervisningen fulgte mønstret til det offiselle Ritareakademien i Stockholm: ”Man sammanställde tunt laverade ideallandskap i de gamla 1600-talsmålnas anda”.⁵⁸

Martin reiste også en periode rundt i Sverige og samlet inn materiale til et historisk-topografisk plansjeverk, *Svenska vuer*, utgitt i 1805 med gravyrer av broren Johan Fredrik Martin (1755-1816).

I kjølvannet av brødrenes kunstreise dukket flere av det Berefelt kaller ”sentimentala resenärer” opp. Det var landskapskildrere som søkte skjønnet i landskapet:

*”Man renodlar de dramatiska kontrasterna, målarna tonar ned koloriten, tecknarna och grafikerna dämpar valörerna (akvatinten blir metoden på modet) och man söker med förkärlek den vilda naturen.”*⁵⁹

Carl Johan Fahlcrantz (1774-1861) ble gjennom sitt lærervirke ved Konstakademiet i Stockholm en betydningsfull viderefører av Elias Martins landskapskunst, med dens lette og romantiske stemningsdyller.⁶⁰ Fahlcrantz regnes som Sveriges første rendyrkede landskapsmaler, og var en viktig grunn til sjangerens oppvurdering innen den svenske kunsten.⁶¹ Fahlcrantz underviste en hel generasjon romantiske landskapsmalere ved Konstakademiet, blant dem den norske Thomas Fearnley (1802-1842).

⁵⁷ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 164-165; Cornell, *Den svenska konstens historia: Från hedenhös till omkring 1800*, 371.

⁵⁸ Ulf Cederlöf, ”Tecknarkretsen på Sveaborg”, i *Sverige-Finland under 800 år*, red. av Ulf Cederlöf og Magnus Olausson, 129-132, (Stockholm: Nationalmuseum, 1987), 129.

⁵⁹ Gunnar Berefelt, *Svensk landskapskonst från renässans till romantik*, (Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1965), 207.

⁶⁰ Sigurd Willoch, *Maleren Thomas Fearnley*, (Oslo: Gyldendal, 1932), 26.

⁶¹ Bengtsson, ”Bildkonsten”, 206-207.

3.4 “Førromantikk”

Landskapskunsten regnes som en av romantikkens viktigste bidrag til kunsthistorien, da sjangeren ble likestilt med andre motivtyper. I norsk kunsthistorie, hvor romantikk først og fremst betyr nasjonalromantikk, har tradisjonelt sett ikke landskapsmotivet vært nok til å unndra seg merkelappen ”klassisisme”. Malmanger oppfatter for eksempel Flintoe som klassisist, da han blant annet hadde et realistisk blikk, formal tilstramning og en tegnerisk malemåte.⁶² Flintoes biograf Henning Alsvik ser også på Flintoe som klassisisten som hevdet en idealiserende formkunst.⁶³ Klassisistisk landskapsmaleri kan sies å være en selvmotsigelse. Landskapsbildet krever i motsetning til det tradisjonelle klassisistiske maleriet verken innsikt i religion, historie eller mytologi for å forstås. Malmanger er, i likhet med Schnitler, bevisst det problematiske i bruke ”klassisisme” om umiddelbare landskapsavbildninger. Derfor trekker de inn begrepet ”førromantikere” om de tidlige skildrerne av norsk natur. I Schnitlers forståelse er det som tilføres landskapsbilder i 1820-tallets førromantikk ”naturfølelse” og ”naturesans”.⁶⁴

”Førromantikken” er en presis og tilfredstillende betegnelse på Flintoe og Carpelans kunst. Med en slik merkelapp vises tilknytningen til romantikken, samtidig som kunsten oppnår status som produkt av en avgrenset selvstendig epoke. Samtidig viser prefikset *før* til at det banet vei for noe annet som skulle komme, i denne sammenheng høyromantikken.

3.5 Det pittoreske

Det var i det siste tiåret av 1700-tallet at Det pittoreske ble en filosofisk og kunstnerisk kategori med engelske teoretikere som William Gilpin og Uvedale Price. Selve termen ”pittoresk” betyr malerisk eller ”passende å lage bilde av”. Litt forenklet uttrykt er det som Gilpin mener skiller det pittoreske fra det rent vakre, at det pittoreske egner seg for billedlig framstilling, og det vakre ikke. Gilpin er dermed grunnleggende uenig med den engelske

⁶² Malmanger, ”Maleriet 1814.1870: Fra klassisisme til tidlig realisme”, i *Norges kunsthistorie: Det unge Norge*, bd 4:126-292, red. av Knut Berg, (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1981), 146.

⁶³ Henning Alsvik, Johannes Flintoe, (Oslo: Gyldendal, 1940), 6.

⁶⁴ Se f. eks. Schnitler, *Slegten fra 1814*, 339-340. Alsvik og Østby benytter den beslektede benevnelsen *tidligromantikken* om Flintoes landskapsbilder og folkelivsskildringer. Henning Alsvik og Leif Østby, *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, (Oslo, Gyldendal, 1951), bd. 1:70.

filosofen Edmund Burkes skjønnhetskategori.⁶⁵ Burke mente at om kvalitetene ”smoothness, neatness and elegance” manglet eller ble ødelagt i en gjenstand, så ville denne gjenstanden slutte å behage.⁶⁶ I Gilpins forståelse er det derimot det motsatte av Burkes kvaliteter som gjør en gjenstand verdt å forevige. ”Roughness” og variasjon i landskapet skaper for kunstneren kontraster, lys- og skyggevirksomheter og fargevariasjon. Som et eksempel bruker Gilpin palladiansk arkitektur. I virkeligheten framstår den som svært elegant, men i et bilde vil bygningen straks framstå som en formell og stiv gjenstand og dermed ikke lenger behage. Pittoresk vil bygningen først bli som ruin.

Det pittoreske har siden Gilpin og Price vært gjenstand for flere teoretiske redegjørelser. Med avstand i tid oppdages andre medvirkende årsaker til det pittoreskes oppkomst enn kun som reaksjon mot Burke eller mot barokkens storslagenhet, kunstighet og symmetri. Det pittoreske henger også naturlig sammen med den generelle naturaliserende tendensen innen samtidig tenkning og filosofi, og i opposisjon mot en begynnende industrialisering. Sidney K. Robinson ser i tillegg en inspirasjon fra kinesiske og romerske hager blant samtidens engelske landskapsarkitekter.⁶⁷ Ann Bermingham påpeker at landskapskunstens popularitet var et symptom på store underliggende sosiale forandringer, hun ser sammenhengen mellom det hun kaller *rustic landscape painting* og en agrikulturell revolusjon, ”The real landscape looked increasingly artificial, the garden aspired to look increasingly natural”.⁶⁸ Men først og fremst var *Cult of the Picturesque* i England selve høydepunktet i utviklingen etter Rousseaus naturfilosofi og den generelle interessen for den ikke-kunstige, uberørte naturen.

Det pittoreskes teori behandles svært lite i norske og svenske kunsthistoriske kilder utover en kort omtale av den internasjonale utbredelsen det fikk gjennom de pittoreske engelske hageanleggene. Grunnen kan være at det pittoreske blir sett som noe unikt engelsk. Men teorien bør også få innpass i behandlingen av de skandinaviske førromantiske

⁶⁵ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: To which is added a poem, on Landscape Painting*, opptrykk av 2. utg. fra 1794 (1792), (Farnborough: Gregg, 1972), 3.

⁶⁶ Gilpin, *Three Essays*, 5 og 6.

⁶⁷ Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque*, (Chicago : University of Chicago Press, 1991), 5.

⁶⁸ Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, (London: Thames and Hudson, 1987), 1, 66.

landskapskunstnerne. Brian Lukacher setter teorien som en av forutsetningene for den utbredte interessen for topografiske landskapskildringer i akvarell.⁶⁹

I tillegg til denne utbredelsen, kan man også gjennom den omfattende bruken av ordet “pittoresk” i samtiden regne med en viss interesse for dets teorier, også i Skandinavia. Det finnes ingen bevis for at Carpelan leste Gilpins praktiske lærebok i tegning, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape* fra 1792, men den populære boken ble oversatt til fransk i 1799 og det er rimelig å tro at Carpelan i alle fall kjente til denne. I *Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser*, et tidsskrift Carpelan selv abonnerte på, presentertes i 1821 et Gilpin-trykk. Den kolorerte plansjen virket som illustrasjon til en forklarende tekst om teoretikerens prinsipper for landskapstegning, ”et sätt helt och hållit beräknad på en Natur-effect, som stundom är ögonblickets, förorsakad genom molnens tillfälliga förbihastande, eller Sol-strålarnas brytning emot et föremål”. Artikkelforfatteren mener teknikken passer best for hurtig nedtegnede skisser, og spesielt egnet for reisende.⁷⁰

Det pittoreske kan også ses på som en brobygger mellom det klassiske og det romantiske innen kunsthistorien. I følge en av det pittoreskes viktigste teoretikere på 1900-tallet, Christopher Hussey, var det pittoreske

*“(…)the transitional stage between intellectual, classic art that, generally speaking, stimulates the mind, and the imaginative art of the nineteenth century that interested itself rather with emotion or sentiment. Classic art makes you think, imaginative art makes you feel. But picturesque art merely makes you see. It records without contemplating”.*⁷¹

Det som skiller den pittoreske kunstneren fra den romantiske er dermed at i møte med en landskapsscene vil det pittoreskes kunstner være opptatt av det han ser foran seg, mens den romantiske straks vil gå i gang med å analysere effekten landskapet har på følelsene.⁷² Man ser et pittoresk landskap, men man *føler* et romantisk et. ”Det er ikkje berre vatn som strøymer gjennom fossane, det er tankar og kjensler med” skriver Magne Malmanger i

⁶⁹ Brian Lukacher, ”Nature Historicized: Constable, Turner, and Romantic landscape painting”, i *Nineteenth Century Art: A Critical History*, 119-141, red. av Stephen F. Eisenman, 2. utg., (London : Thames and Hudson, 2002), 122.

⁷⁰ *Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser*, 4. årg., (Stockholm, 1821).37. ”W. Carpelan” i Stockholm er oppført på subscriberslisten bakerst i boken som binder sammen tidsskriftets første årgang, 1818. Lignende lister for senere årganger forekommer ikke. Det er derfor usikkert hvorvidt han abonnerte de senere årene, men det er tydelig at han har holdt kontakten med redaksjonen.

⁷¹ Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a point of view*, 3. utg. (1927), (London : Frank Cass & Co, 1983), 245.

⁷² Hussey, *The Picturesque: Studies in a point of view*, 83.

forbindelse med det poetiske i J. C. Dahls landskaper.⁷³ Når Schnitler etterlyser ”naturfølelse” eller ”naturesans” i Pauelsens og Lorentzens bilder, så kan det i samsvar med Husseys forståelse argumenteres for at det er en mindre pittoresk og en mer romantisk behandling han ønsker seg.

Selv om Carpelan i de fleste av plansjene har det registrerende blikket Hussey beskriver, så nærmer han seg den romantiske kunsten gjennom en ny type motiver. Det er her ”førromantikken” kommer inn igjen. På samme måte som det pittoreske markerer overgangen mellom klassisk og romantisk kunst, kan førromantikken betegnes som fasen mellom pittoresk og romantisk landskapskunst. Både i tidsavgrensningen og gjennom selve kunstproduktet er førromantikken en benevnelse som synes mer dekkende for Carpelans landskaper enn det pittoreske.

Da Carpelan på 1820-tallet skapte *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* var tretti år passert siden Gilpin framla sin teori for første gang. Ordet ”pittoresk” må ha modnet og kanskje forandret betydning i mellomtiden. Selv om tittelen på Carpelans plansjeverk viser tilbake til det pittoreskes teori, er det ikke sikkert han hadde et bevisst forhold til den. *Voyage pittoresque* var en alminnelig og innarbeidet betegnelse på illustrerte reiseskildringer i hans samtid.

Om Carpelans landskapskunst ikke alltid er helt i samsvar med Gilpins beskrivelse av et pittoresk bilde, så passer han godt inn under Gilpins forståelse av ”the picturesque traveller”. Denne søker i følge Gilpin de samme pittoreske kvalitetene som i gjenstander, i naturen. For ham eller henne er det ingen større glede enn når ”a scene of grandeur burst unexpectedly upon the eye”.⁷⁴ Selve letingen etter slike landskapsscener er den pittoreske reisendes største kilde til fornøyelse, skriver Gilpin, spesielt hvis landet er uopdaget og ukjent. Gilpin oppfatter gleden ved å gjenskape og dokumentere som enda større enn selve øyeblikksopplevelsen. For etter selv å ha moret seg med skissene så har kunstneren mulighet til å med disse også frambringe glede hos andre.⁷⁵ Han ser dermed en verdi i å tilgjengeliggjøre landskapsbilder til et større publikum.

⁷³ Malmanger, ”Levande vatn”, 16.

⁷⁴ Gilpin, *Three Essays*, 42, 44.

⁷⁵ Gilpin, *Three Essays*, 51, 52.

Kapittel 4: Wilhelm Maximilian Carpelan og plansjeverket *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*

4.1 Om Carpelans biografi

I forsøket på å rekonstruere en biografisk skisse over Carpelans liv er det tydelig at forfatterne av leksikonartikler og annen type litteratur der han omtales, har benyttet et begrenset antall kilder. Lundström hevder at det finnes overraskende lite informasjon tilgjengelig om Carpelan.⁷⁶ De biografiske opplysningene som oppgis i litteraturen kan med få unntak føres tilbake til én kilde: Minnetalen som ble holdt av topografen Abraham Häggblad ved Krigsvetenskapsakademien i Stockholm 30. juli 1832. Utover dette virker førstehåndsmateriale i de aller fleste tilfeller å ikke være oppsøkt i det hele tatt. Av etterlatte papirer finnes det uansett lite for en mann av Carpelans stand. Dette kan kanskje til en viss grad forklares av at han selv har påstått at han var en dårlig brevsriver.⁷⁷

At det har vært en tendens til å ty til senere litteratur uten å oppsøke primærkildene ses ved at enkelte feilopplysninger og udokumenterte påstander har spredt seg. En forfatter som ser ut til å ha basert de biografiske opplysningene først og fremst på egen forskning er Carpelans slektning, den finske genealogen Tor Carpelan (1867-1960). Han har ved to anledninger publisert artikler om Wilhelm Maximilian Carpelan, i *Finsk biografisk handbok* (1895-1905) og *Ättartavlor för de på Finlands riddarhus inskrivna ätterna* (1954-65), men disse er lite referert til i litteraturen.⁷⁸

Hvem var så Wilhelm Maximilian Carpelan som person? Det må kunne sies at han var en mann med mange talenter. Som vist i gjennomgangen av forskningslitteraturen har han i ettertid vært gjenstand for interesse fra flere hold: Fra krigshistorikere, kartografer og kunsthistorikere. Det finnes samtidige vitnesbyrd om hans personlighet, men disse er av en slik karakter at de ikke kan tas bokstavelig. Häggbladhs minnetale vektlegger for eksempel hans felleskapsfølelse og engasjement for fedrelandet, og talen skiller seg på denne måten ikke fra de andre nekrologene som i den samme perioden ble opplest ved Krigsvetenskapsakademien. Det betyr allikevel ikke at Carpelan ikke hadde slike kvaliteter

⁷⁶ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 184.

⁷⁷ Carpelan, W. M. Brev til Gerhard Munthe, 9. februar 1828.

⁷⁸ Tor Carpelan, *Finsk biografisk handbok*, bd. 1: 338, (Helsingfors : G. W. Edlund, 1903), Tor Carpelan, "Wilhelm Maximilian Carpelan", i *Ättartavlor för de på Finlands riddarhus inskrivna ätterna*, bd.1: 197, (Helsingfors: Aktiebolagets förlag, 1954).

som Häggbladh beskriver. Gjennom sin militære utdanning ble de unge kadettene utdannet til å kunne være ressursmennesker i samfunnet. Tidsånden dyrket det rasjonelle, opplyste mennesket som satte fellesskapet foran det individuelle, og Carpelan må kunne sies å virke å ha oppfylt dette idealet. Han skal ha vært en ivrig student, som i hele sitt voksne liv forble i den svenske stats tjeneste. Også redaksjonen i *Magasin för Konst, Nyheter och Moder* understreker hans ”outtrøttlighet och arbeidsdrift” og kalte ham ”den dugliga Embetsmannen, den varma Konstälskarn, den pålitliga vännen och nyttiga medborgaren”.⁷⁹ Häggbladh beskriver Carpelan som en rastløs person, med positivt fortegn: Han fikk utrettet svært mye i sin korte levetid.⁸⁰

Allerede vedrørende Carpelans fødested finnes den første misforståelsen som har spredt seg. Wilhelm Maximilian Carpelan ble født 7. januar 1787, men ikke på Ojamo gård slik det oppgis i de aller fleste kilder. Slekten Carpelan overtok eiendommen Ojamo i 1789, to år etter Carpelans fødsel. Tor Carpelan oppgir fødselsstedet som Koivisto Heikkilä i Töfsala.⁸¹

Ojamo, som var stedet Carpelan vokste opp på, ligger mellom Helsingfors og Åbo i sydøstre Finland, da en del av Sverige. Foreldrene var løytnant Axel Maximilian Carpelan og dennes andre kone Barbro Elisabeth Toll. Wilhelm Maximilian var parets eldste barn, og fikk fire yngre søstre hvorav tre vokste opp. Slekten Carpelan er en gammel finsk adelsætt med røtter tilbake til middelalderen.

4.2 Carpelans utdanning ved Haapaniemi krigsskole

Som de fleste adelige unge menn i Sverige-Finland i samtiden, fikk Wilhelm Maximilian Carpelan sin utdanning innen det militære. Han ble innskrevet ved krigsskolen på Haapaniemi gård i sørøstre Finland rett før sin tolvårsdag i januar 1799 og avla offiserseksamen 30. september 1803. Haapaniemi krigsskole, grunnlagt i 1780, var i sin samtid den eneste militære undervisningsanstalt i den finske delen av fellesriket. Store deler av skolens arkivmaterialet gikk tapt i en brann i 1818, men to bøker om skolen er utkom i ettertid av E.

⁷⁹ *Magasin för Konst, Nyheter och Moder*, nr.8, (Stockholm, 1830). 57.

⁸⁰ Abraham Häggbladh, ”Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan: Öfverste-lieutenant i armeen, capitän vid fältmättnings-brigaden af Kongl. Ingeniör-corpsen och riddare af Kongl. Svärds-orden”, i *Tal, hållne i Kongl. Krigs-vetenskapsakademien: Åren 1831 och 1832*, 3-44, (Stockholm: Carl Deleen, 1832), 40.

⁸¹ *Uppslagsverket Finland*, red. av Henrik Ekberg, s.v. ”Ojamo”, bd. 2, (Helsingfors: Schildt, 1983),463; Carpelan, T., *Ättartavlor för de på Finlands riddarhus inskrivna ättarna*, 197.

S. Tigerstedt i 1910 og Sigurd Nordenstreng i 1930.⁸² Begge understreker det humane synet på oppdragelsen ved internatskolen. Prinsipper som moral, samvittighet og samfunnsånd gjennomsyret reglementet som også fastslo at lærerne skulle gå foran som gode eksempler.⁸³ Adgang til Haapaniemi krigsskole var det i begynnelsen kun adelens sønner som hadde, og disse hadde også lenge enerett på de høyere stillinger innen det militære.⁸⁴

”Il est aussi utile à un officier de savoir dessiner que de savoir écrire”, -det er like nyttig for en offiser å kunne tegne som å kunne skrive, uttalte den franske generalen de Brack.⁸⁵ Den militære bruken av tegnekunsten var omfattende, blant annet ved utvikling og tilvirkning av artilleri, fortifikasjon, strategiplanlegging og ikke minst kartografi. Da som nå gikk kartografi ut på å skildre på papir et områdes topografi nøyaktig ved hjelp av mer eller mindre abstrakte symboler etter fastlagte regler. Den franske kartografitradisjonen som lå til grunn i Finland representerte en sterk betoning av det estetiske.⁸⁶

Sett i lys av hvor viktig tegneferdigheter var i det militære, er det rimelig å anta at oppholdet på Haapaniemi fikk betydning for Carpelans senere kunstneriske produksjon. Verken Tigerstedt eller Nordenstreng vier stor plass til å redegjøre for tegneundervisningen ved skolen, men det understrekes at kadettene undervisning var svært omfattende. I tillegg til allmenne fag ble det undervist i rene militære fag som artilleri, fortifikasjon og tegning i felten. Elevene var ute i terrenget og rekognoserte, hvorpå de på skolen ferdigtegnet kartene.⁸⁷ Tegneundervisningen omfattet fire timer i uken for førsteklasse, og henholdsvis to, fem og seks timer i uken de påfølgende tre årene.⁸⁸ Det finske rekognoseringsvesenets tegnekontor holdt også til på Haapaniemi fra 1779, og må ha vært til stor inspirasjon og innflytelse på undervisningen. Kadettene måtte bruke somrene til praktisk rekognoseringsarbeid.

⁸² I kapitlet ”Matrikel” i Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola* står det om Carpelan: ”f. 7/1 1787 på Ojamo i Lojo. Kad. 4/1 99-30/9 03. Fänrik vid Björneborgs reg. 04. Fältmätningsofficer 07. Löjtn. vid fältmätningsskåren 10. Kapten 12. Major i arm. 14. Övf:löjtn. I arm. 23. Chef för ingenjörskårens graveringskontor 26.” E. S. Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola: Dess lärare och elever: Anteckningar, handlingar, bref och matrikel*, (Helsingfors: Söderström & Co, 1910), 199.

⁸³ Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 35, 41.

⁸⁴ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 23 ; Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 40.

⁸⁵ Sitatet innleder Ulla Ehrensvärd artikkel ”Dessinatörlöjtnanter och tecknande kadetter”, i *Karlberg slott och skola, Människor och miljö*, bd. 3:253-278, red. av Bo Kjellander, (Västervik: AB. C. O. Ekblad & co, 1992), 253. Hun daterer eller henviser ikke til sitatet, men legger til at det var fra før 1889 da ”rullfilmkameraen” ble innført.

⁸⁶ J. A. Hazelius, ”Några tankar om den Topografiska Tecknings-konsten”, i *Kongl. Krigs-Vetenskaps-Akademiens Handlingar år 1830*, 1-36, (Stockholm: Carl Deleen, 1831), 25.

⁸⁷ Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 33 ; Sigurd Nordenstreng, *Haapaniemi krigsskola och Topografiska kår: Historik*, (Helsingfors: 1930), 92. Tittelens *topografiska kår* viser til en læreanstalt som hadde tilholdssted på Haapaniemi etter 1812.

⁸⁸ Ehrensvärd, ”Dessinatörlöjtnanter och tecknande kadetter”, 262.

Interessant er det også at det i skolens reglement ble gitt råd om at hvis en elev viste spesiell tilbøyelighet innenfor et fagområde, så skulle vedkommende få grundigere undervisning i dette.⁸⁹ Om Carpelan allerede da avslørte et talent innen felttegning så er det mulig at dette ble fulgt opp med, for eksempel, ekstra tegneundervisning og kanskje undervisning i landskapsmaleri og grafiske teknikker.

Siden tegneundervisningen på Haapaniemi er sparsomt behandlet i litteraturen og store deler av arkivet gikk tapt i brann, kan det være interessant å se hvordan tegneundervisningen i en tilsvarende skole ble lagt opp i den svenske delen av fellesriket. For det var nettopp tidligere Haapaniemi-elever som sto for utformingen av fagene som var relevante for landmåling og kartografi ved Karlberg Krigsakademi som ble grunnlagt i 1792. Lærerne hadde med seg fra Haapaniemi den franske karttegningstradisjonen, der fjell, åshellinger og vannskiller ble framstilt ved hjelp av laveringsteknikk. På Karlberg ble frihåndstegning av landskap vektlagt i studentenes første år, med senere avansering til karttegning og konstruksjonstegning. Det ble også undervist i fargelegging.⁹⁰ Ved oppstarten ble det utformet en lærebok til bruk i undervisningen, *Principer uti Landskaps teckningen för Cadetterne vid Kongl. Krigs Akademien*, utarbeidet av akademiets første tegnelærer Jakob Gillberg (1724-1793) og sønnen Carl Gustaf Gillberg (1774-1855).⁹¹ Plansjene i *crayongravyr* viser hvordan det i første omgang ble lagt vekt på å få med detaljene helt ned til hvert enkelt blad på treet, selv i de mest vidstrakte landskapspanoramaer.⁹²

Det er rimelig å tro at de også på Haapaniemi var kjent med denne læreboken. Sammenlignes trærne i Gillbergs plansjer med Carpelans senere gjengivelser av det samme, er likheten ikke til å unngå å legge merke til. Gillbergs bok forholdt seg til den samme framgangsmåten som ble anbefalt i samtidige selvstudiums bøker i tegningskunsten. Prinsippet var alltid det samme, ”att steg för steg öva inn olika detaljer, för att sedan ställa samman dessa till helheter”.⁹³

⁸⁹ Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 40. Dessverre finnes det i følge Tigerstedt kun en bevaret eksamenresultatsliste fra Haapaniemi, og denne er fra etter Carpelans skoletid. Det kan ha dukket opp noe i etterkant, men jeg er ikke kjent med det.

⁹⁰ Ehrensvärd, ”Dessinatörlöjtnanter och tecknande kadetter”, 261.

⁹¹ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 54.

⁹² Fire av bokens seks plansjer er gjengitt hos Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 53. *Crayongravyr* eller crayonmanér er en etsningsteknikk som etterligner kritt- eller blyanttegning. Ifølge Lundström understreket Gillberg at han var den eneste kjenneren av teknikken i Sverige i sin søknad til stillingen ved Karlberg.

⁹³ Lundström, ”Amatörerna och konsten”, 348.

Haapaniemi krigsskole ble avviklet ved krigsutbruddet i 1808. Som bevis på Haapaniemis store anseelse trekker Tigerstedt fram fire av skolens elevers senere suksess som topografer, blant dem Carpelan.⁹⁴

4.3 Sveaborg

Etter uteksaminasjonen fra Haapaniemi i 1803 ble Carpelan først fenrik ved Björneborgs Kongelige Regiment for videre året etter å bli utnevnt til førsteadjutant samme sted.⁹⁵ I følge Häggbladh mente Carpelan at opplæringen i de nødvendige praktiske ferdigheter ved Björneborg gikk for sakte, og han søkte seg derfor videre til å få gjennomgå en fem måneders gradstjeneste ved kystfestningsanlegget Sveaborg utenfor Helsingfors.⁹⁶ Oppholdet på Sveaborg en gang i perioden 1804-1807 er en hvit flekk i Carpelans biografi. Det er også lite å hente i litteraturen om hvordan de kunstnerlige forholdene var i etterkant av kunstnerkolonien som utviklet seg der på 1760-tallet under Elias Martin og Augustin Ehrensvärd. Det kan tenkes at stedet førti år senere fortsatt hadde en viss tiltrekningskraft på offiserer med kunstneriske anlegg og ambisjoner. Ulf Cederlöf viser til at en ny generasjon kunstinteresserte svenske offiserer ble født på Sveaborg, blant dem Johan August Anckarsvärd (1784-1874). Av etterlatte tegninger er det klart at Carpelan i omfattende grad har kopiert den eldre Anckarsvärds kunst, så det er rimelig å tro at tradisjonen ble holdt i hevd.⁹⁷ Likevel mener C. J. Gardeberg at Sveaborg, og kunstproduksjonen der, er blant de mest oversette momenter i svensk kunsthistorie.⁹⁸

Flere kilder påpeker at de finske offiserene gjennom sin utdanning var de best skikkede til å bli landmålere, kartografer og ikke minst gravører. Disse hadde ekspertisen og var de best utdannede offiserene i hele den svenske armeen.⁹⁹ Forskningen rundt hvorfor det var slik ser ut til å mangle. Marta Hirn, som i *Finland framställt i teckningar* påpeker Fältmätningsskårens store rolle innen grafikken i Sverige, uttrykker ikke noe kjennskap til at finnene skal ha vært

⁹⁴ Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 161.

⁹⁵ L. Jacobson og G. Wengström, "Carpelan, Wilhelm Maximilian", i *Svenskt biografiskt lexikon*, red. av Bertil Boëthius, bd. 7:624-628, (Stockholm: Albert Bonniers forlag, 1927), 626.

⁹⁶ Häggbladh, "Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan: öfverste-lieutenant i armeen, capitän vid fältmättnings-brigaden af Kongl. Ingeniör-corpsen och riddare af Kongl. Svärds-orden", 36.

⁹⁷ Cederlöf, "Tecknarkretsen på Sveaborg", 129.

⁹⁸ C. J. Gardeberg, "Från freden i Nystad till 1809: Byggnadskonst och miljö", i *Konsten i Finland: Från medeltid till nutid*, 103-119, red. av Bonsdorff et al, (Helsingfors: Schildt, 1998), 104.

⁹⁹ Sven Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, (Uppsala, Universitetet i Uppsala, 1990), 286, 316

foretrukket i slike stillinger.¹⁰⁰ Bo Lindberg utdyper heller ikke i *Konsten i Finland* sin påstand om at mange av Stockholms dyktige litografer var av finsk herkomst.¹⁰¹ Det må likevel ha hatt betydning at den første militærkartografien i Sverige-Finland ble organisert på finsk jord i 1776 av Magnus Göran Sprengtporten, og at tradisjonen etter Sprengtporten ble fulgt opp i Finland.¹⁰²

Grafikkens plass i landmålerne og kartografenes virke er likedan et lite behandlet tema i både kunsthistorisk og militærhistorisk litteratur. Det er nærliggende å gå ut ifra at grafikken var et yndet verktøy, da det åpnet for å produsere flere eksemplarer av et kartblad uten at noe av nøyaktigheten i gjengivelsen gikk tapt.

4.4 Kartografien og kunsten

Det avgjørende i å ha gode kart ble tydelig under Napoleonskrigene, som representerte en ny måte å føre krig på. Troppene beveget seg over store avstander og kjempet i terrenger som for strategene ofte må ha vært ukjente. Hadde man et topografisk kart var det lettere å få overtaket.¹⁰³

Kartet, dets estetiske verdier og graden av kunstnerlig behandling, var en aktuell debatt i Carpelans samtid. Den rådende franske tradisjonen der det estetiske var et mål, sto under press fra et tysk matematisk-abstrakt tegnsystem. Kaptein ved Ingeniørkorpset J. A. Hazelius holdt et foredrag ved Krigsvetenskapssakademien i 1830 der han advarte mot at den estetiske siden av karttegningen kunne gå tapt om man trakk inn for mye av den tyske varianten. Han mente også at den sistnevnte ikke baserte seg på observasjon direkte fra naturen.¹⁰⁴ Å kunne gjengi det som ikke er målbart er hva som i alle former for kunst tilkjenner kunstneren, hevder Hazelius. Likevel burde den matematisk sikre vitenskapen ligge til grunn for topografenes virke. Hazelius etterstreber dermed en syntese mellom kunst og vitenskap i kartene, og han går heller ikke av veien for å kalle kartografene for kunstnere.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Marta Hirn, *Finland framställt i teckningar*, 2. utg (1950), (Helsingfors : Svenska litteratursällskapet i Finland, 1988), 50.

¹⁰¹ Bo Lindberg, "Storfürstendömet: Måleri från Romantik till realism", i *Konsten i Finland*, red. av Sixten Ringblom, med bidrag av Bengt von Bonsdorff et al, 170-199, (Helsingfors : Holger Schildts Förlag, 1978), 172.

¹⁰² Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 173.

¹⁰³ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 306.

¹⁰⁴ Hazelius, "Några tankar om den Topografiska Tecknings-konsten", 29-30. Artikkel ble belønnet med Vetenskapsakademiens bronsemedalje i 1829.

¹⁰⁵ Hazelius, "Några tankar om den Topografiska Tecknings-konsten", 5-6.

4.5 Amatørismen og offiseren som kunstner

Den vidtomfattende interessen for kunstutøvelse som fantes i Carpelans samtid er allerede presentert i gjennomgangen av forskningslitteraturen. Lundström mener at mange offiserer ikke bare ble kunstnere gjennom utdanningen, men at de også må forstås på bakgrunn av den generelle kunstinteressen blant de høyere samfunnsklasser. Amatørene var viktige i det stockholmske kunstliv, og betegnelser som ”amatør” og ”dilettant” hadde positiv klang.¹⁰⁶

Av avgjørende betydning for amatørismens utbredelse var tidens oppdragsmetoder. Kunstneriske sysler kunne utvikle god smak og gi øvelse i å felle estetiske bedømmelser. Kunstnerisk virksomhet passet seg som grunnlag for interessante samtaler, for å utveksle dannede og innsiktsfulle ideer og synspunkter. Plansjeverkene og de illustrerte tidsskriftene som oppsto grunnet forbedrede grafiske reproduksjonsteknikker, hadde som nevnt også en plass i spredning av kunstinteressen blant borgerne. Den økende interesse for tegnekunsten i det sivile samfunnet manifesterte seg gjennom de mange selvstudiums bøker i tegning og akvarell som dukket opp på svensk rundt århundreskiftet.¹⁰⁷

Skillet mellom profesjonelle og amatører eksisterte i samtidens Sverige, men var verken tydelig eller vektlagt i større grad. Det militære, spesielt fortifikasjons- og landmålingsoffiserene var, som nevnt, godt rustet til kunstneriske sysler. Tegneundervisningen de mottok sto i mange tilfeller ikke tilbake for den som ble gitt ved akademiet. At de gikk under betegnelsen amatører er først og fremst fordi de hadde en annen profesjonell yrkeskarriere.¹⁰⁸

Motivene de militære kunstnerne beskjeftiget seg med tidlig på 1800-tallet var stort sett de samme som i tidens amatørkunst generelt. Lundström mener å kunne dele disse i tre kategorier: Landskaps- og byutsikter, repotasje- og samtidsskildringer og portrett. Disse ble regnet som lavstatussjangere og opprettholdt dermed et skille mellom amatørerne og de profesjonelle kunstnere, som først og fremst konsentrerte seg om historiemaleriet.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Lundström, ”Amatörerna och konsten”, 336.

¹⁰⁷ Lundström, ”Amatörerna och konsten”, 346-353.

¹⁰⁸ Lundström, ”Amatörerna och konsten”, 336. Lundström påpeker at et økende krav om utdanning fra en kunstinstitusjon gjorde seg gjeldene i kunstnerkretser utover 1820-tallet.

¹⁰⁹ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 163-164; ”Amatörerna och konsten”, 353-354.

Det er viktig å påpeke at det ikke var bare i Sverige en slik sammenblanding av amatører og profesjonelle kunstnere fant sted. Den samme tendensen kan observeres i samtiden i hele den vestlige verden, spesielt i England. Kunsten amatørerne produserte ble sett på som fullverdig nok til stilles ut, Carpelan var for eksempel representert ved store offisielle utstillinger både i Christiania og i Stockholm. Norge hadde også kunstnerlig virksomme offiserer. Schnitler nevner ingeniørgeneral Aubert, kaptein Jacob Munch, kaptein Prahl og løytnant Finne, Hermann Foss ”og det fortjener at fremhæves, at Flintoe under sine stadige klager over de ferske forhold herhjemme nævner officerene Birch og Broch, flere medlemmer av militærfamilien Werenskiold og kaptein Gerh. Munthe – alle syslet de med maleriet – som sine bedste og mest forstaaelsesfulde venner”. Videre legger Schnitler til ”den bekjendte arkæolog” kaptein Klüwer og generalmajor Kaltenborn.¹¹⁰

4.6 Carpelan som landmåler

Det er tydelig at valgene Carpelan tok i sin utdanning og yrkesopplæring gjorde ham attraktiv for Fältmåtningskåren (Landmålerkorpset) som ble stiftet i Stockholm i 1805. Samtidig ble den finske rekognoseringsbrigaden nedlagt, og Fältmåtningskåren overtok ansvaret for det militære kartvesenet.¹¹¹ Carpelan ble ansatt der 11. juni 1807. Det kan synes som det dreier seg om en slags utplassering fra Björneborgs regiment.¹¹²

Oppholdet ble avbrutt av den såkalte finske krigen, og Carpelan måtte tilbake til tjenestegjøring ved regimentet. Den Napoleonsallierte tsar Aleksander av Russland sendte uanmeldt sine tropper inn i Finland 21. februar 1808. Dette var en følge av at Gustav 4 Adolf av Sverige nektet å følge opp fastlandssperringen mot England.¹¹³ Etter iherdig kamp fra den svensk-finske hærens side, måtte Sverige avstå Finland til fordel for Russland i mars 1809. Carpelan tjenestegjorde i krigen nettopp som landmåleroffiser. Han deltok blant annet ved slaget ved Lappfjärd under ledelse av general Vegensack. I dennes rapport nevnes Carpelan og Kaptein Erik Wilhelm Ugglå med ”særskilt beröm”.¹¹⁴ Ved Kalix skal han ha blitt tatt til fange, en skjebne han delte med flere av de tidligere kadettene fra Haapaniemi.¹¹⁵ Carpelan mottok en gullmedalje for tapperhet i felten den 20. oktober 1808. For tidsrommet juni-

¹¹⁰ Schnitler, *Slegten fra 1814*, 390.

¹¹¹ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 286, 316.

¹¹² Biografica vedrørende W. M. Carpelan ved Krigsarkivet, Stockholm. Carpelan ble løytnant ved Fältmåtningskåren i 1810 og kaptein der i 1814.

¹¹³ Ottar Julsrud, ”Finland: Historie: 2”, i *Store norske leksikon*, snl.no, (URL: http://www.snl.no/Finland/historie_%E2%80%932), oppsøkt 22.04.09.

¹¹⁴ Nordenstreng, *Haapaniemi Krigsskola och Topografiska kår*, 92.

¹¹⁵ Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 199.

november 1808 skrev han en journal eller dagbok fra krigen ”försedd med många upplysande situationsteckningar öfver ställningar och bataljer”.¹¹⁶ Denne er i dag bevart ved Krigsarkivet i Stockholm, og regnes som en interessant og utfyllende kilde til krigshendelsene.¹¹⁷

Etter krigens slutt tilbrakte Carpelan en tid i Finland og i følge Jacobson og Wengström virket det i begynnelsen som at han hadde til hensikt å bli der. ”Han ändrade emellertid snart nog mening” og forflyttet seg til Sverige der han igjen ble ansatt ved landmålingskorpset.¹¹⁸ Häggbladh legger vekt på at det for Carpelan var uaktuelt å underkaste seg det landet han fra barnsben av hadde lært å se på som fienden (Russland), og at dette var et syn han delte med de fleste av sine finske landsmenn og våpenbrødre.¹¹⁹ Likedan påpeker Tigerstedt at i de sosiale klasser som var tilknyttet Haapaniemi, ble Sverige og Finland regnet som et felles rike. Finland ble der sett på som ”den käraste delen af det gemensamma svenska fäderneslandet”.¹²⁰ Carpelan var heller ikke alene om å forbli i svensk tjeneste etter krigen, hele femti av de rundt to hundre kadettene som ble utdannet på Haapaniemi gjorde det samme.¹²¹

I perioden etter nederlaget mot Russland skjedde det store forandringer i svensk politikk. Gustaf IV ble avsatt, og hans onkel, Carl XIII, ny konge. For å skape et nærmere bånd til Norge ble den danske prins Christian August valgt til kronprins i Sverige. Men da han døde uventet i 1810, ble Napoleons tidligere marskalk Jean-Baptiste Bernadotte valgt til ny svensk tronfølger under navnet Carl XIV Johan. Han fikk stor innflytelse fra første dag.¹²²

Carpelan forble ved Fältmätningskåren resten av sitt liv. Gjennom hans oppdrag og virke er det tydelig at det der ble gitt rom for individuell utvikling innen feltene han hadde talent for, og sannsynligvis selv fant interessante. Så selv om Häggbladh og Tigerstedt understreker at fedrelandsfølelse var grunnen til at flere finskfødte ønsket å forbli lojale mot den svenske kongemakten, kan det tenkes at Carpelan heller ikke var villig til å oppgi den påbegynte karrieren ved Fältmätningskåren ved å bli i Finland.

¹¹⁶ Tor Carpelan, ”Carpelan, Wilhelm Maximilian”, *Finsk biografisk handbok*, bd. 1:337-338, (Helsingfors: G.W. Edlunds forlag, 1903), 337.

¹¹⁷ To sider fra denne journalen er gjengitt i Mickwitz, *Familjen Carpelan: En adelsätt i 600 år*, 74-75.

¹¹⁸ Jacobson og Wengström, ”Carpelan, Wilhelm Maximilian”, 626.

¹¹⁹ Häggbladh, ”Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan”, 39.

¹²⁰ Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 149. Han legger til: ”Att så var fallet, härför finns många bevis i den tidens bref”. Bildet kan nyanseres noe, *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon* kan f.eks. opplyse om at det nettopp var blant adelen at selvstendighetstanker først kom fram i lyset på 1700-tallet *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon*, 1996, s.v. ”Finland”.

¹²¹ Tigerstedt, *Haapaniemi Krigsskola*, 161.

¹²² Magnus A. Mardal og Tor Ragnar Weidling, ”Sverige: Perioden 1720-1866”, i *Store norske leksikon*, snl.no, (URL: http://www.snl.no/Sverige/PERIODEN_1720%E2%80%931866), oppsøkt 05.04.09.

At en militær utdanning i det 18. og 19. århundre var en alminnelig vei å gå for unge menn av de høyere samfunnslag, er ikke overraskende tatt i betraktning de mange fagfelt som lå under militærvesenet. Utdanningen var omfattende og variert. Widmalm diskuterer om det var en sammenheng mellom det å utdanne seg til landmåler og det å ha en ekstra stor interesse for vitenskap: ”Tanken är att yrket drog till sig en viss typ av officerare – intellektuellt, konstnärligt, tekniskt och naturvetenskapligt intresserade”. Å være i landmålingskorpset betydde også at man satt på mye viktig kunnskap, hadde mulighet til raske avansementer i karrieren, og at man oppholdt seg i de høyere sirkler rundt kongemakten. Samtidig hadde de gjerne ambisjoner som gikk utenfor den militære sfæren.¹²³ Hva Carpelan gjelder, er det nærliggende å tenke at disse ambisjonene var av kunstnerisk art.

På 1800-tallet ble det lagt vekt på at offiserene skulle fylle viktige sivile samfunnsbehov. Den mangesidige kunnskapen de tilegnet seg i undervisningen ble sett på som en statlig ressurs.¹²⁴ I 1811 tjenestegjorde Carpelan ved byggingen av Göta kanal, som sammen med Göta elv og Trollhättkanalen skapte en vannvei tvers i gjennom det sydlige Sverige. I 1812 var han på diverse utkommanderinger i Skåne, det kan ha dreiet seg om feltarbeid og landmålinger i forbindelse med den planlagte utgivelsen av et helhetlig og godt kart over Sverige.¹²⁵ Carpelan underviste også ved Fältmätningsskårens läroverk. Blant kunnskapene de kommende landmålerne måtte tilegne seg var kosmologi, perspektivtegning, karttegning, landskapstegning, statistikk og strategi.¹²⁶

Den 1. april 1813 ble Carpelan beordret til tjeneste ved ”den i Carlskrona sammandragne Armé-corpsen” i generalmajor von Vegesacks stab. Den svenske hæren deltok i sluttkampene mot Napoleon i Tyskland, en avtale inngått med Storbritannia for selv å sikre seg støtte til å kreve Norge fra Danmark. Derfor marsjerte de svenske troppene etter slaget ved Leipzig videre mot den danske grensen, og ved freden i Kiel 14. januar 1814 måtte Danmark oppgi Norge.¹²⁷ Kieltraktaten lot seg ikke gjennomføre uten at Carl Johan måtte sende tropper over grensen til Norge i månedsskiftet juli/august 1814. Sveriges militære overlegenhet var tydelig, og kampene i Norge varte bare i fjorten dager. Sveriges kronprins ledet selv angrepet mot Fredrikstad og Fredrikshald (Halden). Ved konvensjonen i Moss 14. august ble det bestemt at

¹²³ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 317-319.

¹²⁴ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 274.

¹²⁵ Landmålerne hadde i Skåne oppdrag å beskrive områder, landemerker og eiendommer. Enkelte beskrivelser av denne art fra Carpelans hånd er tilgjengelige ved Krigsarkivet i Stockholm.

¹²⁶ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 288.

¹²⁷ Mardal og Weidling, ”Sverige: Perioden 1720–1866”, (oppsøkt 05.04.09).

Norges nyvalgte konge, Christian Frederik, måtte gå av, og at en union mellom Sverige og Norge skulle dannes. Grunnloven av 17. mai skulle beholdes uten større endringer.¹²⁸

Carpelan deltok i beleiringen av Fredrikshald.¹²⁹ Her må han ha tegnet forelegget til kobbersticket ”Utsigt af Eskevik, tagen från bryggan vid Fredrikshall i Norrge” som ble stilt ut ved Götiska förbundets utstilling i Stockholm 1818. Norge var dermed ikke et helt ukjent land for ham da han senere skulle reise dit som adjutant for stattholderen i 1819.

Carpelan gikk ut av krigen som major i armeen. Han vendte tilbake til Fältmätningsskåren, nå Ingenieur Corpsens Fältmätningssbrigad etter en sammenslåing mellom landmålings- og fortifikasjonsoffiserene. Han var i den følgende perioden igjen på flere rekogniseringsoppdrag i Skåne.¹³⁰

4.7 Samarbeidet med Ulrik Thersner

På 1810-tallet begynte Carpelans kollega ved Fältmätningsskåren, Ulrik Thersner, arbeidet med sitt omfattende plansjeverk i akvatint *Fordna och närvarande Sverige* som ble utgitt i Stockholm fra 1817 og fram til 1867. Etter kunstnerens tidlige død i 1828 overtok hans enke og datter ansvaret for produksjonen og utgivelsen. Thersner var som Carpelan landmålingsoffiser, men ble gradvis kunstner og gravør på heltid. De to må ha kjent hverandre godt, for det var Carpelan som skrev minnetalen over Thersner som ble oplest i Krigsvetenskapsakademien den 1. april 1830. Carpelan regnes som en av Thersners viktigste samarbeidspartnere i det omfangsrike verket med nærmere fire hundre plansjer til sammen. Kun ett av plansjene har Carpelan forelegget til, verkets plansje 60, *Ramlösa brunns-hus*, tegnet i 1816, men han sto for den grafiske bearbeidelsen av 25 blad. Av disse er halvparten akvatint, halvparten streketsninger, og ett er litografi.¹³¹

Lundström ser Thersner som en formidler av den engelske stilen der ”slott, herrgårdar och bruk” ble skildret i idylliske og pittoreske omgivelser, kanskje med rot i brødrene Martins

¹²⁸ Tor Ragnar Weidling, ”Norge: Fra reformasjonen 1536 til 1814”, i *Store norske leksikon*, snl.no, (URL: http://www.snl.no/Norge/fra_reformasjonen_1536_til_1814), oppsøkt 18.04.09 ; Erik Bjørnskau, ”Karl 3. Johan: Utdypning (NBL-artikkel)” i *Store norske leksikon*, snl.no, (URL: http://www.snl.no/.nbl_biografi/Karl_3_Johan/utdypning), oppsøkt 18.04.09.

¹²⁹ Häggbladh, ”Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan”, 40; Jacobson og Wengström, ”Carpelan, Wilhelm Maximilian”, 627.

¹³⁰ Jacobson og Wengström, ”Carpelan, Wilhelm Maximilian”, 627.

¹³¹ Ulrik Thersner, *Fordna och närvarande Sverige*, (Stockholm: 1817-1867), katalog over verket på www.vobam.se (oppsøkt 20.4.09).

plansjeverk *Svenska vuer*.¹³² Blant de harmoniske landskapsskildringene i *Fordna och närvarande Sverige* finnes et og annet mer dramatisk og stemningsmettet bilde. Blant dem er et som Carpelan graverte i 1819, *Kullens fyr*. Der seiler flere skuter mot horisonten, badet i måneskinn.

Gjennom arbeidet med *Fordna och närvarande Sverige* må den åtte år yngre Carpelan ha fått teknisk øvelse og førstehåndskjennskap til produksjonen av et plansjeverk. Thersner må derfor ha hatt stor betydning for hans senere kunstneriske produksjon, muligens en helt avgjørende betydning. Jacobson og Wengström opplyser om at man ikke vet hvor Carpelan først fikk innføring i akvatintteknikken, men at denne var i utbredt bruk i det militære.¹³³ Kanskje var det nettopp Thersner som lærte ham teknikken som senere skulle bli hans foretrukne kunstneriske arbeidsform? Johannes Flintoe oppfattet det i alle fall slik.¹³⁴

Interessant er det også at Thersner avbrøt sin militære karriere i 1825 for å vie seg fullstendig til sitt kunstneriske arbeid, noe Carpelan vektla i minnetalen.¹³⁵ Thersner oversteget dermed grensen mellom amatørerne og de profesjonelle kunstnerne.

4.8 Götiska förbundets utstilling i Stockholm 1818.

I følge Widmalm kan det blant landmålerne på 1810- og 20-tallet observeres et kulturelt fellesskap gjennom en felles interesse for götismen.¹³⁶ Flere, som Thersner, var medlem av Götiska förbundet. Forbundet ble stiftet av noen kamerater i Stockholm i 1811 og hadde som uttalt mål å gjenopplive ”de gamla göters frihetsanda, mannmod och redliga sinne”.¹³⁷ En ny interesse for Nordens felles oldtidshistorie lå til grunn, i de islandske sagaene kunne man lese om ærlige, frie og stolte mennesker som ble inspirasjon for både en ny patriotisk ideologi og en ny nasjonal kunst.

¹³² Lundström, *Officieren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 172; Lundström, ”Amatörerna och konsten”, 357.

¹³³ Jacobson og Wengström, ”Carpelan, Wilhelm Maximilian”, 627.

¹³⁴ Flintoes påskrift i et brev fra Carpelan til Flintoe 11.12.1829. Det kan i denne sammenhengen være å vise til at Tor Carpelan tar feil når han gir sin slektning æren for å ha introdusert akvatintmanéren til Sverige. Det finnes flere eksempler på at den allerede var i bruk før Carpelan kom dit første gang. Tor Carpelan, *Finsk biografisk handbok*, 338. Opplysningen gjentas i Seija Väärä et al., *Adeln i Samhället: Åtten Carpelan under 600 år*, (Åbo: Åbo landskapsmuseum, 2007). Utstillingskatalog til utstillingen med samme navn, Åbo slott 13.04-28.10.2007, 14.

¹³⁵ Wilhelm Maximilian Carpelan, ”Åminnelse-tal öfver Öfverste-lieutenanten och Riddaren af Kongl. Svärds-Orden Ulrik Thersner”, i *Tal, hållne i Kongl. Krigs-Wetenskaps-Akademien år 1830*, (Stockholm: Carl Deleen, 1830), 25-34.

¹³⁶ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 317.

¹³⁷ *Nationalencyclopedia*, red. av Kari Marklund. (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1992). Bd. 8: 274.

At Norge kom i union med Sverige i 1814 ble positivt tatt i mot blant Götiska förbundets medlemmer. Dette bekreftet tanken om Norden som ett rike med en felles fortid.¹³⁸ I Norge fant man også i bygdene et levesett som man så for seg hadde beholdt mye av det opprinnelige oldtidige, og den frie norske odelsbonden ble et ideal. Det er blitt hevdet at Carpelan selv var medlem av Götiska förbundet. Dette er ikke riktig. At han likevel må ha kjent godt til hva forbundet representerte, er hevet over enhver tvil. Han hadde flere aktive medlemmer i omgangskretsen.¹³⁹

Manglende medlemskap hindret ham uansett ikke fra å delta i forbundets utstilling i Stockholm i 1818. Utstillingen hadde som mål å inspirere skandinaviske kunstnere til å ta i bruk motiver fra nordiske sagaer og norrøn mytologi. Programmet var ”Nordens selvstendighet også i bildende kunst”.¹⁴⁰ Carpelan deltok med tre ”landskapsstycker”. Av disse var to kopier, den enes forbilde nevnes ikke i den medfølgende katalogen, det andre er etter den hollandske barokkunstneren Phillips Wouwerman, og det tredje oppgis som egen komposisjon. I tillegg stilte han ut utsikten fra Fredrikshald, som han må ha laget under oppholdet i Norge i 1814.¹⁴¹ Det er vanskelig å se hvordan disse bildene passet med det götiske programmet.

4.9 Carpelans Christiania-opphold 1819-1824

Den nye grunnloven for unionen mellom Sverige og Norge, som ble vedtatt i Stortinget 4. november 1814, stadfestet at kongen skulle være felles for begge land. Kongens utsendte stattholder skulle virke som hans stedfortreder i Norge, og ha øverste utøvende makt. Den 1. april 1819 kommanderte stattholderen grev Johan August Sandels (1764-1831) Carpelan som sin adjutant, og kort tid etter var Carpelan på plass i Christiania. Utnevnelsen omtales som ”hedrande”.¹⁴²

¹³⁸ Rolv Laache, *Nordmenn og svensker efter 1814: Spredte trekk som bidrag til unionens historie*, (Oslo: Aschehoug, 1941), 19.

¹³⁹ Medlemsskapet er hevdet hos Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 184. Matrikelet viser derimot at dette er feil. Det eksisterer også et ordensselskap med samme navn, stiftet 1815, som fortsatt eksisterer. Carpelan var heller ikke medlem der i følge kontaktperson derfra.

¹⁴⁰ Rolf Laache, *Nordmenn og svensker efter 1814: Spredte trekk som bidrag til unionens historie*, 56.

¹⁴¹ Emil Hultmark, *Kungl. Akademiens för de fria konsterna utställningar 1794-1887: Förteckning över konstnärer och konstverk*, (Stockholm: Akademien, 1935), 319.

¹⁴² Jacobson og Wengström, ”Carpelan, Wilhelm Maximilian”, 627. Mickwitz oppgir at Carpelan var Sandels ”sin gamla vän”, men oppgir ingen kilde ved opplysningen. Mickwitz et. al, ”W. M. Carpelan och norsk nationalism under 1800-talet”, 75.

Carpelan kom til et fattig og provinsielt land, svært tynget av offentlig gjeld og private konkurser. Norge skulle etter 1814 bygge opp en ny nasjon på samme tid som landet lå i økonomisk ruin. Napoleonskrigene hadde ført til full stans i handelen med Storbritannia. Nedgangstidene fortsatte etter krigens slutt og gjorde de første årene som selvstendig nasjon vanskelige, verst var visstnok årene 1818 og 1819.¹⁴³ At oppbyggingen av et kunstliv ikke ble regnet blant de mest elementære statlige oppgavene etter 1814, er derfor ikke overraskende. Likevel fantes grupperinger og enkeltmennesker som kjempet for et eget nasjonalt kunstakademi. ”Den midlertidige offentlige Tegneskole” åpnet i 1818, men også denne slet med økonomien, og var ikke høyt prioritert i den slunkne statskassen. De som hadde kunstneriske ambisjoner var tvunget til å bosette seg, og bli værende, i utlandet. Johannes Flintoe nevnes ofte som unntaket – han kom av helsemessige årsaker *fra Danmark til Norge*.

Den hjemlige kunstneriske produksjonen besto stort sett av portretter og prospekter. Det manglet oppdragsgivere på alle fronter, og landets betydeligste kunstsamling var privat og derfor ikke tilgjengelig for alle. Den fantes på Bogstad gård hos statsminister Peder Anker.¹⁴⁴

At forskjellene mellom de kulturelle miljøene i kongens by, Stockholm, og Christiania var store, er noe greve August von Hartmansdorff (1792-1856) skildrer i sine dagbøker og brev fra sin tid som sekretær under stattholderen (1816-1821). Hartmansdorff var en av de opprinnelige medlemmene av Götiska förbundet og i kontakt med det romantiske miljøet på kontinentet. At Hartmansdorff og Carpelan var omgangsvenner i Christiania kommer fram av de kortfattede notatene greven daglig skrev i sin almanakk. Carpelan omtales et par ganger i uken i gjennomsnitt. Den 30. april 1819, dagen Carpelan ankom Christiania, kan for eksempel Hartmansdorff fortelle at han ”gikk ut med Carpelan. Mötte fröken Beck. Plockade violer. Hos Bispen om afton”. Det var tydeligvis en flittig omgang med den norske overklassen i byen, med middager, visitter og dans: Den 3. desember 1819: ”visit om afton hos Thulstrups. Carpelan der med sine taflor”, og den 10. februar 1820: ”Fruentimmersmiddag (...) Carpelan roade fruentim. med rebus”. Hartmansdorff antyder også en mulig nesten-forlovelse mellom Carpelan og en frøken Payhall.¹⁴⁵ 29. mars 1820: ”Fröken Payh. ovanl. glad. Förmalades¹⁴⁶

¹⁴³ Schnitler, *Slegten fra 1814*, 43. I mai 1819 fant den skjebnesvangre brannen på Vaterland sted, som la de store trevarelagene der i aske. Carpelan var nettopp kommet til byen, og kan godt ha vært med på slukningsarbeidet.

¹⁴⁴ Malmanger, ”Maleriet 1814-1870: Fra klassisisme til tidlig realisme”, 128-129.

¹⁴⁵ August von Hartmansdorffs dagbøker for årene 1819-1821, (Riksarkivet, Stockholm). Hartmansdorffs skrift er svært liten og noen ganger utydelig, og det er usikkert om navnet Payhall er korrekt. Det kan andre steder

kärlek om ej frieri mellan henne och Carpelan”. Dette forholdet må ha vært problematisk, og Hartmansdorff har vært involvert. Han oppgir stadig at han har pratet med Grevinne Wedel om Carpelans bekymringer om forholdet.¹⁴⁷ Hva disse problemene gikk ut på er uklart, men noe bryllup ble det aldri.

Den 27. april samme år: ”Kall aften. Plockade (uleselig) violer åt StatsRådin. Collett.¹⁴⁸ Carpelan pratade dumt om Natur.” Dette var i etterkant av Carpelans reiser over fjellet til Bergen, og den lille tørre kommentaren kan kanskje antyde at Carpelan hadde foredratt for sine venner om sine opplevelser i møte med fjellet sommeren før. Hartmansdorff synes også å ha hatt en finger med i utformingen av plansjeverkets medfølgende tekst, da han den 18. april 1821 skriver at han rettet i Carpelans beskrivelser fra Valdres.

Da Sandels overtok som stattholder for grev Mörner i 1818 ble Hartmansdorff i sin post, men var ikke tilfreds med ”Excellencen”. ”Sandels var full af sig, stel, lång, långsam, intolerant, snål, arg och en ordridande pedant”. Den 13. august 1821 skal han blant annet ha ”irrettesatt” Carpelan.¹⁴⁹ Hartmansdorff forlot Norge i september 1821, og den interessante innsynsporten til Carpelans gjøren i Christiania stanser brått.

Utover Hartmansdorffs korte kommentarer og reisene som skildres i plansjeverket, er det lite informasjon å hente om Carpelans norgesopphold. Men at han fortsatt var i forbindelse med Ingenieurkårens fältmåtningsbrigad er klart ved at han i 1823 utarbeidet en standard for symboler og karttegn til bruk i brigadens arbeid. Denne var tilpasset ”mer växlande terrängförhållanden än i Skåne”, og var aktuell fram til 1837. Forklaringen fantes kun i ett eksemplar, og er ikke bevart.¹⁵⁰

Carpelan mottok 7. august 1820 utmerkelsen *Riddare af Konglig Svärds-Orden*, en militær orden gitt som belønning til offiserer som utviste tapperhet og fremragende tjeneste. Den 4. juli 1823 ble han utnevnt til oberstløytnant i armeen, en tittel han beholdt til sin død.

tolkes som Payhull, Paykall eller Paykull. Ingen av disse, eller lignende alternativer, har vært å finne i *Norsk biografisk leksikon*, eller andre steder det ville være naturlig. Jeg kan derfor ikke garantere at navnet er rett.

¹⁴⁶ Norsk: formell.

¹⁴⁷ Grevinne Karen Wedel Jarlsberg (1789–1849), datter av daværende statsminister Peder Anker og gift med grev Herman Wedel Jarsberg (1779–1840).

¹⁴⁸ Maren Christine Collett (1777–1860) gift med statsråd Jonas Collett (1772–1851).

¹⁴⁹ ”Exc. något blidare, men snäste Carpelan”. Hartmansdorffs dagbok 13.08.1821. Karakteristikken av Sandels er hentet fra Hartmansdorffs oppsummering på siste side i almanakken for året 1819.

¹⁵⁰ Lars Ottoson og Allan Sandberg, *Generalstabskartan 1805-1979*, (Stockholm: Kartografiska sällskapet, 2001), 119-120.

4.10 De to turene over fjellet til Bergen sommeren 1819

Stattholder Sandels var opptatt av at han ved reiser i sitt nye hjemland kunne lære folket, landet og byene å kjenne, og det var med denne begrunnelsen det ble bestemt å reise fra Christiania til Bergen sommeren 1819.¹⁵¹ Carpelan var med på ferden, og det første og det andre heftet i *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* henter sine motiver og sin beskrivelse fra denne reisen. Turen mellom de to byene var strabasiøs til vanlig, men spesielt uframkommelig dette året på grunn av store vårflommer.¹⁵² Ikke desto mindre foretok Carpelan denne reisen to ganger tur-retur i løpet av kort tid, da han også sjekket veiens farbarhet i forkant av stattholderens reise. Den 29. juni dro han for første gang fra Christiania.¹⁵³

Til tross for den ville våren var sommeren 1819 ualminnelig vakker, skriver Carpelan i teksten som følger plansjeverkets første hefte. Dette gjorde det mulig å se mer av fjelltoppene enn det som var vanlig, for som regel lå tåken tung i høyden.¹⁵⁴ De mange skissene fra reisen, bevart i Nasjonalbiblioteket i Oslo, kan på samme måte vitne om gode muligheter for å forevige utsiktene han så.¹⁵⁵

Carpelan fulgte den såkalte "Landeveien", den vanlige ruten mellom Christiania og Bergen. Fra Bærumsåsene gikk turen gjennom Lommedalen og Krokskogen til Ringerike, og videre langs Randsfjorden, gjennom Valdres, over Filefjell til Bergen. "Midsommarsdagen 1819, tidigt om morgonen, besteg jag första gongen denna höjd" skriver han om stedet som gjorde det mulig å få den storslagne utsikten til Nystuen som er avbildet i plansje 15.¹⁵⁶ Den 27. juni 1819 befant han seg ved Hallingskarven.¹⁵⁷ "Den 3 Juli snöade det under min resa öfver fjellet" skriver han om plansje 16, *Suletind* (Figur 23).¹⁵⁸

I Bergen ble Carpelan mottatt med undring. I følge biskop Claus Pavels (1769-1822) forsto man ikke hvorfor stattholderen fant det nødvendig å sende en adjutant for å sjekke veien "der andre, endog Fruentimmer og Børn", jevnlig reiste.¹⁵⁹

Carpelan var tilbake i Christiania 12. juli med tegninger og beskrivelser.¹⁶⁰

¹⁵¹ Yngvar Nielsen, *Grev Sandels's statholderskab 1818-1827*. (Kristiania: P.T. Mallings, 1873), 71.

¹⁵² Nielsen, *Grev Sandels's statholderskab 1818-1827*, 71.

¹⁵³ Hartmansdorffs dagbøker, 29.6-1819.

¹⁵⁴ Wilhelm Maximilian Carpelan, *Pittoresk resa til norska fjällen*, 1. hefte, (Stockholm: Carl Deleen, 1821), 6.

¹⁵⁵ W. M. Carpelans tegninger og akvareller (NBO, billedsamlingen).

¹⁵⁶ Carpelan, W. M., *Pittoresk resa til norska fjällen*, 2. hefte, (Stockholm: Carl Deleen, 1822), 15.

¹⁵⁷ Carpelan, W. M., *Pittoresk resa til norska fjällen*, 1. hefte, 7. Carpelan var altså også der selv om forelegget til vignetten til hefte 1 er etter Flintoe.

¹⁵⁸ Carpelan, W. M., *Pittoresk resa til norska fjällen*, 2. hefte, 18.

¹⁵⁹ Ludvig Daae og Claus Pavels, *Claus Pavels's Dagbøger for aarene 1817-1822*, (Christiania: Grøndahl og Søns Bogtrykkeri, 1899), bd. 1:541.

Stattholderen forlot Christiania den 26. juli. Med på reisen var, foruten Carpelan og Hartmansdorff, general Stabell og major Mansbach.¹⁶¹ Turen gikk langs Randsfjorden til Valdres og Nord-Aurdal. Den 31. juli dro følget over Filefjell, og ved Maristuen, på stedet som markerte overgangen til “nordre Bergenhuus Amt”, tok amtmann Christian Magnus Falsen i mot dem. De dro videre til fots langs den trange dalen med Lærdalselvi, reiste med båt fra Lærdalsøyri den 2. august med ankomst Alverstrømmen ved Bergen 4. august. Her ble de møtt av blant andre stiftamtmann W. F. K. Christie (1778–1849), og kommandanten generalmajor D. F. von Lowzow (1790–1866). Følget ankom Bergen den 5. august.¹⁶² ”De dage, som grev Sandels opholdt sig i Bergen, tilbragtes med mønstringer af garnisonen og det borgerlige militær, med inspeksjon av fæstningen, med besøg i byens offentlige indrætninger og de ved en sådan lejlighed uundgåelige officielle og private fester” oppsummerer Nielsen.¹⁶³ Oppbruddet fant sted 12. august, om kvelden ankom de Eivindvik der presten Niels Griis Dahl serverte champagne.¹⁶⁴ Hjemreisen fulgte videre samme rute som utreisen, men ved Randsfjorden dro de videre til Toten der Hartmansdorff 19. august for første gang utbroderer møtet med landskapet: ”Vackert land. Herlig utsigt över Mjösen och Hedemarken”. På Eidsvoll ble det holdt stor middag med kavallerioffiserere. Følget ankom Christiania dagen etter, den 21. august.¹⁶⁵

Messel mener reisen fra Bergen denne gangen gikk landeveien via Voss, Stalheim og Nærøyfjorden, basert på bildene utstilt på Tegneskolens utstilling og en serie små akvatinter i H. A. Grosch`eie. Dette kan Hartmandsdorffs kommentarer avkrefte. Den eneste mulighet for at Carpelan kan ha reist i de traktene, er under sin første tur alene over fjellet. Ekspedisjonen som følges i *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* to første hefter stanser ved Suletind på Filefjell, og gir dermed ingen fasit på reisen videre.¹⁶⁶

¹⁶⁰ von Hartmandsdorffs dagbøker 12.7, 13.7 og 17.7-1819.

¹⁶¹ Nielsen, *Grev Sandels`s statholderskab 1818-1827*, 72. Trolig Carl von und zu Mansbach, (1790-1867) og Frederik Wilhelm Bruenech Stabell (1763–1836).

¹⁶² Ludvig Daae og Claus Pavels, *Claus Pavels`s Dagbøger for aarene 1817-1822*, 541; von Hartmandsdorffs dagbøker 26.7-5.8-1819.

¹⁶³ Nielsen, *Grev Sandels`s statholderskab 1818-1827*, 72.

¹⁶⁴ von Hartmandsdorffs dagbøker 12.8-1819.

¹⁶⁵ von Hartmandsdorffs dagbøker 13.8-21.8-1819.

¹⁶⁶ Messel, ”Da fjellet ble oppdaget”, 16.

4.11 Tegneskolens utstilling 1820

Før Den kongelige tegneskolen ble grunnlagt i 1818 var det kun ved Krigsskolen i Christiania og ved Bergseminaret på Kongsberg det fantes organisert tegneundervisning. Tegneskolen var helt fra grunnleggelsen i 1818 til omordningen i 1869 et midtpunkt for all kunstnerisk virksomhet i Norge.¹⁶⁷ Blant initiativtakerne var generalmajor Benoni Aubert, bergråd Christian Collett, arkitekt Hans D. F. Linstow og maleren Jacob Munch. Blant lærerne fantes Flintoe og H. A. Grosch. Fearnley var elev helt fra starten, og i 1820 ble den tretten år gamle Henrik Wergeland innskrevet. I 1827 startet Peder Balke, og i 1839 Hans Gude.¹⁶⁸

Det var vanlig ved kunstscoler å ha årsfester med premieringer, og allerede før skolen var et faktum ble det i 1818 organisert en utstilling som skulle skape blest om den ønskede skolen. Her var det først og fremst vist amatørarbeider, og foran den andre utstillingen i 1820 ble det tatt grep for å høyne kvaliteten.¹⁶⁹ Bilder som hadde tilhørt avdøde kammerherre Bernt Anker ble stilt ut. Mesteparten av kunstsamlingen hans var tidligere gitt i gave til en dansk kongelighet og var ute av landet, ”men noget var altsaa blit liggende igjen, og det var vel ikke netop perlerne” som Krogvig skriver.¹⁷⁰ I følge Krogvig ble også ”maleren Vogt, medaljør Middelthon paa Kongsberg, den svenske major Carpelan, som var adjutant hos stattholderen, og den danskfødte arkitekt Løser” invitert til å stille ut. Utstillingen hadde kongelig støtte, grev Sandels ga 40-50 specidaler til ”opmuntringspræmie”.¹⁷¹

Flintoe og Carpelan var begge representert med 22 tegninger i gouache og akvarell med motiver fra sine respektive reiser i fjellet sommeren før. Deres bidrag til utstillingen blir i litteraturen regnet som de mest oppsiktsvekkende. Det var første gang nasjonens ukjente og ville terreng ble introdusert for hovedstadens innbyggere, inkludert Tegneskolens egne elever, Norges framtidige kunstnere. Fearnley skal spesielt ha latt seg gripe av det han så.¹⁷² Forøvrig deltok Fearnley selv ved utstillingen, og fikk Stattholder Sandels 2.pris i Gipsklassen.¹⁷³

¹⁶⁷ Anders Krogvig, *Fra den gamle tegneskole 1818-1918*, (Kristiania: Steenske forlag, 1918), 7, 9.

¹⁶⁸ Øistein Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år*, (Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole, 1970), 70, 71, 133.

¹⁶⁹ Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år*, 91.

¹⁷⁰ Krogvig, *Fra den gamle tegneskole 1818-1918*, 63.

¹⁷¹ Schnitler, *Slegten fra 1814*, 62, 380.

¹⁷² Sigurd Willoch, ”Thomas Fearnely”, i *Norsk kunstnerleksikon: Bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*, bd. 1:620-628, red. av Leif Østby et al., (Oslo: Universitetsforlaget, 1982), 620.

¹⁷³ Førstepremien gikk til klokkestøperen Knud Smith. *Budstikken: Et Ugeblad af statistisk-oekonomisk Indhold*, 2. årg., nr. 5 - 6, mandag 17. april (Christiania: 1820).

Til utstillingen fulgte en katalog skrevet av Linstow, og som Krogvig påpeker er den i seg selv et kulturdokument.¹⁷⁴ Hvis Linstows kunstsyn kan tas til inntekt for tidens hjemlige rådende syn, noe som er sannsynlig ut ifra hans framtreddende stilling innen kunstlivet, så viser det at et bilde ble bedømt ut i fra hvor interessant man oppfattet selve motivet til å være. Det er skaperverket som prises hos Linstow, det naturen selv med egne midler har frembrakt. Kunstnerens evne til å oppfatte og gjengi naturen, avgjør hans dyktighet. Carpelan og Flintoes landskaper beskrives av Linstow med poetisk vendinger, og han verdsetter dem som ”pålitelige beskrivelser av land og folk”.¹⁷⁵ Om bildet fra ”major Carpelans samling” med utstillingsnummer 49 skriver han: ”Vandfaldet ved Bergshoug i Vos, et af de fuldkommenste med smukke Omgivelser prydede Fald. Dets Höide er omtrent 120 til 130 Fod. Gjæstgivergaarden Bergshoug ligger strax ovenfor Faldet.”¹⁷⁶ Det er åpenbart at Linstow var langt unna den romantiske oppfatning av at bildet viser oss verden sett gjennom øynene til et subjektivt kunstner temperament.

Også i talen Linstow holdt ved premieutdelingen er han opptatt av avbildningen av den norske naturen. Den hadde en annen karakter enn det klassiske italienske, ja vel, men var allikevel egenartet og verdt å legge merke til. Og hvorfor skulle ikke norsk bondearkitektur være like bra som noen annen arkitektur, spør han.¹⁷⁷

Oppdagelsen av norsk natur kan for nordmennene også indirekte ha vært en bekræftelse på at unionsoppløsningen seks år tidligere var berettiget. Dette kan også være med på å forklare den store oppmerksomheten Flintoe og Carpelans bilder skal ha fått. For selv om den kunstneriske kvaliteten på akvarellene og gouachene var høy og utvilsomt overgikk mye av det ellers utstilte materialet, så er det ikke dette Linstow vektlegger i sin begeistring. Tvert imot nevner han det ikke i det hele tatt. Linstows entusiasme for motivene skyldes gleden over at Norge hadde en egenartet natur, slik det også fantes en egenartet arkitekturtradisjon.

Grunnen til at Carpelan ble innbudt til å delta på utstillingen kan være at han allerede var i gang med å overføre tegninger og akvareller til akvatint. Det samme motivet fra Bergshoug som Linstow beskriver, hadde året før vært trykket som akvatint i *Konst och*

¹⁷⁴ Krogvig, *Fra den gamle tegneskole 1818-1918*, 64. Linstows beskrivelse av landskapsbildene er ”uttrykk for den naive patriotiske stolthet og begeistring over Norges nyopdagede naturmerkværdigheter. Det er udelukkende det vilde, det sælsomme og forrevne, det sjeldne og forbløffende som fængsler”.

¹⁷⁵ Ole Rønning Johannesen, *Kunstkritikk og kunstideer i Norge fra 1820 til omkring 1880*, magistergradsavhandling, (Universitetet i Oslo: 1950), 22.

¹⁷⁶ H.D.F. Linstow, *Fortegnelse over endeel, saavel af indenlandske, som fremmede og ældre Forfattere frembragte, Kunstarbeider, som paa Foranstaltning af bestyrelsen for den midlertidige offentlige Tegneskole findes udstillede i Hr Sommers Gaard i Christiania den 8de Mai 1820 og følgende Dage*, (Christiania: Jacob Lehmann, 1820), 12.

¹⁷⁷ H.D.F. Linstow, ”Linstows tale”, i Krogvig, *Fra den gamle tegneskole 1818-1918*, 70-88, 86.

nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser. Teksten som følger bildet i tidsskriftet viser at planene om en *voyage pittoresque* allerede var konkretisert.¹⁷⁸ Tegneskolens utstilling, og oppmerksomheten han der ble til del, må ha blitt opplevd som god reklame for den planlagte utgivelsen.

4.12 Reisene til Vestfjordalen i Telemark 1820 og 1823

I august 1820 reiste Carpelan til Øvre Telemark for første gang. Turen resulterte i det tredje heftet av *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*. Formålet for reisen oppgir Carpelan i teksten som fulgte plansjene til å være ”At bese Riukand-fossen, at ifrån en läglig ståndpunkt öfverskåda de berg som utgöra Lang-fjellets syd-östra affal emot hafvet, samt at på närmare håll betrakta invånarnes lynne och lefnadssätt i dessa nejder”.¹⁷⁹ Den 16. august 1820 var avreisen fra Christiania mot Kongsberg. Det ble snart klart for Carpelan og hans følge at de ikke hadde beregnet nok tid i reiseplanen, grunnet de dårlige veiene.¹⁸⁰

Teksten som følger det tredje hefte av Carpelans plansjeverk er mer essayaktig i stil enn i de foregående, og det gis et mer levende og sammenhengende inntrykk av reisen. Men beskrivelsene er her, som der, svært generelle utenom de vitenskapelige observasjonene, og sjelden personlige. Hvem som var i hans reisefølge nevnes ikke, til tross for at betegnelsen ”oss” brukes stadig. Sannsynligvis var det noen fra kretsen rundt Tegneskolen eller i den svenske stattholderens tjeneste. De lokalkjente veiviserne ble nok byttet ut med jevne mellomrom, og er i blant nevnt i teksten. Dessverre var Hartmansdorff ikke i reisefølget, og kan dermed heller ikke kaste lys over ekskursjonen. Carpelans tekst er eneste kilde.

På gården og skystasjonen Bolkesjø, et stopp underveis på veien til Vestfjorddalen, ble forelegget til landskapet i den ofte reproduserte plansje 17 laget (Figur 25). I bakgrunnen på bildet ses Lifjell og Gausta. Etter Bolkesjø gikk veien videre gjennom Vestfjorddalen. Plansjen med avbildningen av den utemmede Rjukanfossen setter punktum for turen.

Carpelan besøkte Telemark igjen i september 1823 i følge med baron Christian Wedel Jarlsberg (1788–1854). Denne reisen beskriver han i artikkelen ”Et besøk i Fjeldstuen” som

¹⁷⁸ Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser, 2. årg. (Stockholm: 1819), 33.

¹⁷⁹ Carpelan, W. M. *Pittoresk resa til norska fjällen*, 3. hefte, (Stockholm: Carl Deleen, 1823), 1.

¹⁸⁰ Carpelan, W. M. *Pittoresk resa til norska fjällen*, 3. hefte, 2.

ble publisert i *Hermoder: Et Ugeblad af blandet Indhold* i mai 1824.¹⁸¹ Her oppgir han hensikten som å innhente en mer nøyaktig topografisk kunnskap om området, og teksten bærer videre preg av vitenskapelige undersøkelser og nøyaktige mål.¹⁸² At en så vitenskapelig anlagt tekst, som tidligere hadde vært publisert i *Magazin for Naturvidenskaberne*, ble funnet interessant for leserne av det mer folkelig anlagte *Hermoder* kan antyde hvor stor interessen for kartleggingen av Norge var i landet.

Messel er ikke så sikker på at Carpelans uttalte mål var den eneste grunnen til de to Telemarksreisene. Han mener kartet over det sydlige Norge som Carpelan utga i 1826 kan ha vært en bakenforliggende grunn. Dette må være riktig, da Carpelan selv i teksten til plansjeverket skriver at han akter å utgi et kart som kan korrigere C. J. Pontoppidans kart over Sør-Norge fra 1785, som hadde hvite flekker i fjellområdene.¹⁸³

Messel viser også til historikeren Yngvar Nielsens påstand om at Sandels ønsket en ny hovedvei gjennom traktene som kunne korte ned tiden det tok å reise mellom Christiania og Bergen.¹⁸⁴ Tanken var ikke fremmed for Carpelan, han avslutter artikkelen i *Hermoder* med at et veianlegg gjennom Telemark ville lokke flere reisende til de vakre dalene.¹⁸⁵ At tanken om en ny vei kan ha hatt betydning for besøkene i Telemark, kan også støttes opp av at Carpelan etter hjemkomsten til Sverige publiserte artikkelen ”Om en nærmere og bekvemmere vej mellem Bergen og Christiania” i *Budstikken: Et Ugeblad af Statistisk-oekonomisk Indhold* i 1824.¹⁸⁶

Om det er riktig at han var på reise i embets medfør og ikke som privatperson, så vil det si at foreleggene han lagde til plansjene var noe han gjorde ved siden av reisens egentlige formål, og at reiseruten ikke nødvendigvis var på eget initiativ. Gjennom arbeidet med hefte I og II av plansjeverket, hadde han allerede bevist at det var mulig å kombinere yrkesoppdrag med privat kunstproduksjon.

Samtidig kan det ikke utelukkes at nysgjerrighet og et ønske om å finne nye naturopplevelser var hovedformålet. Fritid var noe offiserene kunne ha mye av i fredstid,¹⁸⁷

¹⁸¹ Wilhelm Maximilian Carpelan, ”Et besøk i Fjeldstuen” i *Hermoder: Et Ugeblad af blandet Indhold*, 6. halvårgang, nr 27:213-216; nr. 28:217-222 og nr. 29: 225-230, (Christiania: J. Lehmann, 1824). Begrepet ”fjeldstue” svarer til dagens ”fjellheim”.

¹⁸² Carpelan, W. M. ”Et besøk i Fjeldstuen”, 214.

¹⁸³ Carpelan, W. M. *Pittoresk resa til norska fjällen*, 1. hefte, 6.

¹⁸⁴ Messel, ”Da fjellet ble oppdaget”, 32-33; Nielsen, *Grev Sandels's statholderskab 1818-1827*, 73.

¹⁸⁵ Carpelan, W. M. ”Et besøk i Fjeldstuen”, 230.

¹⁸⁶ Carpelan, W. M. ”Om en nærmere og bekvemmere vej mellem Bergen og Christiania”. I *Budstikken: Et Ugeblad af Statistisk-oekonomisk Indhold*, årg. 5, nr. 24-32, (Christiania: 1824).

¹⁸⁷ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 161.

og økt kunnskap om ukjente fjellområder kan ha vært sett på som nyttig også fra arbeidsgiverens side. Häggbladh påpeker nettopp at Carpelan fikk gjort mye utenom sine plikter som adjutant i løpet av de fem år han tilbrakte i Norge.¹⁸⁸

4.13 Carpelan og Johannes Flintoe.

Johannes Flintoe og Carpelan var på reiser i fjellet samtidig sommeren 1819. At Carpelan på hjemturen fra Bergen skal ha møtt Flintoe, og at de sammen skal ha reist videre, har i tidligere litteratur vært slått fast som en sannhet. Hartmannsdorff kan bekrefte Messels påstand om at dette sannsynligvis er feil.¹⁸⁹ Han skrev omhyggelig ned alle de møtte på reisen som kunne sies å tilhøre de høyere sosiale sjikt, og unngikk aldri å oppgi hvor de sov, spiste eller ble tatt i mot. Det er lite trolig at han har glemt et møte med Flintoe, alt tyder på at almanakken ble oppdatert daglig. Om Carpelan hadde forlatt følget, ville trolig også dette blitt redegjort for. Det er allikevel underlig at Sandels og følge ikke var innom Munthe-familiens gjestfrie hjem Ytre Kroken ved Luster i Sogn, der Flintoe oppholdt seg. Sandels med følge reiste i området, så at det ikke ble arrangert noe møte kan ha skyldtes tidspress, slik Messel antyder.¹⁹⁰

Misforståelsen om at de to var på kunstreise sammen sommeren 1819 kan komme av at de begge ved Tegneskolens utstilling stilte ut tegninger og akvareller med motiver fra de samme områdene. Samtidig har de beviselig en eller annen gang innledet et kunstnerisk samarbeid. I en småby som Christiania unektelig var ville Carpelan og Flintoe ha møttes uansett. Flintoe var en del av miljøet rundt Tegneskolen, som også omfattet offiserer fra den norske hæren. Det er heller ikke umulig at de diskuterte mulighetene for å samle motiver fra fjelltraktene forut for sine respektive reiser.

Grafikken har utvilsomt vært en kilde til vennskap og samarbeid. Grafikkens kår var ikke de beste i den norske hovedstaden, Sidsel Helliesen gir Flintoe og H. A. Grosch æren for at den i det hele tatt oppsto.¹⁹¹ Kanskje burde hun også innlemmet Carpelan. Grosch hadde allerede arbeidet med akvatint i Danmark før han kom til Norge, og fortsatte med dette i Christiania,¹⁹² men Flintoe fikk sin første opplæring i teknikken av Carpelan. Det kommer fram av Flintoes egen påskrift i brevet 11. desember 1829. Kanskje er det først og fremst som

¹⁸⁸ Häggbladh, "Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan: öfverste-lieutnant i armeen, capiten vid fältmättnings-brigaden af Kongl. Ingeniör-corpsen och riddare af Kongl. Svärds-orden", 41.

¹⁸⁹ Messel, "Da fjellet ble oppdaget", 13.

¹⁹⁰ Messel, "Da fjellet ble oppdaget", 20.

¹⁹¹ Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år*, (Oslo: Aschehoug, 2000), 17.

¹⁹² Bodil Sørensen og Ingeborg Vibe, "En malerisk Rejse i Norge": *Heinrich August Groschs norske prospekter*, (Oslo: Nasjonalgalleriet, kobberstikk- og håndtegningsamlingen, 2000). Katalogen, side 52-55, viser at Grosch utførte flere akvatinter i perioden 1819-1821, dvs. etter at han bosatte seg i Norge.

grafisk læremester at Carpelan hadde betydning for Flintoe.

Det er vanskelig å si hvor omfattende samarbeidet dem i mellom var. Hartmansdorff nevner i sine dagbøker 1819-1821 Flintoe bare en gang, den 12. januar 1821: "Läste tidninger hos Carpelan. Munthe och Flintoe der." Samtidig er Flintoe den av de tre bidragsyterne til verket som er mest tilstede i det. I skildringen av fjellbønder i fest som innleder det tredje heftet (Figur 25, plansje 17) er Flintoe oppført som opphavsmann til figurene, og Carpelan til landskapet. Einar Østvedt vurderer det slik at Carpelan og Flintoe har møttes på Bolkesjø og laget forelegget der.¹⁹³ Igjen kan det observeres hvordan det på 1900-tallet ble tatt for gitt at Carpelan og Flintoe må ha reist sammen for å ha laget kunst sammen. Det er forøvrig ingenting som tyder på at de møttes i Telemark. Flintoe var på Bolkesjø i 1821 sammen med Hansteen, løytnant Gerhard Munthe (1795-1876) og ingeniørkaptein Theodor Broch (1796-1863), og har sannsynligvis tegnet folkelivsscenen etter skisser fra denne turen. Selv om Flintoe under selve bildet er navngitt som opphavsmann til figurene, er det Carpelan som står oppført som ansvarlig for forelegget og etsning av motivet. Han kan ha kopiert hele scenen fra Flintoe, men mest sannsynlig har de til tross for plansjens påskrift enten laget tegningen eller kobberplaten i fellesskap.

Drakthistoriker Aagot Noss tror at Carpelan lånte flere av Flintoes akvareller fra dennes Valdresbesøk i 1819, spesielt ser hun en likhet mellom de pekende bondekonene i plansje 12 og Flintoes skisse *Koner i Hverdagsklæder fra Vang i Valdres*. Flintoes tegninger fra Telemark i 1821 skal i følge Noss også være brukt i flere av akvatintene i plansjeverkets siste hefte.¹⁹⁴ Noen kopier er det aldri snakk om, så et slikt samarbeid kan ikke dokumenteres. Det er allikevel svært sannsynlig at Carpelan, som flere andre kunstnere, tok i bruk Flintoes grundige og gode draktstudier til hjelp og inspirasjon.

4.14 Plansjeverkets produksjon, utgivelse og resepsjon

Produksjon og utgivelsen av *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* er et blankt kapittel i den eksisterende litteraturen. Som nevnt i avsnittet om biografien finnes det svært lite upublisert materiale etter Carpelan. Det er likedan ikke mye å finne i arkivene for den som forsøker seg på å rekonstruere plansjeverkets produksjons- og utgivelseshistorie. Den

¹⁹³ Einar Østvedt, *Uppigard Bolkesjø gjennom to hundre år: Reiseskildringer og litt om folket på Uppigard*, (Bolkesjø, Uppigard Bolkesjø, 1975), 25.

¹⁹⁴ Aagot Noss, *Johannes Flintoes draktakvarellar*, (Oslo: Det norske samlaget, 1970), 21, 43. Flintoes Valdres-skisse er avbildet på side 19.

forventede annonsen i pressen med invitasjon til subscripsjon, har ikke latt seg oppspore.¹⁹⁵ Derimot finnes det i den tidligere nevnte artikkelen fra 1819 i *Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser* en oppfordring til å skrive seg på listen i ”Magister Wiborgs Boklåda”. Der kunne interessentene også få se et prøvetrykk av verkets medarbeider ”Herr Flintoe, en ung Norrsk Artist, som sjelf besøkt dessa orter”. Sammen med bildet *Vattenfallet i Bergshoug nära Voss i Bergens Stift i Norige*, presenteres Carpelan for leserne som ”en svensk officer, hvilken förliden sommar sjelf aftecknad den på stället och även sjelf etsat den”. I den videre teksten gjøres det klart at Carpelan opprinnelig hadde planlagt 7 hefter med 6 plansjer i hver.¹⁹⁶ Prisen var 24 Riksdaler Banco for det samlede verk i svart og hvitt, og 36 i farger. Beskrivelsene kostet dertil 3 Riksdaler Banco.¹⁹⁷

Den heftevise utgivelsen var en måte å gjøre prosjektet tryggere økonomisk. Pengene kom fortere inn og gjorde neste heftes utgivelse mulig.¹⁹⁸ En eventuell sammenbinding av heftene var noe abonnentene selv fikk utført i etterkant.

Boije fortsatte å trykke akvatinter av Carpelan i sine tidsskrift *Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser*, og det etterfølgende *Magasin för Konst, Nyheter och Moter*.¹⁹⁹

Utgivelsen av plansjeverket fant sted i perioden 1821-23, hele tiden mens Carpelan var i Norge. Carpelan må ha gravert og ferdiggjort kobberplatene i Christiania, bare slik kan han ha lært Flintoe akvatintteknikken. De ferdige platene må han ha sendt til Stockholm for trykking. Da det på denne tiden ikke fantes noe *officin* – grafisk trykkeri – i Christiania, må han ha ordnet seg et selv, med kobberplater og syrebåd.²⁰⁰ Carpelan kan selv ha tatt med seg de ferdige platene til Stockholm. I følge Hartmansdorff reiste han med et brev til kongen 22. februar 1821, med hjemkomst til Christiania 24. mars.²⁰¹ Han kan også ha sendt kobberplater

¹⁹⁵ Undertegnede har lett i årgangene 1819 og 1820 av den svenske avisen *Journalen*, inkluderte avisens annonsebilag, og i de aktuelle årganger av *Morgenbladet* og *Budstikken*. Invitasjoner til subscripsjon kunne også sendes per brev.

¹⁹⁶ *Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser*, 2. årg. (Stockholm: 1819).

¹⁹⁷ *Journalen*. Nr. 58. Fredag 11. mars. (Stockholm: 1831).

¹⁹⁸ Messel, ”Norge fremstilt i litograferte bilder”, 195.

¹⁹⁹ *Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser*, årg. 3, (Stockholm: 1820), 37. (”Utsigt i Leirdalen under Fille-fjell i Norrige”) og *Magasin för Konst, Nyheter och Moter*, 7. årg., nr. 8, (Stockholm, 1830), 56-57. (”Utsigt i en Grotta i Urlandsdalen i Bergens Stift” – tegnet og gravert av Flintoe under Carpelans veiledning).

²⁰⁰ Norges to første officiner ble etablert i Christiania av Louis Fehr og Hans Thøger Winther rundt 1822.

Messel, ”Norge fremstilt i litograferte bilder”, 192.

²⁰¹ von Hartmansdorffs dagbøker, 22.2 og 24.3-1821.

med kurér. Carl Deleen oppgis i litteraturen flere steder som plansjeverkets forlegger. Dette er riktig for tekstheftenes del, men plansjene utkom fra Spongs trykkeri.²⁰²

På tittelbladet til det første heftet står “Verner” oppført som ansvarlig for fargeleggingen. Jacobson og Wengström oppgir en F. E. Werner, og Lundström opplyser om at “et opplag” har blitt fargelagt av K. F. Werner i Stockholm.²⁰³ Flere kilder ser ut til å ta for gitt at Carpelan selv sto for koloreringen, men dette virker usannsynlig ut ifra materialet som finnes tilgjengelig. Misforståelsen kan ha oppstått fordi Verner kun står oppført på tittelbladet til det første heftet, og at det ved mange av plansjene står skrevet “Carpelan aqv.”, “Carpelan aqvaint f.” og andre lignende forkortelser. Dette viser til den grafiske teknikken, ikke til akvarellmaling eller til full ferdigstilling slik det lett kan tolkes som. Samtlige fargelagte versjoner av det komplette plansjeverket undertegnede har kjennskap til, har samme påskrift (“Color:Verner”). Dette støttes også av det usannsynlige i at Carpelan fikk de ferdige plansjene sendt til seg i Christiania for kolorering, for deretter å sende de dyrebare arkene tilbake igjen for distribusjon i Stockholm. Muligheten for at han selv fargela heftene ment for norske abonnenter usannsynliggjøres ved at Verner likedan er oppført på plansjeverkene som finnes i norske samlinger.

For å overføre et motiv til en kobberplate, er det vanlig å tegne inn et rutemønster over den originale skissen. Slik lar størrelsesforhold og proporsjoner seg lettere overføre til det nye mediet. Blant Carpelans bevarte tegninger og akvarellene, finnes enkelte med påtegnet rutemønster.²⁰⁴ Selve akvatintteknikken var en videreutvikling av kobberstikketsningen. I disse og andre dyptrykksteknikker er prinsippet at når riper og hakk i en metallplate gnis inn med farge og platen deretter presses med hardt trykk mot et papir, så vil det på papiret dannes avtrykk av fargen i ripene og hakkene.²⁰⁵ Ripene, eller strekene, lages i hovedsak på to måter; med et skarpt redskap, eller gjennom en kjemisk reaksjon ved hjelp av en etsende væske, som i streketsning og akvatint.²⁰⁶ Platen dekkes med et syreressistent lag og selve tegningen utføres med en nål eller andre ønskelige redskaper, enten rett på platen eller påført ved hjelp av overføringspapir. Før platen legges i etsende syrebad påføres en syreressistent dekkklakk over

²⁰² Ang. usikkerhet rundt Spong, se fotnote 216.

²⁰³ Jacobson og Wengström, “Carpelan, Wilhelm Maximilian”, 628; Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 184. Ang. Lundströms opplysning, se fotnote nr 216.

²⁰⁴ W. M. Carpelans tegninger og akvareller (NBO, billedsamlingen).

²⁰⁵ I motsenning til høytrykksteknikken der det som ikke skal trykkes er skåret vekk. Det er relieffet som står tilbake som danner motivet.

²⁰⁶ Sidsel Helliesen, *Vi ser på grafikk*, (Oslo: C. Huitfeldt forlag/Nasjonalgalleriet, 1987), 46.

alt som ikke skal etses.²⁰⁷ Det spesielle i akvatintteknikken er at platen deretter dekkes med harpikspulver og varmes opp underfra slik at harpiksen smelter, og danner små korn som kleber seg til platen. Hvor jevne de gråfargede flatene og de tonale overgangene virker i selve det ferdige trykket henger sammen ved hvor jevnt harpikspulveret er fordelt og hvor finkornet det er. Når platen deretter senkes i syrebadet, biter syren kun på de steder som ikke er dekket av harpiks. Det aktuelle området vil i selve trykket framstå med en jevn gråtone.²⁰⁸ Etsningen gjentas for hver ønsket fargevalør. Etter hver etsning påføres dekkklakk over de områder der den eksisterende gråtonen skal beholdes. De andre områdene vil bli en tone mørkere ved neste etsning. Det er mulig i akvatintteknikken å påføre farger i selve trykkingen, men *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* er håndkolorert i etterkant.

Akvatintens popularitet rundt århundreskiftet 1800 var grunnet valørmulighetene som lå i teknikken, og som brakte grafikken nærmere akvarellen.²⁰⁹ I kombinasjon med streketsning, som hos Carpelan, gir det inntrykk av en pennetegning med områder påført gråfarge ved hjelp av laverings-teknikk. Fordi opprissingen i streketsningsteknikken gjøres på et mykt underlag, kan man tegne omtrent like ledig som med vanlig penn.²¹⁰

I *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* oppgis Flintoe som ansvarlig for foreleggene til tittelvignett I, delvis til plansje 17 og helt til plansje 19. Keilhau har lånt ut foreleggene til plansjene 10, 11 og 15, og Vogt plansje 2. I tillegg har Flintoe gravert ikke mindre enn seks av motivene, deriblant plansje 19 – *Vue de la chûte d'eau de Hougfoss près l'église de mæl en Vestfjorddal* (Figur 27), som dermed fullstendig er Flintoes verk. Ombytting av motiver var ikke unikt. Carpelan har ikke hatt motforestillinger mot å bruke en plansje som nr 11, som Flintoe graverte etter Keilhaus forelegg (Figur 18).

Carpelan har også tegnet etter Keilhaus skisser og studier fra forskningsturen han foretok sammen med legen Christian Boeck i Jotunheimen sommeren 1820. At kunstnere og vitenskapsmenn byttet tegninger seg i mellom var ikke uvanlig, og spesielt ikke i den samtidige vitenskapelige og kunstneriske oppdagelsen av det norske høyfjellet.²¹¹ Derfor trenger ikke et par tegninger av Carpelan med motiv fra områder Keilhau hadde vært, bety at

²⁰⁷ Judy Martin, *Håndbog i grafiske teknikker*, overs. til dansk av Bente Kastberg, (København: Gyldendal, 1994), 90.

²⁰⁸ Martin, *Håndbog i grafiske teknikker*, 94.

²⁰⁹ Jurgen v. Konow, *Om grafik: Historia och teknik*, (Malmö: Allhems förlag, 1956), 129.

²¹⁰ Helliesen, *Vi ser på grafikk*, 65.

²¹¹ Se Ingebjørg Ydstie, "Ein Geflecht von Skizzenbüchern: Wissenschaftliche Vorstellung und bildliche Darstellung von norwegischer Natur in den 1820er Jahre", i *Expedition Kunst: Die Entdeckung der Natur von C. F. Friedrich bis Humboldt*, red. av Jenns E. Howolt og Uwe M. Schneede, 37-45, (Hamburg: Hamburgische Kunsthalle, 2002). Katalog til utstillingen med samme navn, ved Hamburgische Kunsthalle, 25.10.2002-23.02.2003.

Carpelan selv hadde vært der. Enten har Carpelan gitt sine egne tegninger til Keilhau, eller han har kopiert Keilhaus originaler. I Nasjonalbiblioteket samling av Carpelans akvareller og skisser, er flere kopiert fra den tyske mineralogen Carl Friedrich Naumann (1797-1873) som var på reiser i norske fjellområder i 1821 og 1822, samt ett etter Munthe. Keilhaus private album *Erindringer fra Fjeldreisen i 1820*, inneholder to originaltegninger fra Carpelans hånd, og en annen Carpelan har kopiert etter Keilhau.²¹²

Det var ikke uvanlig for produsentene av plansjeverk å ha en oppdragsgiver i ryggen. Dette var tilfelle for både Pauelsen og Lorentzen (det danske kongehus) og Elias Martin (det svenske kongehus). Forleggere som John Boydell i London og Christian Tønsberg her hjemme var såpass involvert i prosjektene sine at de satte sitt eget navn på det ferdige produktet. *John Boydell's Picturesque Scenery of Norway* utkom i 1820 og Tønsbergs *Norge fremstillet i tegninger* i 1846-48. Widmalm betegner Carpelans plansjeverk som "ett typisk fältmåtaruppdrag", men det finnes ikke opplysninger som skulle tyde på at det var et bestillingsverk. Det er også klart at han bekostet utgivelsen selv. Å utgi et verk av denne typen uten offentlig støtte var økonomisk hardt, noe Carpelan selv trekker fram i sin minnetale over Thersner.²¹³ De ble begge satt i gjeld gjennom sine respektive prosjekter. Thersner døde også med røde tall i boken, hans bo-oppgjør viser en beholdning på 1188 Riksdaler Banco mot en gjeld på 2271 Riksdaler Banco. Det sto ikke like ille til i Carpelans bo-oppgjør, men mye av gjelden er forbundet med utgifter til plansjeverket. Blant annet skylder han penger til "Koppartryckaren Spång".²¹⁴

Noen subskripsjonsliste etter Carpelan er ikke kjent, derfor er det vanskelig å anslå et opplagstall for plansjeverket. Det er tydelig at salget gikk dårlig. Etter det tredje heftet ble prosjektet kansellert "i brist på upmuntran, understöd eller allmänt konstsinne".²¹⁵ Trykkeren A. M. Spong oppgir grunnen til den dårlige avsetningen å være at Carpelan var en for svak landskapstegner.²¹⁶ Spong skrev sin vurdering i 1873, og hadde i sin levetid sett

²¹² Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, 112, 156-157.

²¹³ Carpelan, W. M., "Åminnelse-tal öfver Öfverste-lieutenanten och Riddaren af Kongl. Svärds-Orden Ulrik Thersner", 25-34.

²¹⁴ Bo-oppgjør etter W. M. Carpelan, 1830. (Riksarkivet, Stockholm). Opplysningene om Thersner stammer fra Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 180.

²¹⁵ *Magasin för Konst, Nyheter och Moder*, 1. årg., nr. 9, (Stockholm, 1824).

²¹⁶ A. M. Spongs notater om trykkere og gravører finnes blant K. F. Werners papper. Biografiska anteckningar. Volym 28, *Älmänna anteckningar om böcker*. (Stockholms statsarkiv). A. M. Spong har ført seg selv opp i sin oversikt over trykkere i Stockholm, i tillegg til en A. F. Spong. Det har vist seg vanskelig å finne ut noe mer om disse to, men trolig tilsvarende en av disse den "Spong" som sto for trykkingen av plansjeverket. Karl Fredrik Werner (1830-1905), litteraturkjenner og biograf, kan være en slektning av den F. E. Werner/Verner som kolorerte plansjene, men dette blir kun spekulasjon.

landskapskunsten oppnå både fotorealistisk perfektjon og sterke individuelle naturtolkninger. Carpelan kan ha virket gammeldags og stiv, men fortsatt så nær i tid at hans kunst ikke ble vurdert ut ifra andre kriterier enn den samtidige. Det er ingenting som tyder på at Carpelan ble vurdert som en svak landskapstegner i sin samtid, tvert i mot betegner Fredrik Boije ham som ”en skicklig Landskaps-Målare och derjemte Gravör i aquatinta” i sitt *Målare-Lexikon* (1833).²¹⁷

4.15 Tilbake i Stockholm: Tunge år

Etter at kronprins Oscar ble utnevnt til visekonge, og Sandels måtte gå av som stattholder, forlot Carpelan Norge i mai 1824. Han gikk tilbake til tjenestegjøring ved Ingeniørkorpset i Stockholm. Den 20. august samme år giftet han seg med Emanuela Sofia Scherman (1805-1873), datter av Sveriges visekonsul i Cádiz i Spania. Året etter ble sønnen Axel Zacharias født, det eneste av parets tre barn som vokste opp.²¹⁸

Til tross for økonomiske og helserelevante problemer, må perioden etter norgesoppholdet kunne karakteriseres som produktive for Carpelan. I 1825 forfattet han en lærebok til undervisningen av kommende landmålere: *Prof Teckningar för Kart Ritningar: Skrif stil och Kart teckning som följas vid Kongl. Ingenieur Corpsens arbeten*. Gjennom ni planjer redegjøres det for alt fra skriftens størrelse og utforming ved forskjellige henvisninger i kartet, til hvordan avtegne forskjellige terrengetyper.²¹⁹

I 1826 åpnet et graveringskontor under Ingeniørkorpset som skulle sørge for mangfoldiggjøring av kartene det militære hadde behov for. Av sikkerhetsgrunner ble det kun ansatt militære til denne oppgaven. Kartografen Carl Fredrik Akrell (1779-1868) fikk det administrative ansvaret, Carpelan ledet det praktiske arbeidet som sjef for Ingeniørkorpset

²¹⁷ Fredrik Boije, *Målare-Lexikon til begagnande såsom Handbok för Konstidkare och Taflesamlare*, (Stockholm: Carl Deleen, 1833), 62.

²¹⁸ Flere kilder oppgir at Carpelan også fikk en sønn født utenfor ekteskap i Stockholm i 1815, Teodor Vilhelm Carpelan (død 1899), som også ble landmåler, se f.eks. Viktor Ekstrand, *Svenska Landtmätare 1628-1900* (Umeå & Uppsala: Sveriges lantmätareförening, 1896-1903), 100 og Jacobsom og Wengström, ”Carpelan, Wilhelm Maximilian”, 609. I 1986 setter Axel W. Carpelan spørsmålsteget ved dette i ”Två bördspänningar inom adliga ätten Carpelan”, i *Släkt och hävd*, nr 1: 3-5, (Stockholm: Genealogiska föreningen, Riksförening för släktforskning, 1986). Han mener å kunne bevise gjennom sin forskning at Teodor Vilhelm, som ble født av ”ukjent” mor, og vokste opp i to fosterhjem hvorav det siste var hos vaktermesterparet Ericsson, ble født førekteenskapelig av de samme Ericssons. Navnet Karpland, senere Carpelan, ble lagt til ved hans inntreden i det militære.

²¹⁹ Carpelan, W. M., *Prof Teckningar för Kart Ritningar: Skrif stil och Kart teckning som följas vid Kongl. Ingenieur Corpsens arbeten*, (Stockholm: 1825).

graveringskontor.²²⁰ En av hovedoppgavene var arbeidet med å mangfoldiggjøre det topografiske kartet over Sverige i skalaen 1:100 000, lenge den mest pålitelige kilden til kunnskap om Sveriges geografi.²²¹ Samme år utkom kartet over det sydlige Norge "(...) efter de bedste hjælpeklender sammendraget og udgivet af W. M Carpelan" i skalaen 1: 800 000. Det graverte geografiske kartet var blant annet påtegnet opplysninger om folketall, og hadde innfelt egne kart over byene Trondheim, Bergen og Christiania. Kartet var en stor forbedring fra C. J. Pontoppidans, slik Carpelan selv hadde sett for seg.

I 1827 begynte Carpelan arbeidet med et *Hand-Atlas* med 19 plansjer. Dette rakk han aldri selv å fullføre, men arbeidet ble ført videre av en kollega.²²² Atlaset starter med en avbildning av jordkulen sett fra ulike synspunkt, beveger seg via verdensdelene, og ender med kart over enkeltland. Dette var som tittelen tilsier ment å være en praktisk kartbok man kunne ta med seg, og mottok svært rosende omtale i *Journalen* 19. mars 1831:

*"Det vackra, fasta, owanligen ändamålsenliga papperet, den skickliga teckningen, den sinnrika uppfatningen af så mångartade Kunnskapsämnen, den nitidiga gravuren, den omsorgsfulla illumineringen, allt förenar sig att ge åt detta arbetet en ökat förtjänst."*²²³

Graveringskontoret hadde få midler. Mange av de ansatte måtte jobbe hjemmefra, og lønnen var ikke høy. Atlaset var et privat foretak, og kan ha vært forsøk på å få ekstra inntekter. Dette hadde feltmålerne ved Ingeniørkorpset anledning til så lenge kartene de solgte var geografiske og ikke topografiske, da de førstnevnte inneholdt mindre detaljer av krigsnyttig art.²²⁴ Han fortsatte også i denne perioden graveringen av enkelte av Thersners plansjer til *Fordna och närvarande Sverige*. Han har tydeligvis også virket som gravør for andre. Enkelte av illustrasjonene til *Svensk plutark* av J. F. Lundblad, utgitt i tre deler i perioden 1823-1831, er utført i akvatint av Carpelan.²²⁵

I Stockholm i 1826-27 utga Carpelan på nytt et plansjeverk med norske motiver. *Vue norvegiennes*, også kalt "Lille Carpelan". Det var et arbeide i betydelig mindre format enn det tidligere plansjeverket, både i størrelse og i omfang. To hefter med til sammen åtte ukolorerte plansjer viser utsikter fra byer i Østfold og fra fjellstrøk med korte beskrivelser på fransk.

²²⁰ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 305.

²²¹ Carpelan, T., "Carpelan, Wilhelm Maximilian", i *Finsk biografisk handbok*, 338.

²²² *Journalen*. Nr. 65. Lørdag 19. mars. (Stockholm: 1831).

²²³ *Journalen*. Nr. 65. Lørdag 19. mars. (Stockholm: 1831). Handatlasen ble aldri utgitt, men befinner seg i dag ved Norrköpings stadsbibliotek, Finspongssamlingen. Atlaset var utlånt til Carpelan-utstillingen i Åbo slott i 2007.

²²⁴ Widmalm, *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*, 325.

²²⁵ Opplysningen innhentet fra *Antikvariat Mats Rehnström* i Stockholm, <http://www.matsrehnstroem.se/> (oppøkt 2.4.2009).

Ingen fargelagt versjon av verket ble trykket.²²⁶ De tre første utsiktene over Halden, Fredriksten festning og Tistedalen er såpass konvensjonelt komponerte prospekter at det kan være fristende å koble foreleggene til Carpelans første opphold i Norge, i 1814. At Carpelan tegnet fra området også den gang, er klart gjennom Fredrikshald-bildet han stilte ut på Götiska Förbundets utstilling i 1818. De resterende plansjene i *Vues Norvégiennes* virker ikke å følge noen bestemt reiserute, men er satt sammen fra forskjellige steder i sør-Norge, som Telemark og Mugnafjell. Keilhau har forelegget til to plansjene, og Fearnley til det siste, *La Metairie de Sténé dans Urlandsdal*, som Carpelan opplyser om at er kopiert fra et oljemaleri.²²⁷ Den nest siste plansjen, fossavbildningen *Grove Hulet en Lillejord dans le Övre-Tellemarken*, har Carpelan hentet fra reisen i Telemark i 1820. Skissen til denne finnes i Nasjonalbibliotekets samling av Carpelan-akvareller. Det kan være nærliggende å anta at i alle fall enkelte av plansjene i *Vues Norvégiennes* opprinnelig var ment å være med i et av de urealiserte heftene i *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*

Carpelan var mye syk og sengeliggende i året 1829.²²⁸ At datteren Emma Wilhelmina Augusta, født 20. september 1827, døde ti måneder gammel, og yngstesønnen Albert Bernt August, født 30. september 1829, led av vannhode, må betegnes som tragedier for familien, og kan kanskje indirekte ha vært en medvirkende årsak til Carpelans skrantende helse. Samtidig var økonomiske bekymringer hele tiden overhengende. Det kommer fram i en artikkel i *Journalen* 11. mars 1831 at Carpelan hadde satset sin kones betydelige formue i arbeidet med sine private utgivelser, og fått lite tilbake.²²⁹ I takt med at helsen ble dårligere, må derfor også tanken på at han etterlot sin familie i fattigdom ha vært skremmende.

Carpelan ble den 26. februar 1829 tatt opp som medlem ved *Kungliga Krigsvetenskapsakademien*, en fortsatt virksom organisasjon med mål å fremme vitenskaper av betydning for det militære. Meningen var at Carpelan skulle være ”arbeidende medlem”, men sykdom og hastig avtagende krefter satte en stopper for dette.²³⁰ Carpelan skrev til Flintoe i 1829 at Thersners enke ønsket han skulle fortsette etsningen til Fordna och närvarande Sverige ”(...) hvilket jag intet vågar påtaga mig i anseende till min olyckliga

²²⁶ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 188.

²²⁷ Carpelan, W. M., *Vues Norvégiennes*, (Stockholm: Carl Deleen, 1826-27).

²²⁸ Carpelan, W. M., brev til Johannes Flintoe 11.12.1829; Carpelan, T., ”Wilhelm Maximilian Carpelan”, i *Ättartavlor för de på Finlands riddarhus inskrivna ättarna*, 197.

²²⁹ *Journalen*. Nr. 58. Fredag 11. mars. (Stockholm: 1831).

²³⁰ *Nationalencyklopedin: Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund utarbetat på initiativ av Statens kulturråd* divisionschef och red. av Kari Marklund et al., bd. 11, (Höganäs : Bokförlaget Bra Böcker, 1993), s.v. ”Krigsvetenskapsakademien”; Häggbladh, ”Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan”, 42.

sjuklighet”.²³¹

Carpelan døde i sitt hjem i Malmøgatan i Stockholm 19. mai 1830, 43 år gammel. Han skal ha lidd veldig mot slutten, og dødsårsaken er av Tor Carpelan oppført som *lungsot* (tæring).²³² Det er allikevel ting som tyder på at det kan ha vært akvatintetsningen som ble hans bane. I brevet fra Carpelan til Flintoe 11. desember 1829 er det påført en etterskrift, høyst sannsynligvis fra Flintoes hånd, hvor det kommer fram at både Carpelan og Thersner døde av forgiftning, og at Flintoe selv holdt på å lide samme skjebne.²³³

Syrebadet som brukes til etsning av kobberplater er svært sterk. Til blandingen brukes ofte salpetersyre, men også jernklorid eller hollandsk bad som er en blanding av saltsyre, kaliumklorat og vann.²³⁴ Akvatintteknikkens gjentatte etsninger vil dermed representere en større trussel mot helsen enn en streketsning som kun behøver én. Også harpikspulveret som brukes i akvatint bør unngås å puste inn. Flintoe forklarer det slik:

*”Indaandingen av skedevandsdannelse, hvori opløst Kobber, nydt i Mængde under en ængstlig Opmærksomhed paa dets Ætsende Virkning i Kobberpladen, gjorde sin livsødelæggende Virkning – medens Interessen for Konstproductet ganske afholdt Tanken fra Forgiftelsen og dens Følger”.*²³⁵

Man var altså villig til å trosse farene for kunstens skyld.

Tre dager etter Carpelans død avled også hans yngste sønn, og de fikk en felles grav ved Johannes kirkegård i Stockholm. Denne graven er ikke lenger å finne, skriver Lundström.²³⁶

I *Magasin för Konst, Nyheter och Moder* i august 1830 uttrykker redaksjonen sin sorg over Carpelans for tidlige død, som brått gjorde slutt på det produktive samarbeidet mellom tiddskriftet og kunstneren. Samtidig trykkes en akvatint av Flintoe. Carpelan skal ha gitt uttrykkelig beskjed om at leseren skulle gjøres oppmerksom på ”at denna verkligen nordiska Utsigt vore tecknad och graverad af en Norman, Herr Flintoe, hvors första försök i aquatinta manér det varit, och som til stil och utföringssätt vittna om utmärkta anlag hos den unga Konstnären, dem han sedermera fördelaktigt utbildat”. Bildet var den i litteraturen ofte

²³¹ Carpelan, brev til Johannes Flintoe 11.12.1829.

²³² Carpelan, T., ”Wilhelm Maximilian Carpelan”, i *Ättartavlor för de på Finlands riddarhus inskrivna ättarna*, 197.

²³³ Flintoes påskrift i Carpelan, W. M., brev til Johannes Flintoe 11.12.1829. Thersner døde i følge Død- og begravellesboken av slag, så det er vel lite trolig at det var av direkte forgiftning. Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 180.

²³⁴ Martin, *Håndbog i grafiske teknikker*, 92.

²³⁵ Carpelan, W. M., brev til Johannes Flintoe 11.12.1829. *Skedevandsdannelse* er trolig en benevnelse for syreblanding.

²³⁶ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 189.

reproduserte *Vue d'une Caverne dans le Urlandsdalen*.²³⁷

4.16 *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* i dag

Historien om *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* var ikke over med kunstnerens død. I *Journalen* 11. mars 1831 ble det på ny innbudt til subscripsjon, da en nytgivelse var planlagt. En prismessig reduserte utgave skulle forhåpentligvis føre til inntekter, i det minste tjene inn utgiftene for det andre opplaget. Den 21. mars svares det på artikkelen i samme avis. En nytgivelse ble ønsket velkommen av den anonyme artikkelforfatteren, som ikke var fornøyd med den tidligere mottagelsen. Han mente det også burde være interesse for den særegne norske naturen i utlandet, og verket burde utgis internasjonalt. Ikke minst kunne de etterlatte forhåpentligvis få litt økonomisk kompensasjon for sitt store tap og sin ulykkelige situasjon.²³⁸ Det kan være disse to artiklene, kanskje via en senere kilde, Lundström har lest når han oppgir at det ble trykket en senere versjon av plansjeverket som ble mottatt med liten interesse.²³⁹ Dette påståtte andreopplaget har det vist seg vanskelig å få kunnskap om, da ingen komplette hefter fra etter 1831 synes å være i omløp. Alle eksemplarer som er tilgjengelige i bibliotek og samlinger, samt de som er kjent fra det kommersielle markedet, er førsteutgaver fra 1821-23. Det virker derfor lite sannsynlig at det ble noe av prosjektet.

At Carpelans plansjeverk kun kom ut i én omgang, som i tillegg hadde liten avsetning, forklarer verkets sjeldenhet i dag. Eiler H. Schiøtz opererer med et system i sitt bibliografiske verk *Utlendingers reiser i Norge* der antall stjerner fra en til tre angir objektets status fra ”uvanlig” til ”meget sjelden”. Han oppgir (i 1970) ved Carpelans plansjeverk to stjerner ved den ukolorerte versjonen, og tre stjerner ved den kolorerte.²⁴⁰ Pål Sagen ved *Antikvariat Pama AS* i Oslo anslår antallet komplette verk som har vært til salgs siden 1970 til fire eller fem, av disse er to eller tre i farger.²⁴¹ I tillegg finnes i Norge fullstendige utgaver av verket ved Nasjonalbiblioteket (i farger), Universitetsbiblioteket i Bergen (i farger, kun fransk tekst) og Gunnerusbiblioteket i Trondheim (i svart-hvitt, kun svensk tekst). I Sverige finnes ved

²³⁷ Carpelan, brev til Johannes Flintoe 11.12.1829. *Magasin för Konst, Nyheter och Moder*, 7. årg., nr. 8, (Stockholm, 1830), 57. Redaksjonen opplyser om at den var ment å utgjøre en plansje i *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*, men som Schiøtz påpeker var den nok heller ment for Carpelans senere *Vues Norvégiennes* ved at den er nummerert som 9. I *Vues Norvegiennes* var det tidligere utkommet 8 plansjer. Eiler H. Schiøtz, *Utlendingers reiser i Norge: En bibliografi*, (Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget, 1970), 307.

²³⁸ *Journalen*. Nr. 66. Mandag 21. mars. (Stockholm: 1831).

²³⁹ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 188.

²⁴⁰ Schiøtz, *Utlendingers reiser i Norge: En bibliografi*, 88.

²⁴¹ Pål Sagen, muntlig 15/4-09.

Kungliga biblioteket en komplett fargelagt versjon med teksthefter på begge språk, og Krigsarkivet har alle plansjene komplette, men uten medfølgende teksthefter. I tillegg er det en versjon av plansjeverket med svensk teksthefte ved Nasjonalbiblioteket i Helsingfors og ved Det Kongelige Bibliotek i København. I øvrige europeiske bibliotek-kataloger og søkedatabaser oppnås ingen treff på verket. Derimot finnes det flere løse blader i omløp. Flere av disse stammer fra den originale utgivelsen, men basert på papirets tilstand, trykkekvalitet, slitasje, og så videre, er det klart at enkelte er kommet til etter Carpelans død.²⁴² Man kan spekulere i at man i stedet for komplette hefter i 1831 eller senere kan ha gått over til å trykke plansjene enkeltvis. De ansvarlige oppnådde utvilsomt en mindre økonomisk risiko på den måten.

Et fåtall av de originale kobberplatene eksisterer fortsatt, Cappelen antikvariat har tre stykker, Plansje 14, plansje 22 og plansje 24. Hydro fikk laget hundre trykk av Rjukanfossen-plansjen for få år siden. Trykkingen foregikk ved raderavdelingen på Statens håndverks- og kunstindustriskole, og ble kolorert av billedkunstner Even Richardson.²⁴³

De enkeltstående plansjene som finnes på markedet, må også kunne betegnes som sjeldne. Prisene starter på rundt 8-10.000 kroner for de mindre populære. De mest ettertraktede i Norge i dag er plansjene fra Christiania (plansje 1, Figur 7), Krokkleiva (plansje 2, Figur 8), Bolkesjø (plansje 17, Figur 8), og Rjukanfossen (plansje 24, Figur 32). Det er gjerne også disse som reproduseres hyppigst i bøker og magasiner.²⁴⁴

Verdien på en komplett håndkolorert utgave av plansjeverket vil i dag være rundt 250 000-300 000 kroner, og interessen synes å være stigende. Av verk i samme sjanger med norske motiver er det kun *Boydell's Picturesque Scenery of Norway* som oppnår høyere priser, rundt 50.000 kroner mer. Dette består av hele åtti plansjer. Dermed er, med en verdi basert på hvert enkelt blad i det komplette verk, Carpelans *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* Norges mest kostbare plansjeverk.²⁴⁵

²⁴² Pål Sagen, muntlig 15/4-09.

²⁴³ Jeg takker Jørgen W. Cappelen ved Cappelens Antikvariat og Peder A. Lund, ansvarlig for Hydros kunstsamling, for opplysningene.

²⁴⁴ Pål Sagen, muntlig 15/4-09.

²⁴⁵ Igjen takker jeg Pål Sagen for opplysningene.

4.17 Carpelans forsvunne oljemalerier

Ved kunstakademiets utstilling i Stockholm i 1826 var Wilhem Maximilian Carpelan representert med 21 oljemalerier. At han malte i olje er oppsiktsvekkende. De fleste amatørerne holdt seg til tegning og akvarell, men i følge Lundström forsøkte enkelte med høyere ambisjoner seg i olje.²⁴⁶ Carpelan var i så fall en av disse.

I dag vet man ikke hvor de aktuelle oljemaleriene befinner seg, eller om de fortsatt eksisterer.²⁴⁷ Katalogbeskrivelser av motivene er likevel tilgjengelig, og det er ikke overraskende motiver fra den norske fjellheimen Carpelan har valgt å overføre til lerretet.²⁴⁸ Fem av de utstilte bildene, med motiv fra Sognefjorden og Vøringsfossen, er etter Flintoes forelegg. Carpelans egne originaler henter motivene fra området rundt Voss, fra Sognefjorden og Telemark. Titlene inneholder korte beskrivelser av forskjellig art: elementer i komposisjon, reiserute, og enkelte oppmålinger.²⁴⁹ Det er vanskelig å si noe om han malte mer i olje enn de tjueen bildene, da disse er de eneste som er dokumentert.

Maleriene kan ha blitt solgt kort tid etter Carpelans død grunnet den vanskelige økonomiske situasjonen familien befant seg i. I booppgjøret utført etter hans død, opplyses det om ”tafvlor” blant møblene, men uten nærmere informasjon om teknikk eller motiv.²⁵⁰ Det er likevel nylig satt i gang en privat undersøkelse av en av Carpelans etterkommere for å forsøke å finne maleriene. Dette gøres med utgangspunkt i Nätra socken i Ångermanland der Carpelans enke og sønnen Axel etter hvert bosatte seg. Foreløpig er det ikke kommet til resultater.

Enn så lenge står *Voyage Pittoresques aux Alpes Norvégiennes* igjen som Wilhelm Maximilian Carpelans absolutte hovedverk.

²⁴⁶ Lundström, ”Amatörerna och konsten”, 353.

²⁴⁷ Lundström kan i 1999 opplyse om at etterforskninger rundt de tapte maleriene ennå ikke har fått resultater. Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, fotnote 64:189. Dette er i 2007 gjeldene status, ifølge Mickwitz, *Familjen Carpelan: adelsätt i 600 år*, 81.

²⁴⁸ Hultmark, *Kungl. Akademiens för de fria konsterna utställningar 1794-1887*, 63-64.

²⁴⁹ Siden Voss-bildene er oppført som Carpelans egne, vil dette, sammen med de utstilte bildene på Tegneskolen og de små akvatintene i Groschs album, utgjøre et grunnlag for å regne det som svært sannsynlig at han reiste via Voss på sin første reise tur-retur Bergen sommeren 1819.

²⁵⁰ Bo-oppgjør etter W. M. Carpelan, 1830. (Riksarkivet, Stockholm).

Kapittel 5: *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* - form og kontekst

5.1 *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*: Formale trekk med utgangspunkt i prospektkunsten

I litteraturen omtales gjerne 1700- og 1800-tallets kunstreiser og dertil tilhørende landskapsbilder som prospektkunst. Som nevnt brukes prospekt-begrepet gjerne der en subjektiv opplevelse av motivet synes å være underordnet et objektivt, registrerende blikk, og der framstillingen baserer seg på konvensjonelle normer.

I Carpelans plansjeverk kan det sees flere skjematiske, formale trekk som forbindes med den etablerte prospektkunsten. Disse kommer tydeligst til syne i det første heftet. I Christiania-plansjen (Figur 7), som i andre byprospekter, skildres byen og dens bygninger i det omliggende terrenget fra en av byens inngangsårer. En høy himmel skyver landskapet til nederste tredjedel av billedflaten, også det et etablert kunstnerisk grep. Motivet er utypisk for *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* som dets eneste byskildring, men i flere av landskapene som følger i verkets to første hefter kan trekk fra den skjematiske prospektkunsten fortsatt gjenkjennes. Carpelan forholder seg til prospektkunsten gjennom et tydelig skille mellom en mørk forgrunn, lys mellomgrunn og en fjern bakgrunn. I den noen ganger ekstremt nære forgrunnen danner trær, steiner, busker og gresstrå silhuetter mot den lysere mellomgrunnen, som *repoussoirs*, forsterkere av avstandsopplevelsen. Et tre, som regel en bjørk eller en gran, danner en slags ramme langs billedkanten, eller inntar en dominerende plass i selve motivet. En landevei eller et hjulspor binder sammen de noen ganger fullstendig atskilte avstandssjiktene, og er et element som forekommer i store deler av Carpelans plansjeverk som i prospektkunsten generelt.

I det andre heftet er den konvensjonelle stivheten som må kunne sies å finnes i flere av det første heftets plansjer ikke like tydelig tilstede. Dette kan ha grunnlag i motivene som presenteres. Keilhau har laget forstudiene til to Jotunheim-motiver, plansje 10 (Figur 17) og 11 (Figur 18). Carpelans egne plansjer 15 og 16 (Figur 22 og Figur 23) fra Nystuen og Suletind antyder kanskje at Carpelan har hentet inspirasjon fra geologen i måten han her skildrer det vegetasjonsfattige og snøkleddede høyfjellet på. Mest iøyenfallende er det at koloreringens grønn- og blåtoner er byttet ut med brunlig lyng og gråblå fjell. I de aller fleste av verkets plansjer hviler et jevnt lys med utspring utenfor billedrammen. Lyset åpner opp for

et spill med lys og skygge i trærne, og skaper ekstra dynamikk i forgrunn og mellomgrunn. Dette elementet er naturlig nok så godt som fraværende der motivene er hentet fra over tre-grensen. Billedelementene oppleves også som mer horisontalt organiserte enn tidligere. Dette kan komme av høydeplataets mangel på dybdeskapende fjellsider. Plansje 16 mangler fullstendig den samtidige prospektkunstens dybde- og avstandsskapende elementer. Kun Suletind, som troner over fjellplataet i venstre del av bildet, er trukket bakover i bildet ved hjelp av atmosfærisk perspektiv. En bonde med hest og kjerre virker dessuten like viktig i bildet som selve fjellet. Carpelan viser her at han kan skildre bevegelse og stor fart på en overbevisende måte.

I store deler av det tredje og siste heftet er det enda mer åpenbart at Carpelan har frigjort seg fra enkelte av prospektkunstens skjematisk grep. Dette skyldes ikke bare den dramatiske naturen Carpelan møtte i Vestfjorddalen. Tydelige kunstneriske virkemidler er tatt i bruk for å øke effekten av landskapet, blant annet gjennom eksperimentering med ståsted og forsvinningspunkt. I plansje 18 (Figur 26) har han valgt å skildre den spinkle Gylmsterfossbrua fra bunnen av dalen, der formålet må være å tydeliggjøre den utilgjengelige stien med farlige og dype kløfter under seg. Slik minner det mer om den sublimе tilnærmingen hos Roque enn konvensjonell prospektkunst, selv om Carpelan bruker ståsted i stedet for direkte overdrivelser for å understreke landskapets karakter. I plansje 24, med motiv fra Rjukanfossen, forsterkes også opplevelsen av den steile bergsiden ved et dramatisk synspunkt, denne gangen ovenfra. Her ser betrakteren rett ned i dypet der fossens naturkrefter får det til å skumme i det den treffer vannet under. Himmelen er nesten borte bak det langstrakte landskapet. I stedet gis et overblikk over terrenget i tilnærmet fugleperspektiv (Figur 32).

I begge disse plansjene har Carpelan benyttet høydeformatet for å understreke bratthet og dybde. Dette var i seg selv ikke noe nytt. I den eldre prospekttradisjonen snudde man også gjerne arket på høykant slik fossens loddrette form inviterer til. Allikevel virker det som Carpelan i dette tredje og siste heftet har oppdaget høydeformatet som et virkningsfullt grep for å skape dynamikk i dramatiske motiver. Siden høydeformatet i de to foregående heftene kun er benyttet én gang (i plansje 2 fra Krokkleiva), må det tredje heftets tre motiver av åtte kunne sies å være et uttrykk for en bevisst bruk.

Menneskefigurer forekommer i alle verkets plansjer, med unntak av Flintoes Haugfoss-motiv. Carpelans behandling av menneskefiguren er av varierende kvalitet gjennom verket. Noen er

overbevisende framstilt, som de pekende bondekonene i plansje 12 (Figur 19), mens den ryggvendte bonden i plansje 4 (Figur 10) er lite heldig, det samme kan sies om de noe urealistiske proporsjonene til den lokale Valdresingen i den ellers også nokså stive plansje nummer 7 – *Cascade de Dalselv. Près de Midstrand à Walders* (Figur 13). I Carpelans plansjeverk, som i andre *voyages pittoresques*, figurerer ofte en lokalkjent som viser fram interessant natur. Enten som direkte henvendt til en annen person i bildet, for eksempel en reisende, eller indirekte til betrakterne i den virkelige verden, som i plansjene 4 (Figur 10), 7 (Figur 13), 8 (Figur 14), 12 (Figur 19), 21 (Figur 29) og 24 (Figur 32). Tilsynelatende tilfeldige mennesker og dyr på vandring eller i arbeid skaper dessuten en nærmest pastoral idyll i plansjene 3 (Figur 9), 5 (Figur 11), 6 (Figur 12), 20 (Figur 28), 22 (Figur 30) og 23 (Figur 31). Et lite antall av Carpelans menneskefigurer synes også å ha en kontemplerende, subjektiv opplevelse av naturen. I Vignett I (Figur 6) sees en av disse. Her har Carpelan fjernet seg fra å gi den avbildede en staffasjeaktig betrakterrolle, og nærmet seg en billedliggjøring av en indre opplevelse. Flintoe har tegnet forelegget og Carpelan har gravert en sittende herremann som ser ut over Strandevann i det solen går ned bak fjellene på den andre siden. Til tross for at billedtittelen retter oppmerksomheten mot Hallingskarven i horisonten, er det ikke landskapet som spiller hovedrollen i dette bildet, det er det figuren som opplever det som gjør. Hos Caspar David Friedrich ble menneskefiguren benyttet som en metafor for indre, psykologiske aspekter, eller for det overmenneskelige, ofte eksemplifisert gjennom bildet *Munk i storm* (1809). Trolig er Carpelans vignett ikke ment å personifisere noe metafysisk som hos Friedrich, men som skildring av en subjektiv skjønnhetsopplevelse. En slik tolkning støttes også opp av teksten som følger bildet, der Carpelan gjenforteller det som trolig er Flintoes naturopplevelse ved synet av Hallingskarven straks etter solnedgang der en gruppe reisende ”vid framkomsten genomblötte af regn och nästan stele af köld, sågo de förfärliga fjellen stråla i öfverjordisk glans”:

*”Öfverst var en lågande strimma af bländande hvithet, som småningom öfvergick til brandgult och rödt, likt glödande jern, då det ifrån den starkaste hetta öfvergår til svagare värmegrad. Den sista rodnanden försvann i bergets egen blånande skugga, som deraf fick et violett utseende.”*²⁵¹

Plansje 17-*Vue des montagnes des Övre Tellemarken prise de la metaire de Bolkesjö* (Figur 25) skiller seg også ut i plansjeverket. Folkegruppen med bønder har ikke mye til felles med den tradisjonelle staffasjefiguren, men framstår i stedet som en ren folkelivsskildring med

²⁵¹ Carpelan, W. M. *Pittoresk resa til norska fjellen*, 1. hefte, 7.

narrative elementer. Bøndene er i aktivitet, de er i kontakt med hverandre og reagerer på hverandre. Stemning og indre opplevelse antydes i ansiktene, og åpner opp for tolkning. Kunstner Marius Hauge, forfatteren av den rikt illustrerte boken *Gamle Norge på trykk*, hevder at bildet fra Bolkesjø bringer noe nytt inn i norsk kunsthistorie, da man her ser en uvanlig sammenstilling av folkedrakt og natur som det i tidens grafikk var vanlig å holde atskilt.²⁵² Avbildningen av folkedraktkledde figurer i et karakteristisk norsk landskap, forbindes med neste generasjon kunstnere. Både i dette henseendet, og i parallellen til Tidemand og Gudes kunstneriske samarbeid, virker plansje 17 å nærme seg et nasjonalromantisk billedspråk. Plansjens tittel, samt at Carpelan har valgt å nedtegne fjellenes navn under motivet, viser allikevel hvordan menneskefigurene for ham var underordnet landskapet og dets topografiske plassering.

I Rjukanfoss-motivet, og i plansje 9 – *Walders. Vue près de l'église d'Ullnäs* (Figur 16), har Carpelan avbildet et tydelig værbitt tre, eller rot, som skiller seg ut fra hans alminnelige bruk av store, ranke bjørketrær. Det kan være fristende å tillegge det symbolsk betydning slik det samme elementet innehar hos Freidrich og andre romantiske kunstnere. Det er allikevel lite som tyder på at Carpelan tiller roten en slik ladet betydning. Den viser i stedet tydelig naturkreftenes herjinger og underbygger den dramatiske naturen som avbildes. Allerede førti år tidligere benyttet Erik Pauelsen seg av lignende trær i sin kunst, noe som skulle tilsi at også det representerte en rekvisitt i prospektkunstens repertoar.

Som en kontrast til de vide panoramiske utsiktene i flere av plansjene, fungerer de tre vignettene som mer intime skildringer med menneskelig nærvær. Vignett III – *Descente d'un précipice de la Montagne de Gousta* (Figur 24), som viser hvor strabasiøs reisene kunne være for både folk og dyr, minner ikke så lite om Flintoes motiver i hans senere litografiske billedverk fra 1838-40, *Scener af Rejselivet i Norge*. Det er ikke Flintoe, men Carpelan selv som har laget forelegget til vignetten, og motivet er hentet fra virkeligheten. Han beskriver scenen i den medfølgende teksten med sterk betoning av det dramatiske i den strabasiøse nedstigningen.²⁵³

Verners fargelegging er antydende mer enn dominerende, med en sterk dominans av grønne og blå sjatteringer. De klare akvarellvalørene skaper en gjennomskinnelig effekt som

²⁵² Marius Hauge, *Gamle Norge på trykk: Grafikken og historien*, (Oslo: Andresen & Butenschøn, 2000), 51.

²⁵³ Carpelan, W. M., *Pittoresk resa til norska fjellen*, 3. hefte, 8.

sammen med akvatintens iboende gråtoner forsterker den tynne fjelluften i motivene fra Jotunheimen og Filefjell. Det er vanskelig å si noe om hvorvidt Carpelan hadde innvirkning på fargeleggingens natur og utførelse.

Plansjene i *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* har til tross for en utvikling i framstillingsmåten noen formale fellestrekk. Den litt fjæraktige måten å skildre løvtrær på holder seg konstant gjennom verket, og kan minne om franske rokokkomaleres penselføring. Metoden er også i samsvar med anbefalt framgangsmåte i samtidige lærebøker i tegning, for eksempel i den tidligere nevnte læreboken i tegning av far og sønn Gillberg. Resultatet er lite naturtro. Både bartrær og løvtrær har en spinkel framtoning, og virker kanskje mer eksotiske enn hjemlige.

Behandlingen av rennende vann er også den samme gjennom alle tre heftene i plansjeverket. Carpelans fosser er avbildet som i frosne øyeblikk med vannstrømmen i etappevise rykk og napp, og ikke som en optisk korrekt kontinuerlig masse. En slik skildring av vann i bevegelse er en kontrast til J. C. Dahls naturalistiske framstilling av Rjukanfossen (Figur 1). Akvatintens tekniske muligheter som etterligning av akvarellenes fargenyanser og lavering gjør at ulikheter i tilnærmingen ikke bare kan skyldes forskjellige teknikker. Kanskje kan noe av grunnen til vannets utseende hos Carpelan ligge i hans bakgrunn som kartograf. Hazelius skrev for eksempel i sin tale i *Krigsvetenskapsakademien* i 1830 at selv den mest estetisk opptatte karttegner må gjøre det klart hvilken vei vannet renner.²⁵⁴ Carpelan kan bevisst eller ubevisst ha brakt dette med seg inn i kunsten. Framstillingen kan minne om pilene som markerer ”strømmens båtbarhet” som Carpelan selv demonstrerer i sin egen lærebok i karttegning få år senere.²⁵⁵ I så fall har han lært teknikken videre til Flintoe (plansje 19, Figur 27).

Som nevnt i innledningen følger man i Carpelans plansjeverk en fysisk reise. Denne reisen, som går fra Christiania via Jotunheimen til Telemark og Rjukanfossen, kan sies å føre publikum fra sivilisasjonen til villmarken. Samtidig kan det observeres en kunstnerisk utvikling hos Carpelan. Første plansje, *Christiania*, er et konvensjonelt byprospekt som skiller seg lite fra uttallige andre bilder i samme sjanger laget gjennom flere tiår. Som en kontrast er siste plansje, *Rjukanfossen*, en dramatisk naturskildring med en overraskende synsvinkel og et

²⁵⁴ Hazelius, ”Några tankar om den Topografiska Tecknings-konsten”, 20.

²⁵⁵ Carpelan, W. M., *Prof Teckningar för Kart Ritningar: Skrif stil och Kart teckning som följas vid Kongl. Ingenieur Corpsens arbeten*, (Stockholm: 1825), plansje VIII (ikke paginert).

banebrytende motiv. Plansjene gir et varierende inntrykk av kunstnerisk verdi, men på sitt beste er Carpelan som landskapsskildrer veldig sterk. Til tross for sin bakgrunn i en skjematisk landskapstradisjon, makter han å overføre både til papir og kobberplate inntrykkene av en annerledes og ny natur. Selv om enkelte formale trekk holder seg konstant gjennom verket, er det tydelig at Carpelan frigjør seg fra den konvensjonelle prospektkunsten i det han møter motiver der han mangler kunstneriske forbilder.

5.2 Forholdet mellom vitenskap og kunst: Graden av realisme i *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*

Graden av realisme, her forstått som nøyaktig gjengivelse, er en svært aktuell problemstilling i møte med Carpelans landskapskunst. For det er i utgangspunktet vanskelig å si om Carpelan følte seg bundet av det han så framfor seg, eller om han tillot små forbedringer i kunstens navn.

Noen beviselige holdepunkter er det allikevel. Gjennom utdannelsen var han skolert i det matematisk korrekte perspektiv, og hadde en landmålers blikk for avstander og høyder. Som kartograf og militær visste dessuten Carpelan at tilsynelatende bagatellmessige endringer kunne få skjebnesvangre konsekvenser i krig. Og som generelt vitenskapelig interessert var han kjent med en tradisjon der det ikke var tilfeldig hvilke planter og trær som vokste hvor og når. Unøyaktigheter av denne art kunne i vitenskapelige sammenhenger resultere i usikre tolkninger av data og feilaktige konklusjoner. Det virker ikke usannsynlig at han overførte den samme moralen til sin landskapskunst. Carpelans interesse for ulike fagfelt, samt egne landmålingskunnskaper, vises også i plansjeverkets medfølgende tekst. Han er tydelig oppdatert på de tidligere vitenskapelige undersøkelser fra de samme traktene. Han sammenligner sine egne målinger og observasjoner med de av blant andre den tyske geologen Christian Leopold von Buch (1774-1853) og professorene Jens Esmark (1763-1839) og Christen Smith (1785-1816) ved Universitetet i Christiania. Presten Niels Hertzbergs (1759-1841) jordbruksrelaterte beskrivelser fra den norske landsbygda var han også kjent med.²⁵⁶ På sine reiser i fjellet utførte Carpelan selv en mengde høydemålinger med barometer, og skal sammen med Hansteen ha benyttet kronometer og sekstant for å undersøke områders geografiske beliggenhet.²⁵⁷ I tillegg viser en sammenligning mellom virkelighetens fjelltopper og Carpelans utsikter at det er liten tvil om at empiri og direkte observasjon ligger som basis

²⁵⁶ Carpelan, W.M., *Pittoresk resa til norska fjellen*, 1. hefte, 6, 15.

²⁵⁷ Häggbladh, "Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan", 41.

for kunsten.

Likevel var det i samtiden rom for å forbedre landskapsbilder i den pittoreske utsiktens navn. Som nevnt fulgte det med den internasjonale amatørisme-bevegelsen flere selvlæringsbøker i tegning. Blant annet ble man rådet i valg av passende landskapsutsnitt, og hvordan utføre dem på en mest mulig effektfull måte. William Gilpin var ikke bare det pittoreskes første teoretiker, men boken hans *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape* fra 1792 også en tidlig og svært innflytelsesrik variant av sjangeren. Hans forhold til realistiske framstillinger kan stå som et eksempel på hvordan det ble sett på i samtiden. Utgangspunktet for Gilpin var den topografiske registreringen av et landskap, men han gikk ikke av veien for å i den kunstneriske prosessen forbedre naturen noe for å gjøre den mer pittoresk. Til tross for at store linjer i landskapet bør opptegnes etter virkeligheten, så kan man på papiret godta små forandringer naturen selv kunne ha sørget for, som å fjerne en forstyrrende hytte eller legge til et tre der det passer.²⁵⁸ Det er nettopp i staffasjefigurene og de "flyttbare" komponentene, som trær, busker og hytter, at Carpelan har gått vekk fra å skildre kun det han så. Dette viser en sammenligning mellom akvarellskissene laget på stedet og de ferdige plansjene. I enkelte av skissene finnes ingen forgrunn, til tross for at elementet er framtrædende i den ferdige plansjen. I skissene kan det forekomme en og annen vandringsmann på veien, men de virker å være satt inn som en påminnelse om avstander og størrelsesforhold.²⁵⁹

Messel mener at den realistiske framstillingen var det absolutte ideal for kunstnere som Carpelan og Flintoe. "Man var ikke først og fremst interessert i ideene, i "det alminnelige Begreb af Fjelde", men i fjellet slik det viste seg for ens øye der og da".²⁶⁰ Det bør heller ikke være noen tvil om at en nøktern tilnærming til det han avbildet var en selvfølgelighet for Carpelan. Det var lite plass til ekspressive, subjektive tolkninger av landskapet i den klassisisme-orienterte svenske kunsten generelt. Som pionerer og oppdagere følte kanskje Carpelan og Flintoe i tillegg et ansvar for å gi et troverdig inntrykk av ukjente områder.

Hvordan man kunne finne den rette avgrensningen i en landskapsavbildning, var blant rådene Gilpin la fram i sine teorier om det pittoreske. Han understreket hvordan bare et skritt eller to

²⁵⁸ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: To which is added a poem, on Landscape Painting*, opptrykk av 2.utg. fra 1794, (Farnborough: Gregg, 1972), 70.

²⁵⁹ W. M. Carpelans tegninger og akvareller (NBO, billedsamlingen).

²⁶⁰ Messel, "Da fjellet ble oppdaget", 10, 51.

i den ene eller den andre retningen kunne utgjøre en stor forskjell.²⁶¹ Avgrensning og utsnitt hører hjemme i en diskusjon om objektiv avbildning. Hver en som avbilder en utsikt eksakt slik det ser ut for ham eller henne i virkeligheten, eller kanskje enda bedre illustrert i dag, selv den som fotograferer en utsikt, den har også foretatt et viktig kunstnerisk valg i selve avgrensningen. Utsnittet vil være valgt fordi det gir den beste oversikten over det karakteristiske i naturen, det vakreste eller det mest spektakulære.

Gilpin kan også kaste lys over bruken av staffasjefigurer og forgrunns-elementer. For ham var det de store linjene i det valgt landskapsutsnittet som måtte gjengis tillitsfullt, de mindre og flyttbare elementene kunne endres til kunstens beste. Gilpin tilråder også å introdusere figurer i landskapsbildet, med "figurer" mener han transportgjenstander, kveg og mennesker. De må brukes sparsomt, deres hovedfunksjon er "to mark a road – to break a piece of foreground – to point out the horizon in a sea-view".²⁶² At den samme bruken av figurer ses i flere av Carpelans motiver betyr ikke nødvendigvis kjennskap til Gilpin, det var en del av prospektkunstens etablerte vokabular.

Til tross for at det matematisk korrekte perspektiv må ha vært blant grunnsteinene i kartografene og landmålerens tegneundervisning, finnes det likevel i Carpelans plansjer enkelte perspektivmessige uklarheter som oppfattes som lite realistiske. I Rjukanfossmotivet (plansje 24, Figur 32) kan landskapet bak fossen gi inntrykk av å være sett fra fugleperspektiv, til tross for at kunstneren tydelig har avbildet utsikten fra et bestemt ståsted på landjorden. Kanskje finnes årsaken til dette i Carpelans utdanning. Lundström mener at man i de militært utdannede kunstnerens landskapsbilder kan observere langstrakte perspektiv og store linjer "vilket kanskje kan forklaras av att de som fältmätare och kartritäre lärt sig att uppfatta landskapet som en helhet".²⁶³ Det er det samme Hazelius er inne på i sin forelesning i 1830. Han påpeker at forskjellen mellom en landskapsmaler og en topograf først og fremst ligger i at den første avtegner en egn slik det ser ut fra et virkelig punkt på jorden, mens den andre avbilder en trakt slik den ser ut i sin plane utstrekning eller fra hvert tenkte punkt *over* jorden.²⁶⁴

I kartet kan det nesten sies å stå en allvitende hånd bak den konkrete utførelsen, da viten om landjorden går utover det man ser med det blotte øyet fra et bestemt ståsted. Det kan

²⁶¹ Gilpin, *Three Essays*, 63.

²⁶² Gilpin, *Three Essays*, 77.

²⁶³ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 222.

²⁶⁴ Hazelius, "Några tankar om den Topografiska Tecknings-konsten", 10.

virke som Carpelan kombinerer topografens og landskapsmalerens ulike tilnærminger. Han både registrerer den virkelige utsikten foran seg *og* det allvitende overblikket. Det kan være resultatet av en kunstners øvede kartografblikk som er billedliggjort i plansjen med Rjukanfossen.

Kapittel 6: *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* og den norske nasjonalromantikken

6.1 *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* og nasjonalromantikken: Konkret påvirkning?

Etter 1814 var man i Norge på leting etter en egenartet norsk identitet og nasjonalkarakter etter århundrer med dansk språk og kultur. 1700-tallets naturfilosofi og oppfattelsen av at menneskets karakter var formet av natur og klima, dannet en allerede etablert plattform for prosjektet. En storstilt innsamlingsaksjon, der alt fra bunader til eventyr ble nedtegnet, katalogisert og publisert, førte til at alt norsk ble høyeste mote i perioden som dateres ca. 1830-1850, under navnet Nasjonalromantikken. Hjemlig bondekultur og hjemlig natur ble symbolene på det egentlige, opprinnelige Norge. De første kunstneriske oppdagerne av det norske fjellet kultiverte en ny motivsjanger som skulle få betydning for ideen om det nasjonale.

Det er også først og fremst på grunn av motivene i plansjeverket, ikke utførelsen, at Wilhelm Maximilian Carpelan omtales i norsk kunsthistorisk litteratur. Han var blant de aller første som gjenga utsikter fra fjellheimen, og har sammen med Johannes Flintoe fått æren for å ha gjort den kunstnerlige oppdagelsen av Telemark.²⁶⁵ Telemark fikk etter hvert stor betydning for forståelsen av Norges egenart, et slags opprinnelig Norge, med stolte bønder og storslått natur. Folkedraktkledde seterjenter i grønne fjellandskap er et motiv som siden har gått igjen i norsk kunst.

Senere kunstnere oppsøkte de samme stedene som Flintoe og Carpelan. Det kan neste virke som faste ruter ble fulgt, med Sogn og Telemark som de mest ettertraktede reisemålene. Et eksempel på et stadig tilbakevendende utgangspunkt for skildringer fra Telemark er gården og skysstasjonen Bolkesjø i Gransherad, et naturlig stopp på enhver reise til Rjukanfossen og Gausta. Carpelan lagde skisser på gården i 1820 (Figur 25, plansje 17), Flintoe i 1821, senere fulgte Dahl i 1826, Fearnley i 1828 og den danske maleren Martinus Rørbye (1803-1848) i 1830. I 1837 avbildes en utsikt over gårdshusene i den danske trykkeren og forleggeren Peter Fredrik Wergmans (1801-69) plansjeverk *Norge, fremstillet i Lithograferede Billeder efter Naturen*, og i 1844 var Tidemand der og utførte en rekke skisser. Hans kjente maleri *Norsk*

²⁶⁵ Østby, *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*, 111.

Juleskikk fra 1846 henter motivet sitt fra stabburet på Bolkesjø.²⁶⁶ Rekkefølgen kan tyde på at Carpelan var den første kunstneren på stedet.

Ingebjørg Ydstie vurderer Flintoe som en viktigere oppdager i den norske naturen enn Carpelan.²⁶⁷ Om man tar utgangspunkt i den oppdagelsesreisendes beviselige og konkrete innflytelse på den norske kunsthistorien i etterkant, er det nok liten tvil om at Flintoe har hatt mest betydning. Gjennom sitt lange virke som lærer ved Tegneskolen hadde han flere av den neste generasjons kunstnere som elever. Spesielt skal Gude ha følt takknemlighet overfor sin lærer.²⁶⁸ Carpelan kan sies å ha en indirekte innflytelse på norsk kunsthistorie gjennom Flintoe, men det er vanskelig å konkretisere påstanden. Den korte tiden Carpelan opphold seg i Christiania bør også tas med i betraktning. *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* var allikevel i omløp i Norge, og motivene må ha blitt lagt merke til også etter returen til Sverige.

En dokumentert innflytelse finnes derimot i litteraturen om Fearnley. Han var i Tegneskolens tidligste kull, og Carpelan og Flintoes utstilte bilder i 1820 skal som nevnt ha gjort inntrykk på ham. Disse bildene skal sammen med J. C. Dahls Norgemotiver ha vært viktige utgangspunkter for Fearnleys kunst.²⁶⁹ Det er også sannsynlig at Carpelan og Fearnley, som må ha kjent hverandre i Christiania, kan ha holdt en form for kontakt under Fearnleys studieopphold i Stockholm i perioden 1823-1827. Begge stilte for eksempel ut ved kunstakademiets utstilling i 1826, og Carpelan benyttet som nevnt et oljemaleri av Fearnley som forelegg til en av plansjene i sin *Vues Norvégiennes*.

Også i Sverige opplevde man på 1840-tallet en sterk interesse for det norske.²⁷⁰ Det er ingen grunn til å tvile på at Carpelan, sammen med Fearnley, innvirket til at den svenske landskapsmaleren Fahlcrantz, de to offiserbrødrene Johan August og Michael Gustaf Anckarsvärd, samt den tyske landskapsmaleren Christian Ezdorf (1801-1851), da bosatt i Sverige, oppsøkte Norge på siste halvdel av 1820-tallet. Carpelan var en del av det samme miljøet som disse i Stockholm, og Fearnley var som nevnt Fahlcrantz' elev ved akademiet der.²⁷¹ Svenske kunstnere, som Skjöldebrand, hadde tidligere besøkt nabolandet i vest, men det var nå kommet til andre reisemål som må ha basert seg på Carpelan og Flintoes første

²⁶⁶ Østvedt, *Uppigard Bolkesjø gjennom to hundre år*, 34.

²⁶⁷ Ydstie, "Ein Geflecht von Skizzenbüchern: Wissenschaftliche Vorstellung und bildliche Darstellung von norwegischer Natur in den 1820er Jahre", 41.

²⁶⁸ Alsvik, *Johannes Flintoe*, 58-60.

²⁶⁹ Willoch, "Thomas Fearnely", 620.

²⁷⁰ Lundström, *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, 189.

²⁷¹ Bengtsson, "Bildkonsten", 218.

kunstreiser. Fahlcrantz og brødrene Anckardsvärd var i Sogn sommeren 1827, og en av Sveriges tidligste rendyrkede friluftmalere, Gustaf Wilhelm Palm (1810-1890), stilte ut Sognefjordbilder ved Akademiets utstillinger i 1834 og 1836.²⁷²

Fahlcrantz og brødrene Anckardsvärd ga i 1830-1837 ut *Samling af Svenska och Norrska Utsigter tecknade efter Naturen*. En anonym medhjelper i verket var den førstes elev Palm som senere skulle bli en av Sveriges tidligste rendyrkede friluftsmalere, men først og fremst som skildrer av det italienske landskapet.²⁷³

Grafikken fikk også en plass i det nasjonalromantiske prosjekt i Norge. I 1836-37 utkom det tidligere nevnte plansjeverket av Wergmann, *Norge fremstillet i lithograferede Billeder efter Naturen*. Her benyttet Wergmann Carpelans motiv fra Nystuen..²⁷⁴

I historien om hjemlig produserte plansjeverk med nasjonale motiver regnes gjerne forleggeren Christian Tønsberg (1813-1897) heftevis utgitte *Norge fremstillet i Tegninger* fra 1846-48 som hovedverket, til tross for at trykkingen foregikk i utlandet grunnet for lav håndverksmessig kvalitet her hjemme.²⁷⁵ Som forelegg til de til sammen 182 plansjene brukte han andre kunstners norgesmotiver, først og fremst Tidemands. Carpelan fikk plass med to forelegg, igjen motivet fra Nystuen, samt *Skudshorn* (Figur 21, plansje 14).

Plansjeverk-sjangeren fikk spesielt stor utbredelse etter at litografiet ble i alminnelig bruk i løpet av 1820-årene, også i Norge. Man hadde oppdaget seg selv og trengte ikke lenger fremmede til å avbilde nasjonen, selv om utlendinger i høy grad fortsatte med kunstneriske ekspedisjoner i fjellet utover 1800-tallet. I tråd med den forenklete produksjonsprosessen, økte også antallet plansjeverk.²⁷⁶ Populariteten holdt seg til den fotografiske reproduksjonen overtok mye av grafikkens rolle, også i reisehåndbøker. Store grafiske plansjeverk hadde utspilt sin rolle.

Johan Christian Clausen Dahl, kunstneren som for de fleste er selve symbolet på den norske nasjonalromantikken i malerkunsten, ble født i 1788, året etter Carpelan. Dermed er de to strengt tatt i samme generasjon, men Dahl regnes allikevel gjerne til neste generasjon kunstnere. Gjennom utdanning i utlandet utviklet han seg til en kunstner av europeisk

²⁷² Hultmark, *Kungl. Akademiens för de fria konsterna utställningar 1794-1887*, 215-216.

²⁷³ Bengtsson, "Bildkonsten", 221.

²⁷⁴ Messel, "Norge fremstilt i litograferte bilder", 194.

²⁷⁵ Marit Lange, "Norsk grafikk ved århundreskiftet", *Tyskland og Skandinavia 1800-1914: Impulser og brytninger*, red. av Bernd Henningsen et. al, 247-250, (Oslo, Deutsches Historisches Museum, Nationalmuseum og Norsk Folkemuseum, 1998), 247.

²⁷⁶ Messel, "Norge fremstilt i litograferte bilder, 189-191.

størrelse, men deltok i det nasjonalromantiske prosjekt gjennom sin bruk av norske motiver. Hans kunst, sammen med Tidemand og Gudes, framstår for ettertiden som selve symbolene på nasjonalromantikken i billedkunsten.

Dahls uttalte ønske om å vende tilbake til fedrelandet for å utføre en kunstreise i forkant av besøket i 1826, må ha sin basis i skriftlig, muntlig eller billedlig kunnskap om kunstnerne som allerede hadde vært på slike ekspedisjoner. Malmanger mener også at det er grunn til å tro at J. C. Dahl vendte seg til Flintoe for å få råd angående Norgesreisen i 1826.²⁷⁷

For Carpelans del må konklusjonen være at hans konkrete påvirkning og innflytelse på nasjonalromantikken først og fremst ligger i stedene han oppsøkte og tegnet fra. Gjennom motivene utstilt i 1820, og etter hvert i selve plansjeverket, ble bildene tilgjengelige for andre. Derfor er det rimelig å tro at han har vært en medvirkende årsak til at nye områder i hjertet av det sørlige Norge ble oppfattet som kunstnerisk interessante, og at stedene tiltrakk seg nye generasjoner av kunstnere.

6.2 Carpelan og J. C. Dahl

Selv om de trolig aldri møtte hverandre, kan det kan være interessant å sammenligne Dahls og Carpelans kunst for å tydeliggjøre forskjellene og likhetene i behandlingen av samme type motiver. Et opplagt eksempel på dette er de to avbildningene av Rjukanfossen. Carpelan skisserte den i 1820 og publiserte i 1823 (Figur 32), Dahl tegnet den i 1826 og ferdigstilte sitt oljemaleri i 1830 (Figur 2).

Utsiktens umiddelbare likhet ligger først og fremst i at de begge, som flere andre senere avbildninger av fossen, er tegnet fra tråkket kalt "Maristien". Begge har tegnet inn en menneskegruppe med stedstypiske folkedrakter på omtrent samme sted, og begge har et langstrakt perspektiv over landskapet bak fossen, mot horisonten. Som Carpelan, har også Dahl valgt et høyt ståsted. Ydstie betegner Dahls Rjukanfossmotiv som "vedute-aktig", der det ikke er det dramatiske juvet som vektlegges, men fossens vannmasser.²⁷⁸ Carpelan ser derimot ut til å ha plassert seg høyt oppe og litt lenger til venstre for å vektlegge opplevelsen av den bratte skrenten og den fryktinngytende dybden. Figurgruppene er også like i plassering og utforming, selv om Dahl unnlot å bruke den pekende gesten som må ha virket som en oppbrukt klisjé i 1830. Hos begge kunstnerne inntar menneskene en betrakterrolle i møtet med naturen som ikke spiller på en psykologisk metafor for et indre liv. Som Ydstie observerer

²⁷⁷ Malmanger, "Levande vatn", 15.

²⁷⁸ Ydstie, "Brusende vannfall og mektige kaskader: Fossen fra typologi til topologi", 35-36.

skildres mennesker og fauna i Dahls Rjukanfossmotiv med en naturlig tilhørighet i landskapet som har ”lite til felles med Friedrichs meningsladede ryggvendte figurer”.²⁷⁹

Det er tydelig at Dahl, på samme måte som Carpelan, drar veksler på prospektkunsten i dette bildet. Hadde det ikke vært dokumentert at Dahl selv var på stedet og skisserte, kunne det vært nærliggende å trekke konklusjonen at han tegnet etter Carpelan.

Forgrunns-elementer og staffasjefigurer ble av romantikerne ikke plassert i landskapet i ettertid på en like opplagt måte som hos Carpelan og andre førromantiske kunstnere. Trær og mennesker integreres istedet i bildet som en naturlig og troverdig del av det. Dahl frigjorde seg etter hvert tydelig fra den skjematiske framstillingen til fordel for en naturalistisk behandling av motivet. For begge kunstnere var det steds-spesifikke viktig, men behandlingen var ulik. Carpelan holdt seg til det han så foran seg, mens Dahl, med basis i det topografisk korrekte, satte sammen ulike skisser til et fantasilandskap for å understreke opplevelsen av *Norge*, eller ideen om Norge.

Det kan virke som Carpelan også ble stadig mer opptatt av det karakteristiske i den norske naturen. Igjen kan en sammenligning med Dahl tydeliggjøre påstanden. Dahls maleri *Fra Stalheim* (1842) er kanskje den tydeligste billedliggjøringen av nasjonalromantikken naturoppfatning (Figur 3). Den vide utsikten, den V-formede åpningen mellom fjellene med elven som renner i bunnen, en hytte, en seterjente, bjørketrærne, vandringsmannen, buskapen, alle disse elementene ser man også i Carpelans komposisjon i plansje 20 med motiv fra Fyriegg seter på Gausta (Figur 28), ferdigstilt nitten år tidligere. I større grad enn at dette eksemplifiserer Dahls røtter i den førromantiske kunsten, tydeliggjør det Carpelans nasjonalromantiske trekk i det siste heftet av plansjeverket. Internasjonale kunstneriske strømninger må, sammen med møtet med den norske fjellheimen, ha utviklet ham i romantisk retning.

Dette støtter også opp under påstanden i innledningen og i kapittel 5 om at man i verket kan følge en kunstnerisk utvikling hos Carpelan. Når enkeltrykk fra *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* i etterkant er blitt reproduisert i litteraturen, er de nesten uten unntak hentet fra siste halvdel av verket. Det er disse som passer best med den forståelse av nasjonalromantikken gjennom motiv og framstillingsmåte.

²⁷⁹ Ydstie, ”Brusende vannfall og mektige kaskader: Fossen fra typologi til topologi”, 36.

6.3 Avsluttende kommentar: I dialog med samtidskunsten?

Ovenfor er nasjonalromantikken behandlet som en avgrenset kunsthistorisk periode. I den forbindelse ble det gjort rede for hvordan periodens motiver var med på å skape et bestemt bilde av *Norge* som fikk betydning for nasjonalromantikken. Denne oppfatningen av den karakteristiske norske naturen endte ikke der på 1800-tallet, den er fortsatt høyst levende i vår visuelle hverdag. Motivene dukker opp, gjerne i fotografisk form, i bilder som skal lokke turister til landet, eller der det ønskes å assosiere et produkt til det spesifikt norske. 1700-tallets forståelse av at det eksisterer en sammenheng mellom kultur og natur, holder også fortsatt stand. Det er nettopp dette direktør ved Henie Onstad kunstsenter, Karin Hellandsjø, gir uttrykk for når hun hevder at det er fjellet ”som gir norsk natur sitt særpreg og som har merket og formet nordmenn gjennom alle tider.”²⁸⁰

Samtidskunsten forholder seg fortsatt til de samme oppfatningene. Enten med en ironiserende, politisk eller oppgjørsmessig innstilling til vår forståelse av norsk-het, eller gjennom en videreføring av tradisjonen med å formidle naturens estetiske og symbolske kvaliteteter. Begge tilnæringsmåtene viser tilbake til Nasjonalromantikken.

I 1986 utga kunstneren Marianne Heske (f. 1946) en kunstbok med tittelen *Voyages pittoresques*, og krever derfor å bli omtalt i denne sammenheng. I boken presenteres de tidligste bildene fra en lang serie data-bearbeidede filmstills med motiver fra norsk fjellnatur.²⁸¹ Heske har verken en ironiserende eller nasjonalromantisk tilnærming til motivene. Som tittelen antyder har hun gått direkte til eldre plansjeverk for inspirasjon og dialog, og presenterer kunstverkene som i et album med flere, store, løse ark bundet sammen. Kartutsnitt fra norske fjellområder viser til kunstens topografiske forankring, eventuelt også en hentydning til oppdagelse og kartlegging. Uttrykket som oppstår ved den teknologiske bearbeidelsen, skaper distanse til det folkloristiske som ligger latent i avbildninger av stavkirker og laftede gårdshus. Fjellbildene er mer beskrivende og registrerende enn det som forbindes med naturskjønnhet generelt, og bilder fra den norske fjellheimen spesielt. I møte med Heskes billedtitler, som *Romsdalshorn*, *Fjell i Jølster* og *Dal i Hjørundfjord* (Figur 4), vil nordmenn i generasjonene etter Nasjonalromantikken forvente en stemningsladet kultur- og naturidealiserende tilnærming. Det man i stedet får, er en distansert avbildning av en lite meningsbærende høyfjellsnatur som vi ikke helt kjenner igjen. Naturen er ukjent og

²⁸⁰ Karin Hellandsjø, ”Fjellet i norsk kunst: Oppdagelse/formasjon/visjon”, i *Fjellet i norsk kunst: Oppdagelse: Formasjon: Visjon*, red. av Karin Hellandsjø, 7-10, (Oslo: Labyrinth Press/Henie Onstad Kunstsenter, 2008), 7.

²⁸¹ Marianne Heske og Pierre Restany, *Voyage pittoresque*, (Oslo: Aftenposten, 1986).

fremmedgjort, som om den ble avbildet for første gang. Heske kan kanskje med dette sies å ha nådd til kjernen av det opprinnelige *voyage pittoresque*-uttrykket.

Kapittel 7: Oppsummering

Denne oppgaven har hatt som overordnet mål å øke kunnskapen om kunstneren Wilhelm Maximilian Carpelan og hans plansjeverk *Voyage pittoresque aux alpes norvégiennes*. Gjennom forskning i arkiver og gjennomgang av eksisterende litteratur, er kunstnerens biografi redegjort for. En verkshistorie er også forsøkt nøstet opp. Plansjeverket som en kunstnerisk helhet er undersøkt i lys av samtidige tradisjoner og strømninger innen landskapsavbildning. Dette er utført med spesiell vekt på relasjonene til prospektkunsten, forholdet mellom en registrerende vitenskapelig tilnærming og en fri kunstnerisk bearbeidelse, samt det pittoreskes teori. Til slutt er det blitt diskutert hvorvidt Carpelan og hans plansjeverk hadde betydning for den norske nasjonalromantikken.

Carpelan forstås på svært forskjellige grunnlag i norsk og svensk kunsthistorisk litteratur. I Norge ses han på bakgrunn av det som kalles ”oppdagelsen” av norsk natur, som en av forløperne til nasjonalromantikken. I Sverige forbindes Carpelan først og fremst med de militære kunstnerne, som utgjorde en liten gruppe av de mange amatørerne som var aktive i Sveriges kunstliv tidlig på 1800-tallet.

Forskningen på Carpelans biografi er blitt utført med utgangspunkt i det som har hatt betydning for hans kunstneriske virke. Om hans første skolegang ved Haapaniemi kadettskole finnes det lite informasjon, men landskapstegning var en del av timeplanen til kommende landmålere. Samtidig la den franske kartografitradisjonen som lå til grunn vekt på kartets estetiske kvaliteter. I samtidige spesialskrevne lærebøker gis en innføring som ikke skiller seg i større grad fra de prinsipper for tegning som ble anbefalt i sivile bøker. Den tegnetekniske utdanning landmålingsoffiserene mottok sto ikke mye tilbake for den profesjonelle kunstutdanningen.

At Carpelan videre søkte seg til Sveaborg er et interessant moment. Det er rimelig å tro at det fortsatt fantes et kunstliv på festningen i etterkant av kunstnerkolonien som oppsto der på 1760-tallet, og som hadde hatt betydning for utviklingen av landskapskunsten i Sverige. Det finnes tegninger fra Carpelans hånd laget under oppholdet på Sveaborg.

Som ansatt i Fältmätningskåren etter krigen 1808-1809 utviklet Carpelan videre sine ferdigheter som kunstner, og spesielt som gravør gjennom kontakten med Ulrik Thersner. Under arbeidet med Thersners *Fordna och närvarande Sverige*, må Carpelan ha fått både

øvelse i akvatintteknikk og kunnskap om hvordan produsere et plansjeverk. Det er sannsynlig at dette kan ha sådd et ønske hos Carpelan om å lage et lignende verk selv.

Motsetningen mellom en militær karriere og en kunstnerisk karriere var ikke like tydelige i Carpelans samtid som det kan virke i dag. Gruppen av kunstnerlig virksomme offiserer var stor i Sverige. Landskapskunsten var blant sjangrene som ble dyrket innen amatørkunsten generelt, men kartografer og landmålere hadde en spesielt god forutsetning gjennom sin utdanning.

Som adjutant hos stattholder Sandels oppholdt Carpelan seg i Norge i perioden 1819-1824. I forbindelse med Sandels' besøk i Bergen i august 1819, foretok Carpelan to ganger reisen over fjellet fra Christiania. Disse turene må betegnes som skjebnesvangre for hans videre kunstneriske virke. Han tegnet og skisserte utsikter og landskap han så langs veien. Allerede samme år inviterte han til subskripsjon på det som skulle bli plansjeverket *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*. Året etter mottok han sammen med Johannes Flintoe heder og oppmerksomhet for sine respektive akvareller og gouacher fra de høyereliggende traktene i sør-Norge ved Tegneskolens utstilling. Sommeren 1820 tegnet og skisserte han i tidligere lite dokumenterte områder av Telemark.

Plansjeverket *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes*' produksjonshistorie er så godt som ignorert i litteraturen om Carpelan. Av det lille som kjennes av informasjon og vitneutsagn, ser det ut til at Carpelan selv sto for utgivelsen, og selv bekostet tilblivelsen. Han må også selv ha satt i gang produksjonen i Christiania, hvor han ga Flintoe innføring i akvatintteknikken. Utgivelsen foregikk i Stockholm, plansjene hos trykkeren Spong, og den medfølgende teksten med beskrivelser hos Carl Deleen. Fargeleggingen ble utført av en "Verner", trolig F. E. Werner. De to første av de tre heftene henter motiver fra sommeren 1819 og reisene mellom Christiania og Bergen. Det siste heftet er fullstendig viet Telemark og reisen Carpelan utførte der sommeren 1820. Det var planlagt at verket skulle utkomme med hele 7 hefter, men utgivelsen ble stanset grunnet dårlig salg og økonomiske vanskeligheter.

Årene etter Carpelans hjemkomst til Sverige var preget av personlige og økonomiske vanskeligheter. Produktiviteten var høy, med både private prosjekter og utgivelser i regi av Ingeniørkorpsets graveringskontor der han virket som sjef. Carpelan ble aldri ferdig med den norske naturen etter reisen over fjellet sommeren 1819. Det var den han skildret videre i det mindre plansjeverket *Vues Norvegiennes* og i en serie oljemalerier som ble stilt ut ved

Konstakademiets utstilling i Stockholm i 1826. Disse maleriene kjenner man ikke til i dag utover beskrivelsene som ble trykket i katalogen som fulgte utstillingen.

Grunnet den dårlige avsetningen det fikk, er *Voyage Pittoresque aux Alpes Norvégiennes* i dag et sjeldent verk. Et lite antall komplette verk og løse blader finnes i offentlige og private samlinger, og den prismessige verdien synes å være stigende.

Plansjeverket innehar tydelige formale trekk fra den samtidige prospektkunsten, med dens objektivt registrerende tilnærming til landskapet og skjematisk normer for framstilling. Dette er tydeligst i den første delen av verket. For Carpelan må møtet med den norske naturen ha vært av avgjørende kunstnerisk betydning. Høyfjellet mellom Valdres og Sogn, samt de dramatiske Telemarksdalene, manglet kunstneriske forbilder. Carpelan måtte sammen med Flintoe og et lite antall vitenskapsmenn selv skape et vokabular for hvordan framstille en ny og annerledes natur. Dette kommer spesielt klart fram i verkets siste hefte. Her har Carpelan eksperimentert med ståsted og forsvinningspunkt. Landskapet skildres med mer dramatik og dynamikk enn tidligere. Utformingen virker å nærme seg den nasjonalromantiske kunsten. Et eksempel på dette er verkets eneste virkelige folkelivsskildring, plansje 17- *Vue des montagnes de Övre Tellemarken prise de la metaire de Bolkesjö*, laget i samarbeid med Flintoe.

Forholdet mellom vitenskap og kunst er spesielt aktuelt når kunstneren er en kartograf med stor vitenskapelig innsikt i naturen han avbildet. Det er i verket en spenning mellom den objektive registreringen av et landskap, skapt av en topograf, og den subjektive kunstneriske bearbeidelsen av en naturopplevelse. Carpelan hadde som landmåler ekspertise på å måle og bedømme avstander, høyder og dybder, og det er tydelig at han har tegnet de store linjene i utsiktene direkte fra naturen. I prospektkunsten var det likevel rom for å organisere "flyttbare" elementer, som trær, steiner og hytter for å gjøre landskapsavbildningene mer pittoreske. En sammenligning mellom Carpelans skisser og de ferdige plansjene viser at dette også var tilfelle i hans kunst. Mennesker og dyr ble også i stor grad satt inn i etterkant.

William Gilpins teori om det pittoreske, og hans innflytelsesrike selvlæringsbok i tegning *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape* fra 1792, har i liten grad blitt benyttet i undersøkelser av landskapskunsten i Skandinavia. Det er beviselig at Gilpin var kjent i Sverige, og man kan regne med interesse for teorien gjennom den utbredte bruken av ordet "pittoresk" i samtiden. Det er usikkert hvorvidt Carpelan hadde et bevisst forhold til det pittoreske, til tross for at benytter seg av termen i tittelen til plansjeverket. Begrepet *voyage pittoresque* var en innarbeidet betegnelse

på plansjeverk der en reise ble skildret.

Den norske nasjonalromantikkens billedkunst henter motiver fra det som ble forstått som karakteristisk norsk natur og folkeliv. Tradisjonelt har de tidligste skildrerne av slike motiver blitt tildelt status som foregangspersoner for nasjonalromantikerne.

Carpelan kan ha vært med på å åpne andres øyne for de kunstneriske mulighetene iboende det norske landskapet gjennom utstillingen i 1820 og bildene i plansjeverket. Utover dette er det vanskelig å påpeke konkrete eksempler. Hans innflytelse ses tydeligst ved at en rekke kunstnere oppsøkte mange av de samme stedene som Carpelan og Flintoe tidligere hadde tegnet fra. Best kjent er J. C. Dahls første store kunstreise i Norge i 1826. Samtidig kan en sammenligning mellom Carpelans plansje nr 20 fra *Voyage pittoresque aux alpes norvégiennes* og Dahls maleri *Fra Stalheim*, være et eksempel på hvordan Carpelan i det siste heftet av plansjeverk selv benyttet et billedspråk som kan sies å nærme seg den nasjonalromantiske kunsten.

Som problemstillingene i innledningen viser til, er det Carpelans utradisjonelle kunstneriske bakgrunn, plansjeverkets konkrete tilblivelse, og konteksten som formet det, som har vært den røde tråden for mitt prosjekt. Utover dette har det vært naturlig å trekke linjer bakover i tid og framover i tid. Slik dannes en historisk kontekst for kunstner og verk, samtidig som det ses i sammenheng med den norske nasjonalromantikken.

Siden oppgavens tema tidligere ikke har vært gjenstand for nærmere undersøkelse, kunne andre innfallsvinkler vært benyttet. Blant annet kan det innvendes at en mer dyptgående kunstnerisk analyse av verket, uten å nødvendigvis sette det inn i en kontekst, kunne vært fruktbart. Det kunne også vært interessant å diskutert nærmere spenningen mellom det dokumentariske og det kunstneriske i Carpelans plansjeverk. Spesielt ville det vært naturlig å trekke inn fotografiet og dets bruk. Det kan påstås at reisehåndbøkene etter hvert overtok mye av *les voyages pittoresques* bruksområde. Per i dag benyttes det nesten uten unntak fotografiske illustrasjoner i denne fortsatt levende sjangeren. Var Carpelans prosjekt først og fremst å dokumentere utsikter? Ville Carpelan ha benyttet et fotoapparat hvis det hadde vært tilgjengelig for ham? Overfor kartografien kunne man også valgt en lignende problemstilling: Overtok fotografiet noe av landmålerens tengeoppgaver utover 1800-tallet, slik at det kunstneriske aspektet ved kart-tilvirkning falt bort?

Dette kan stå som eksempel på at det tidlige 1800-tallets landskapskunst ikke bare mangler tradisjonell kunsthistorisk forskning, men at det også finnes muligheter for videre undersøkelser innen en populærkulturell analyse.

Litteraturliste

PUBLISERT AV W. M. CARPELAN

Karta öfver belägenheten omkring Stockholm. (Stockholm: 1817).

Vägvisare i Stockholm. (Stockholm: 1819)

Pittoresk resa til norska fjällen. Hefte 1-3. (Stockholm: Carl Deleen, 1821-23).

Voyage pittoresque aux alpes norvégiennes Hefte 1-3. (Stockholm: Carl Deleen, 1821-23).

Voyage pittoresque aux alpes norvégiennes. Hefte 1-3 (Stockholm: Spong, 1821-23).

”Et besøg i Fjeldstuen 1823”. I *Hermoder: Et Ugeblad af blandet Indhold*, 6. Halvårg. nr. 27:213-216, nr. 28:217-222, nr. 29:225-230. (Christiania: 1824). Også publicert i *Magazin for Naturvidenskaberne*. Årg. 3, 1-27).

”Om en nærmere og bequemere vej mellem Bergen og Christiana”. I *Budstikken: Et Ugeblad af Statistisk-oekonomisk Indhold*, årg. 5, nr. 24-32, (Christiania, 1824).

Prof Teckningar för Kart Ritningar: Skrif stil och Kart teckning som följas vid Kongl. Ingenieur Corpsens arbeten. (Stockholm: 1825)

Kaart over det sydlige Norge, efter de bedste Hjælpkilder sammendraget i Maalestokken I: 800.000. (Stockholm: 1826)

Vues Norvégiennes. Hefte 1-2. (Stockholm: Carl Deleen, 1826-27).

Topografisk karta över Stockholms län, (Stockholm: Kungl. Fältmättningsbrigaden, 1826-1828).

Karta öfver Kongl. Djurgården. (Stockholm: 1829)

Hand-Atlas. Hefte 1-3. (Stockholm: Carl Deleen, 1827-1830).

”Åminnelse-tal öfver Öfverste-lieutenanten och Riddaren af Kongl. Svärds-Orden Ulrik Thersner”. I *Tal, hållne i Kongl. Krigs-Wetenskaps-Akademien år 1830.* Stockholm: Carl Deleen, 1830.

UPUBLISERTE KILDER:

Nasjonalbiblioteket i Oslo (NBO)

Billedsamlingen:

Akvareller og tegninger av W. M. Carpelan.

Brevsamlingen:

Carpelan, W. M. Brev til Gregers Fougner Lundh, 24.06.1823 (NBOs brevsamling 443).

Carpelan, W. M. Brev til Gregers Fougner Lundh, 11.11.1824 (NBOs brevsamling 443).

Carpelan, W. M. Brev til Gregers Fougner Lundh, 01.09.1826 (NBOs brevsamling 443).

Carpelan, W. M. Brev til Gregers Fougner Lundh, 16.12.1826 (NBOs brevsamling 443).

Carpelan, W. M. Brev til Gerhard Munthe, 09.02.1828 (NBOs brevsamling 120).

Carpelan, W. M. Brev til Johannes Flintoe, 11.12.1829 (NBOs brevsamling 15).

Krigsarkivet, Stockholm (KrA)

Biografikasamlingen. Vedr. W. M. Carpelan.

W. M. Carpelan. *Journal for krigen 1818-09*.

Kungliga Biblioteket, Stockholm (KB)

Carpelan, W. M. Brev (ukjent mottager), 11.09.1812

Carpelan, W. M. Brev til J. A. Sandels, 15.05.1824.

Riksarkivet, Stockholm (RA)

August von Hartmansdorffs dagbøker for årene 1819-1821. (August Hartmansdorffs samling. Volym E 4016-4017).

Bo-oppgjør etter W. M. Carpelan, 1830.

Stockholms stadsarkiv (SSA)

Mantalet för 1830, Klara och Kungshomen (Klara övre). Henvisning 669: Carpelan, W. M.

K. F. Werners papper. Biografiska anteckningar. (Volym 28, Almänna anteckningar om böcker).

Uppsala Universitetsbibliotek

Carpelan, W. M. *Om miniatyrmålning i almänhet* Avskrift av Claude Boutet (1784):

Miniatyr-skolan, eller Konsten at lära måla utan mästare; jämte bihang om sättet at göra de vackraste färgor, m.m. Och til slut undervisning uti målare-konsten, så väl al fresco, samt med vatten- och olje-färg, som på glas, uti emalj: mosaik och med damascering. (Barthelsons autografsamling, 660).

Privat eie

Scherman, Zacharias. Brev til W. M. Carpelan, 30.09.1824.

Eldre aviser og tidsskrift (artikler uten navngitt forfatter eller tittel)

Budstikken: Et Ugeblad af statistisk-oekonomisk Indhold, 2. årg., nr. 5 - 6, mandag 17. april (Christiania: 1820).

Journalen. Nr. 58. Fredag 11. mars. (Stockholm: 1831).

Journalen. Nr. 65. Lørdag 19. mars. (Stockholm: 1831).

Journalen. Nr. 66. Mandag 21. mars. (Stockholm: 1831).

Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser, 2. årg. (Stockholm: 1819).

Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser, 3. årg. (Stockholm: 1820).

Konst och nyhetsmagasin för medborgare af alla klasser, 4. årg., (Stockholm, 1821).

Magasin för Konst, Nyheter och Moder, 1. årg., nr. 9, (Stockholm, 1824).

Magasin för Konst, Nyheter och Moder, 7. årg., nr. 8, (Stockholm, 1830).

ANNEN LITTERATUR:

Alsvik, Henning. *Johannes Flintoe*. Oslo: Gyldendal, 1940.

Alsvik, Henning og Leif Østby. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, bd. 1. Oslo: Gyldendal, 1951.

Aubert, Andreas. *Det nye Norges malerkunst 1814-1900: Kunsthistorie i grundlinjer*. 2. utg. Kristiania: Cammermeyers forlag, 1908.

Aubert, Andreas. *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl: Has kunst og dens stilling i aarhundredets utvikling*. Kristiania: Aschehoug, 1894.

Bengtsson, Eva-Lena. "Bildkonsten". I *Signums svenska konsthistoria: 9, Karl Johanstidens konst*, redigert av Göran Alm. 143-229. Lund: Bokförlaget Signum, 1999.

Berefelt, Gunnar. *Svensk landskapskonst från renässans till romantikk*. Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1965.

Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*. London: Thames and Hudson, 1987.

Bjørnskau, Erik. "Karl 3. Johan: Utdypning (NBL-artikkel)". I *Store norske leksikon*, http://www.snl.no/.nbl_biografi/Karl_3_Johan/utdypning (oppsøkt 18.4.09).

Boije, Fredrik. *Målare-Lexikon til begagnande såsom Handbok för Konstidkare och Taflesamlare*. Stockholm: Carl Deleen, 1833.

Boydell's picturesque scenery of Norway: With the principal towns from the Naze, by the route of Christiania, to the magnificent pass of the Swinesund: From original drawings made on the spot, and engraved by John William Edy: With remarks and observations

- made in a tour through the country, and revised and corrected by William Tooke.*
London: Hurst, Robinson, and Co, 1820.
- Burman, J. J. og O. v. Knorring, *Hjältarne i finska kriget 1808-1809: Minnesbilder och biografier*. Stockholm: J. N. Nyrén, 1909.
- Carpelan, Axel W. "Två bördspöblem inom adliga ätten Carpelan". I *Släkt och hävd*, nr. 1, (1986): 3-5.
- Carpelan, Tor. "Wilhelm Maximilian Carpelan". *Finsk biografisk handbok*. Bd. 1:337-338. Helsingfors: G.W. Edlunds forlag, 1903.
- Carpelan, Tor. "Wilhelm Maximilian Carpelan". *Ättartavlor för de på Finlands riddarhus inskrivna ättarna*. Bd.1: 197. Helsingfors: Aktiebolagets förlag, 1954.
- Cederlöf, Ulf. "Tecknarkretsen på Sveaborg". I *Sverige-Finland under 800 år*, redigert av Ulf Cederlöf og Magnus Olausson. 129-132. Stockholm: Nationalmuseum, 1987.
- Christensson, Jakob. "Vad stort sker, det sker tyst". I *Signums svenska konsthistoria: 9, Karl Johanstidens konst*, redigert av Göran Alm. 9-33. Lund: Bokförlaget Signum, 1999.
- Christie, Sigrid. "Maleri og skulptur 1536-1814". I *Norges kunsthistorie: 3, Nedgangstid og ny reising*, redigert av Knut Berg. 121-245. Oslo: Gyldendal, 1982.
- Cornell, Henrik. *Den svenska konstens historia: 1, Från hedenhös till omkring 1800*. Stockholm: Bonnier, 1944.
- Cornell, Henrik. *Den svenska konstens historia. 2, Från nyantikens till Konstnärstörbundet*. Stockholm: Bonniers, 1959.
- Daae Ludvig og Claus Pavels, Claus Pavels's Dagbøger for aarene 1817-1822. Bd 1. Christiania: Grøndahl og Søns Bogtrykkeri, 1899.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 2. utg. (1997). Oslo: Det norske samlaget, 2001.
- Ehrensverd Ulla. "Dessinatörlöjtnanter och tecknande kadetter". I *Karlberg: slott och skola. 3, Människor och miljö*, redigert av Bo Kjellander. 253-278. Västervik: AB. C. O. Ekblad & co, 1992.
- Ekstrand, Viktor. *Svenska Landtmätare 1628-1900*. Umeå & Uppsala: Sveriges lantmätareförening, 1896-1903.
- Estlander, Carl Gustaf. *De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar*. Stockholm: Hierta, 1867.
- Gardeberg, C. J. "Från freden i Nystad till 1809: Byggnadskonst och miljö", i *Konsten i Finland: Från medeltid till nutid*, red. av Bengt von Bonsdorff. 103-119. 2. utg. (1978). Helsingfors: Schildt, 1998.

- Gilpin, William. *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: To which is added a poem, on Landscape Painting*. Opptrykk av 2.utg. 1794 (1792). Farnborough: Gregg, 1972.
- Grandien, Bo. *Rönndrøvans glöd: Nygöticitistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*. Stockholm: Nordiska museet, 1987.
- Hauge, Marius. *Gamle Norge på trykk: Grafikken og historien*. 2. utg. (1998). Oslo: Andresen & Butenschøn, 2000.
- Hazelius, J. A. "Några tankar om den Topografiska Tecknings-konsten". I *Kongl. Krigs-Vetenskaps-Akademiens Handlingar år 1830*. 1-36. Stockholm: Carl Deleen, 1831.
- Helberg, Claus. *De første vandrerne*. Oslo: Den norske Turistforening, 1994.
- Hellandsjø, Karin. "Fjellet i norsk kunst: Oppdagelse: Formasjon: Visjon", i *Fjellet i norsk kunst: Oppdagelse: Formasjon: Visjon*, redigert av Karin Hellandsjø. 7-10. Oslo: Labyrinth Press/Henie Onstad Kunstsenter, 2008.
- Helliesen, Sidsel. *Norsk grafikk gjennom 100 år*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Helliesen, Sidsel. *Vi ser på grafikk*. Oslo: C. Huitfeldt forlag/Nasjonalgalleriet, 1987.
- Heske, Marianne og Pierre Restany. *Voyage pittoresque*. Oslo: Aftenposten, 1986.
- Hirn, Marta. *Finland framställt i teckningar*. 2. utg. (1950). Helsingfors : Svenska litteratursällskapet i Finland, 1988.
- Hofberg, Herman. *Svenskt Biografiskt Handlexikon: Alfabetiskt ordnade lefnadsteckningar af Sveriges namnkunniga män och kvinnor från reformationen till nuvarande tid*. s.v. "Ulrik Thersner". Bd. 2:608. 2. utg. (1876). Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1906.
- Hofberg, Herman. *Svenskt Biografiskt Handlexikon: Alfabetiskt ordnade lefnadsteckningar af Sveriges namnkunniga män och kvinnor från reformationen till nuvarande tid*. s.v. "Vilhelm Maximilian Carpelan". Bd. 1:168. 2. utg. (1876). Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1906.
- Huitfeldt, Paul. "Carpelans reise i Vestfjorddalen i 1820". I *Hardangervidda: Telemark historie: Tidsskrift for Telemark historielag*, nr. 23, (2002): 92-102.
- Hultmark, Emil. *Kungl. Akademiens för de fria konsterna utställningar 1794-1887: Förteckning över konstnärer och konstverk*. Stockholm: Akademien, 1935.
- Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a point of view*. 3. utg. (1927). London: Frank Cass & Co, 1983.
- Häggladh, Abraham. "Åminnelsestal öfver Wilh. Maxim. Carpelan: Öfverste-lieutenant i armeen, capiten vid fältmättnings-brigaden af Kongl. Ingeniör-corpsen och riddare af Kongl. Svärds-orden", i *Tal, hållne i Kongl. Krigs-vetenskapsakademien: Åren 1831*

- och 1832. 3-44. Stockholm, Carl Deleen, 1832.
- Jacobson L. og G. Wengström. "Carpelan, Wilhelm Maximilian". I *Svenskt biografiskt lexikon*, redigert av Bertil Boëthius. Bd. 7:624-628. Stockholm: Albert Bonniers forlag, 1927.
- Johannesen, Ole Rønning. *Kunstkritikk og kunstideer i Norge fra 1820 til omkring 1880*. Magistergradsavhandling. Universitetet i Oslo: 1950.
- Julsrud, Ottar. "Finland: Historie: 2". I *Store norske leksikon*.
http://www.snl.no/Finland/historie_%E2%80%932 (oppsøkt 22.4.09).
- Kallio, Rakel, Kristiina Nivari, Eeva Rista, Ritva Rätty og Salme Sarajas-Korte (red.). *Ars: Suomen Taide*. Bd. 1-6. Espoo: Weilin Göös, 1987-1990.
- Konow, Jurgen von. *Om grafik: Historia och teknikk*. Malmö: Allhems förlag, 1956.
- Krogvig, Anders. *Fra den gamle tegneskole 1818-1918*. Kristiania: Steenske forlag, 1918.
- Laache, Rolv. *Nordmenn og svensker efter 1814: Spredte trekk som bidrag til unionens historie*. Oslo: Aschehoug, 1941.
- Lange, Marit. "Norsk grafikk ved århundreskiftet". I *Tyskland og Skandinavia 1800-1914: Impulser og brytninger*, red. av Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener og Solfrid Söderlind. 247-250. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1998.
- Laurin, Carl G. *Konsten i Norden*. Stockholm: Norstedt, 1930.
- Lexow, Einar. *Norges kunst*. Oslo: Steenske Forlag, 1926.
- Lindberg, Bo. "Storfürstendömet: Måleri från Romantik till realism". I *Konsten i Finland: Från medeltid till nutid*, redigert av Sixten Ringblom. 170-199. Helsingfors: Holger Schildts Förlag, 1978.
- Lindblom, Andreas. *Sveriges konsthistoria från forntid till nutid: 3, Från Gustav III till våra dagar*. Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1946.
- Lindwall, Bo. *Det tidiga 1800-talet*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB, 1981.
- Linstow, H.D.F. *Fortegnelse over endeel, saavel af indenlandske, som fremmede og ældre Forfattere frembragte, Kunstarbeider, som paa Foranstaltning af bestyrelsen for den midlertidige offentlige Tegneskole findes udstillede i Hr Sommers Gaard i Christiania den 8de Mai 1820 og følgende Dage*. Christiania: Jacob Lehmann, 1820.
- Ljøgodt, Knut. "Den ville natur: Sveitsisk og norsk landskapsmaleri". I *Den ville natur: Sveitsisk og norsk romantikk*, redigert av Anne Aaserud og Knut Ljøgodt. 17-27. Tromsø og Bergen: Nordnorsk kunstmuseum og Bergen kunstmuseum, 2007.
- Lukacher, Brian. "Nature Historicized: Constable, Turner, and Romantic landscape painting". I *Nineteenth Century Art: A Critical History*, redigert av Stephen F. Eisenman. 119-

141. 2. utg. (1994). London: Thames and Hudson, 2002.
- Lundström, Bo. *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*. Uppsala: Uppsala Universitet, 1999.
- Lundström, Bo. "Amatörerna och konsten". I *Signums svenska kulturhistoria: 6, Karl Johantiden*, redigert av Jakob Christensson. 333-363. Lund: Bokförlaget Signum, 2008.
- Malmanger, Magne. *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1981.
- Malmanger, Magne. "Maleriet 1814-1870: Fra klassisisme til tidlig realisme". I *Norges malerkunst: 1, Fra høymiddelalderen til 1900*, redigert av Knut Berg. 2. utg (1993). Oslo: Gyldendal, 2000.
- Malmanger, Magne. "Levande vatn". I *Levande vatn: Fossen som natur og symbol*, redigert av Anne Grete Honerød, Magne Malmanger og Reidar Nedrebø. 5-16. Rosendal: Baroniet Rosendal, 1999.
- Malmanger, Magne. "Maleriet 1814-1870: Fra klassisisme til tidlig realisme". I *Norges kunsthistorie: 4, Det unge Norge*, redigert av Knut Berg. 126-292. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1981.
- Malmanger, Magne. "Alpene: Et ikonografisk tema i romantikkens billedkunst". I *Kunst og kultur*, nr. 4., årg. 76. (1993):194-212.
- Mardal, Magnus A. og Tor Ragnar Weidling. "Sverige: Perioden 1720-1866". I *Store norske leksikon*. http://www.snl.no/Sverige/PERIODEN_1720%E2%80%931866 (oppsøkt 5.4.09).
- Martin, Judy. *Håndbog i grafiske teknikker*. Oversatt til dansk av Bente Kastberg. København: Gyldendal, 1994.
- Messel, Nils. "Da fjellet ble oppdaget". I *Oppdagelsen av fjellet*, redigert av Nils Messel og Marianne Yvenes. 9-87. Oslo: Nasjonalmuseet, 2008.
- Mickwitz Joachim (red.) "W. M. Carpelan och norsk nationalism under 1800-talet". I *Familjen Carpelan: En adelsätt i 600 år*, med bidrag av Markus Ahlfors, Dennis Bäckman, Simon Ekstrand, Linda-Marie Henriksson, Johan Irjala, Christian Jämsen, Carl Kindstedt, Christer Larsson, Sami Siekkinen og Ann-Charlotte Söderman. Åbo: Åbo landskapsmuseum, 2007.
- Nationalencyklopedin: Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund utarbetat på initiativ av Statens kulturråd*, redigert av Kari Marklund. s.v. "Krigsvetenskapsakademien". Bd. 11. 1. utg. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1993.
- Nielsen, Yngvar. *Grev Sandels's statholderskab 1818-1827*. Kristiania: P.T. Mallings, 1873.

- Nordenstreng, Sigurd. *Haapaniemi krigsskola och Topografiska kår: Historikk*. Helsingfors: 1930.
- Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*. Stockholm: Bonniers, 1892.
- Nordensvan, Georg. *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet*. 2. utg. (1892). Stockholm: Bonniers, 1925.
- Noss, Aagot. *Johannes Flintoes draktakvarellar*. Oslo: Det norske samlaget, 1970.
- Okkonen, Onni og Jaakko Puokka, *Suomen taidegrafiikka*. Helsingfors: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1946.
- Ottoson, Lars og Allan Sandberg, *Generalstabskartan 1805-1979*. Stockholm: Kartografiska sällskapet, 2001.
- Parmann, Øistein. *Tegneskolen gjennom 150 år*. Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole, 1970.
- Robinson, Sidney K. *Inquiry into the Picturesque*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Roosval, Johnny *Svensk konsthistoria för studerande*. Stockholm: Norstedt, 1935.
- Sagmo, Ivar. "Folk og land i første halvdel av 1800-tallet: Sett med tyske reisendes øyne". I *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, redigert av Øystein Sørensen. 74-91. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1998.
- Schiötz, Eiler H. *Utlendingers reiser i Norge: En bibliografi*. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget, 1970.
- Schnitler, Carl W. "Johannes Flintoe og norsk romantik" (1914). I *Kunsten og den gode form: Artikler og avhandlinger 1902-1926*, med bidrag av Henrik Grevenor og Dorothea Fischer. Oslo: Gyldendal, 1920.
- Schnitler, Carl W. *Norges maleriske oppdagelse: Maleren Erik Pauelsens norske landskaper 1788*. Kristiania: Steenske forlag, 1920.
- Schnitler, Carl W. *Slegten fra 1814*. Med innledende essay av Gunnar Danbolt. Opptrykk av 1911-utgaven (*Slegten fra 1814 : studier over norsk embedsmanskultur i klassicismens tidsalder 1814-1840 : Kulturformene*). Oslo: De norske bokklubbene, 2005.
- Schnitler, Carl W. *Vore oldeforældres land efter deres egne billeder*. Kristiania: Norsk Folkemuseum, 1910.
- Skjöldebrand, Anders Fredrik. *Voyage Pittoresque au Cap Nord*. Hefte 1-4. Stockholm: Carl Deleen, 1801-1802.

- Sørensen, Bodil og Ingeborg Vibe. ”En malerisk Rejse i Norge”: *Heinrich August Groschs norske prospekter*. Oslo: Nasjonalgalleriet, kobberstikk- og håndtegningsamlingen, 2000.
- Talseth, Eva Marie. ”Etnisitet, kultur og natur i reiseskildringer fra Finnmark på 1800-tallet”. Hovedoppgave, Universitetet i Tromsø, 1999.
- Thersner, Ulrik. *Fordna och närvarande Sverige*. Stockholm: 1817-1867.
- Thiis, Jens. *Norske malere og billedhuggere: En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst: 1, Malerkunsten i de første 80 år*. Bergen: John Grieg, 1904.
- Tigerstedt, E. S. *Haapaniemi Krigsskola: Dess lärare och elever: Anteckningar, handlingar, bref och matrikel*. Helsingfors: Söderström & Co, 1910.
- Uppslagsverket Finland, redigert av Henrik Ekberg. s.v. ”Ojamo”. Bd. 2. 1. utg. Helsingfors : Schildt, 1983.
- Väärä, Seija og Margareta Willner-Rönholm. *Adeln i Samhället: Ätten Carpelan under 600 år*. Åbo: Åbo landskapsmuseum, 2007.
- Weidling, Tor Ragnar. ”Norge: Fra reformasjonen 1536 til 1814”. I *Store norske leksikon*. http://www.snl.no/Norge/fra_reformasjonen_1536_til_1814 (oppøkt 18.4.09).
- Wennervirta, L. *Finlands konst från förhistorisk tid till våra dagar*. Stockholm: Natur och kultur, 1926.
- Widmalm, Sven. *Mellom kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning 1695-1860*. Uppsala: Universitetet i Uppsala, 1990.
- Willoch, Sigurd. *Maleren Thomas Fearnley*. Oslo: Gyldendal, 1932.
- Willoch, Sigurd. ”Fremmede kunstnere i Norge: Av det romantiske landskapsmaleriets historie”. I *Kunst og Kultur*, årg. 17. (1930):169-188.
- Willoch, Sigurd. ”Thomas Fearnely”. I *Norsk kunstnerleksikon: Bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*, redigert av Leif Østby. Bd. 1:620-628. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Ydstie, Ingebjørg. ”Brusende vannfall og mektige kaskader: Fossen fra typologi til topologi”. I *Levande vatn: Fossen som natur og symbol*, redigert av Anne Grete Honerød, Magne Malmanger og Reidar Nedrebø. 25-37. Rosendal: Baroniet Rosendal, 1999.
- Ydstie, Ingebjørg. ”Ein Geflecht von Skizzenbüchern: Wissenschaftliche Vorstellung und bildliche Darstellung von norwegischer Natur in den 1820er Jahre”. I *Expedition Kunst: Die Entdeckung der Natur von C. F. Friedrich bis Humboldt*, redigert av Jenns E. Howolt og Uwe M. Schneede. 37-45. Hamburg: Hamburge Kunsthalle, 2002.

Østby, Leif. *Med kunstnarauge: Norsk natur og folkeliv i biletkunsten*. Oslo: Det norske Samlaget, 1969.

Østby, Leif. *Norges kunsthistorie*. Oslo: Gyldendal, 1938.

Østergård, Uffe. "Nationale identiteter: Tyskland, Norden, Skandinavien". I *Tyskland og Skandinavia 1800-1914: Impulser og brytninger*, redigert av Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener og Solfrid Söderlind. 29-38. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1998.

Østvedt, Einar. *Uppigard Bolkesjø gjennom to hundre år: Reiseskildringer og litt om folket på Uppigard*. Bolkesjø, Uppigard Bolkesjø, 1975.

Øverland, A. O. *Det gamle Norge i bilder og tekst: Planer til en "Malerisk reise gjennom Norge": J. W. Edys tegninger fra aar 1800*. Kristiania: J. W. Cappelens forlag, 1910.

Bildeliste

- Figur 1:** Fredrik Westin: *Portrett av W. M. Carpelan* (Etter 1824) Olje på lerret. 75x57 cm. Privat eie (Kopiert fra: Mickwitz, *Familjen Carpelan: En adelsätt i 600 år*, 72).
- Figur 2:** J. C. Dahl: *Rjukanfossen* (1830). Olje på lerret. Hydro. (Hentet fra: KUB-Kunstistorisk billedatabase, UiO)
- Figur 3:** J. C. Dahl: *Fra Stahlheim* (1842). Olje på lerret. 190x246cm. Nasjonalmuseet for kunst (Hentet fra: KUB-Kunstistorisk billedatabase, UiO)
- Figur 4:** Marianne Heske: *Dal i Hjørundfjord* (1986). 17x25cm i boken. Originalt 85x125 cm. (Kopiert fra: Heske og Restany, *Voyage pittoresque*)

W. M. Carpelan: Voyage Pittoresque aux Alpes Norvegiennes*

(1821-1823). Akvatint. Nasjonalbiblioteket i Oslo. Trykket hos Spong. Kolorert av Verner. Plansjene er tegnet og gravert av Carpelan der ikke annet er oppført.

- Figur 5:** **Tittelblad**
- Figur 6:** **Vignett, hefte I:** *Hallingskarven. Vue de Strande Vand.* 13x18 cm. Tegnet av Flintoe.
- Figur 7:** **Plansje 1:** *Christiania. Vue du pied d'Egeberg.* 31x47 cm.
- Figur 8:** **Plansje 2:** *Ringerige. Vue du Krogkleven.* 43x32 cm. Tegnet av Vogt.
- Figur 9:** **Plansje 3:** *Stensfjorden. Vu du pied de Krogkleven.* 20x28 cm.
- Figur 10:** **Plansje 4:** *Krogskoven. Vu de Ringerige.* 21x29 cm.
- Figur 11:** **Plansje 5:** *Randsfjorden. Vue de Smedshammer en Hadeland.* 28,5x46. Gravert av Flintoe.
- Figur 12:** **Plansje 6:** *Walders. Vue près de Böe en Nordre Ourdal.* 30x46 cm. Gravert av Flintoe.
- Figur 13:** **Plansje 7:** *Cascade de Dalselv. Près de Midstrand à Walders.* 20,5x28,5 cm.
- Figur 14:** **Plansje 8:** *Bautasten. Près de Midstrand à Walders.* 21x28,5 cm.

* Grunnet begrensninger i antallet fargetrykk, må dessverre flere av plansjene presenteres svart-hvitt utgave. Plansjene er gitt samme plassering som i det originale verket, dvs. der to plansjer er trykket på et ark, har jeg gjort det samme. Del./Pinxit = "tegnert av"/"malt av", sculpsit= "stukket av".

- Figur 15:** **Vignett, hefte II:** *Stenskred près de Skougstad à Walders.* 16,5x12,5 cm. Gravert av Flintoe.
- Figur 16:** **Plansje 9:** *Walders. Vue près de l'église d'Ullnäs.* 29x45,5 cm.
- Figur 17:** **Plansje 10:** *Mugnafjell. Vue de la cime d'Olberg à Walders.* 20x31 cm. Tegnet av Keilhau.
- Figur 18:** **Plansje 11:** *Vue d'Helestrand.* 20,5x32 cm. Tegnet av Keilhau. Gravert av Flintoe.
- Figur 19:** **Plansje 12:** *Hugakollen. Près d'Öjloe à Walders.* 29,5x45,5cm.
- Figur 20:** **Plansje 13:** *Vue de Qvamskleven et les montagnes à l'ouest du lac Lilla Mjösen à Walders.* 29,5x46 cm.
- Figur 21:** **Plansje 14:** *Skudshorn. Vue près de Wang en Walders.* 29x45,5 cm.
- Figur 22:** **Plansje 15:** *Vue de Nystuen.* 21x31,5 cm. Gravert av Flintoe.
- Figur 23:** **Plansje 16:** *Suletind.* 21x31,5 cm.
- Figur 24:** **Vignett hefte III:** *Descente d'un précipice de la montagne de Gousta.* 19x22 cm.
- Figur 25:** **Plansje 17:** *Vue des montagnes de Övre Tellemarken prise de la metaire de Bolkesjö.* 31x47 cm. Figurene tegnet av Flintoe.
- Figur 26:** **Plansje 18:** *Pont dans la vallée de Kohldalen au pied de la montagne de Gousta en Övre-Tellemarken.* 26,5x21 cm.
- Figur 27:** **Plansje 19:** *Vue de la chute d'eau de Hougfoss près l'église de mæl en Vestfjorddal.* 21x26 cm. Tegnet og gravert av Flintoe.
- Figur 28:** **Plansje 20:** *Vue de Sæter de Fyriegg sur la montagne de Gousta.* 21x28 cm.
- Figur 29:** **Plansje 21:** *Vue des environs de la caracte de Riukandfoss en Vestfjorddal dans le Övre-Tellemarken.* 20,5x 27,5 cm.
- Figur 30:** **Plansje 22:** *Vue de la montagne de Gousta prise de la vallée de Vestfjorddal près l'église de Dale.* 31x47 cm.
- Figur 31:** **Plansje 23:** *Vue de la vallée de Vestfjorddal et de la montagne de Gousta prise à un demi mille de la caracte de Riukandfoss.* 32x 42, 5 cm.
- Figur 32:** **Plansje 24:** *Vue de la caracte de Riukandfoss en Övre Tellemarken prise à l'entrée du paysage de Maristigen.* 42x34 cm.