



**NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK 1953**



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK

1953

Redaktion:

ANDREAS LINDBLOM · GÖSTA BERG · ERIK ANDRÉN

Redaktör: Erik Andrén

Omslagsbilden visar en statyett av Gustav II Adolf, utförd i silver och emaljarbete (höjd 245 mm). Kompletterad med ett servisglas bildar den en dryckespokal av en för 1600-talet typisk art. Statyetten, som närmare behandlas på sid. 189, är en gåva av Nordiska museets vänner (inv.-nr 245 487).

Tryckt hos Tryckeri Aktiebolaget Thule, Stockholm 1953
Djuptrycksplanser från Nordisk Rotogravyr

SVINDERSVIKSTAVLAN I STADSMUSEET

ETT VERK AV JEAN E. REHN?

av Gunnar Jungmarker

Svindersvik, Claes Grills sommarnöje i Nacka, har fått aktualitet genom att Nordiska museet nyligen lyckats förvärva denna utsökta och välbevarade rokokoherrgård, en skapelse av Hårleman. I festskriften till Gösta Selling, Stockholmsminnen i Stadsmuseet (1950), har Andreas Lindblom med anledning härav gjort Svindersvikstavlan, "den välkända oljemålningen i Stockholms stadsmuseum", till föremål för en intressant undersökning, där den anonyma bilden kombineras med andra dokument för att belysa gårdens byggnadshistoria. Frågan om vem målaren kan ha varit lämnar han öppen. — Stadsmuseets målning (olja på duk; inv.-nr 2152) har dimensionerna 69×111 cm.

Lindblom sammanställer tavlans motiv — välkommandet av gäster som anländer sjöledes — med en dokumentariskt bestyrkt uppgift att gårdens ägare Claes Grill fick sitt ena öga förstört "av en spjälkad laddstake" vid ett festligt tillfälle på Svindersvik, då värden "ville lossa ett styckeskott till sina vänners heder". Han daterar duken till tidigast 1753, då Grill blev en av direktörerna för Ostindiska kompaniet och därför ansåg sig berättigad föra den tvåtungade flagga som synes på bilden.

I Stadsmuseet upptages tavlan såsom ett verk av okänd konstnär. En tidigare attribution till Sevenbom har man där icke velat godtaga, och denna avvisande hållning synes mig välmotiverad. Alla säkra målningar av Johan Sevenbom har en helt annan karaktär än den vi möter i Svindersvikstavlan. I jämförelse med dennas lugnt flödande rytm har Sevenboms motsvarande, realistiska verk i regel en anhopning av detaljer, som blir till splitt-

rande stackatoaccenter, och i koloriten råder en lika klar olikhet. Sevenbom arbetade nästan genomgående i en varm färgskala med dominerande bruna, ofta nog unkna toner, medan det gröna — som Selling påpekar — är nästan helt eliminerat. I Svindersvikstavlans åter speglar den rika vegetationen med sina mildt gröna toner en dominerande roll.

Vilken konstnär skall man då gissa på, om Sevenbom måste avföras ur diskussionen? Knappast på någon av tidens landskapsmålare *ex professo*. Penselarbetet är försiktigt och bundet, och som helhet är tavlan omålerisk, med stark betoning på teckningen och med en nykter, sakkunnig klarhet i redogörelsen för byggnaderna såsom sådana samt för deras inplacering i terrängen. Diskussionsvis har det framkastats, att någon bland våra dekorationsmålare — t. ex. Johan Pasch eller någon hans kollega — kan vara den sökta upphovsmannen, men det antagandet stämmer som synes knappast med verkets karaktär, särskilt som vi intet ser av den målarkategoriens patenterade konstgrepp och habilitet. Här är blickpunkten vald så, att förgrundens vattenyta ligger naken i underkantens avskärning, utan att konstnären fått användning för dessa dekorativa, kraftigt silhuetterande långbladiga vattenväxter eller buskar, som dekoratörerna älskade att i liknande fall ornera och sluta baslinjen med, eller för de träd de brukade sticka in som repoussoirkulisser. Och inte har konstnären heller öppnat någon fjärrblick eller på annat sätt i vattenspeglingsen arrangerat dessa måleriska ljuseffekter à la Vernet, där materialen löses upp i ett mildt, atmosfäriskt skimmer.¹ Sådana veka, romantiskt insmickrande effekter förefaller ha varit helt främmande för vår konstnärs kynne. I hans verk är substans och natur.

För mig står Jean E. Rehn som den, vilken — tämligen överraskande det medges — anmäler sig med de sannolikaste pretentionerna på auktorskapet. Hela bilduppyggnaden och en mängd detaljer i utformningen synes mig peka i den riktningen. Den

¹ Att hänsyn till de lokala förhållandena inte på något sätt skulle behövt lägga hinder i vägen för en sådan lösning visar bl. a. Carl Petter Hilleströms målning av Svindersvik, där motivet är sett från samma håll. Nordiska museet, inv.-nr 217, 359. Se *Fataburen* 1951, sid. 37.

relativt grunda scenen med dess klart horisontala skiktning stämmer bra med det antagandet. Ligger det f. ö. inte nära till hands att i denna gårdsskildring, som har något av "situationsplanens" klara överskådlighet och där huskropparna modellerats så påfallande distinkt och sakkunnigt, se ett verk av en arkitektur-skolad artist?

Är målningen ett verk av en arkitekt skulle detta också kunna förklara, varför spröjsverket saknas i fönstren — en detalj i återgivandet av husen, som förbryllat den byggnadshistoriska sakkunskapen — ty just med sådana svarta, tomma fönsterbågar brukar ju hus framställas på arkitekternas ritningar, även då dessa graverades. Detta är något som inte minst Rehns oeuvre ger rika exempel på.²

Kanske skall någon invända, att det förefaller anmärkningsvärt, att den enkla, rödfärgade och torvtäckta timmerbyggnad, som ännu låg kvar mitt i gårdsanläggningen på Svindersvik, har framhävt i paritet med de nya och förnäma husen. Med hjälp av ljus- och skuggmotsättningar har den rent av frilagts i terrängen. Man skulle inte vänta det hos en sjuttonhundratalsarkitekt, det är sant. Med hänvisning till rokokons konsekventa smak i fråga om arkitekturanläggningar uttalar Lindblom en välgrundad förmodan, att Hårleman torde ha hoppats få se detta rustika inslag i gårdsbilden avlägsnat snarast möjligt. Som en närliggande parallell kan man peka på Carl Gustav Tessins radikala utplånande av de från Bielkarnas dagar kvarstående timmerbyggnaderna på Åkerö, när han själv byggde där. Om en arkitekt från epoken återgav en anläggning som Svindersvik kunde man alltså väntat, att han åtminstone skulle söka kaschera den fatala gamla fiskarstugan så gott sig göra lät. Men vad just Rehn beträffar vet vi av hans teckningar, att den frie artisten i honom såg på pittoresk ålderdomlig bebyggelse med nyfiket intresse. Han inte bara roade sig med att teckna torvtäckta kojor i sina resebilder, han accepterade dem villigt som en kontrast i grannskapet av stor arkitektur.

² Se Rehns gravyrer efter Hårleman, 1749—53, "Plans et élévations des bâtimens de Suède", samt hans nedan behandlade Slottsvyer.



Bild 1. Detalj ur Svindersvikstavlans. Stockholms Stadsmuseum.

Det var ett intuitivt allmänintryck av målningen som kom mig att gissa på Rehn såsom dess upphovsman. För att pröva teorien gällde det att underkasta verket en detaljgranskning, och resultatet bara styrkte mig i min förmodan. På den vägen får man fram en rad lätt gripbara bildelement, som synes mig erbjuda direkta paralleller till säkra verk av Rehn. Låt oss börja med staffagefigurerna. De som möter blicken i tavlans förgrund och mellanplan säger inte så mycket, de är konventionellt allmän-gods, men längst uppe vid huvudbyggnaden, alldeles invid sten-foten, finns en helt liten grupp av två stående och en liggande man, som har fått mer egenartad karaktär. Den dominerande gestalten har kraftig, högbröstad bål men förhållandevis klena ben och fötter, och alla tre visar en svällande kroppslighet som pöser under dräkter, där formen modelleras hel och obruten av ett brett jämnt flödande ljus, som ger distinkta, samlade skuggor

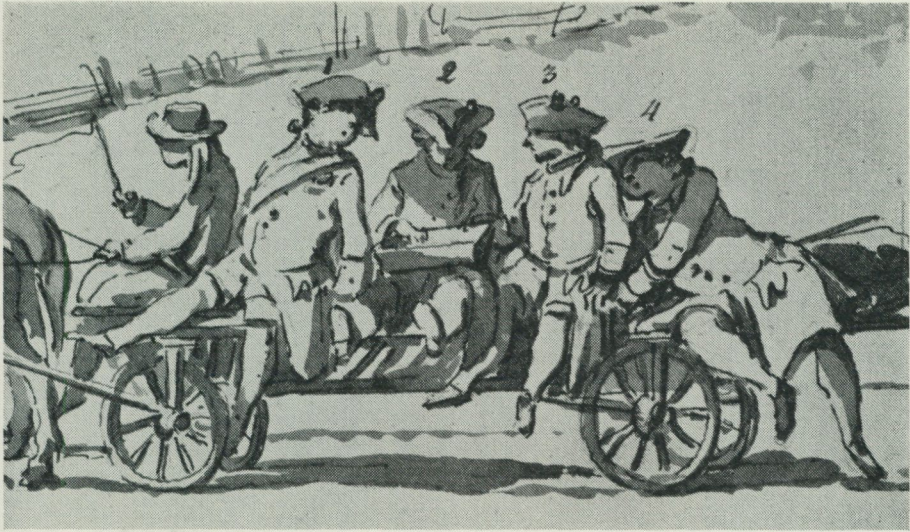


Bild 2. Detalj ur "Resan till Svartsjö", laverad teckning av J. E. Rehn 1763. Nationalmuseum.

och klara konturer. Detta är Rehnskt. Detsamma gäller maneret att pricka in anletsdragen med fyra distinkta punkter. Om man jämför med konstnärens figurframställningar i många av hans teckningar både i Nationalmusei portföljer och i Bellingasamlingen, tror jag man skall märka släktskapen, bild 1 och 2. Så som jag ser saken har Rehn gjort de mer framträdande figurerna i Svindersvikstavlan med en ambition att vara en målare som andra, men den avsidade placerade lilla gruppen har han tecknat summariskt med penseln så som han var van att göra det med penna och lavyrpensel.

Går man därifrån till en granskning av vegetationsformerna kan man lämpligen stanna inför de klart silhuetterande små träden vid den bortre av de balustrader som kantar trädgårdstrappan ner till vattnet, bild 3. Samma former som möter oss här kan vi iakta på flera håll i tavlan, t. ex. i de träd som omger den avfyrade och kraftigt rökbolmande kanonen, fastän de där är mindre schematiska och svårare att distinkt urskilja, framför allt



Bild 3. Detalj ur Svindersvikstavlan med sjötrappan och de små träden.

på en reproduktion. Det karakteristiska är att grenverket växer ut från stammen i form av en serie vid varandra häftade, uppåttigande små båglinjer, och detta grenverk bär upp en grönska som bildar liksom en kupa sammansatt av tuvformiga partier. Efter detta omåleriska, rent tektoniska schema brukade Rehn konstruera större delen av sina träd. Så tecknade han t. ex. både stora pinier och buskartade småträd i flera av sina sydländska motiv, redan långt före sin italienresa, och i lätt modifierad form använde han det också för lövträd i nordiska motiv. Trädkronans grönska kan glesna och splittras i flockar, men man känner ändå igen konstnärens urform för trädgestaltning. Som typexempel kan man välja ett klassiskt ruinlandskap i Nationalmusei samling, utfört i blyerts på pergament och daterat 1749, bild 4. Konturen av trädkronan tecknar han med en snabb sicksacklinje eller löser upp den i en båge av kommaliknande, radiära toucher.



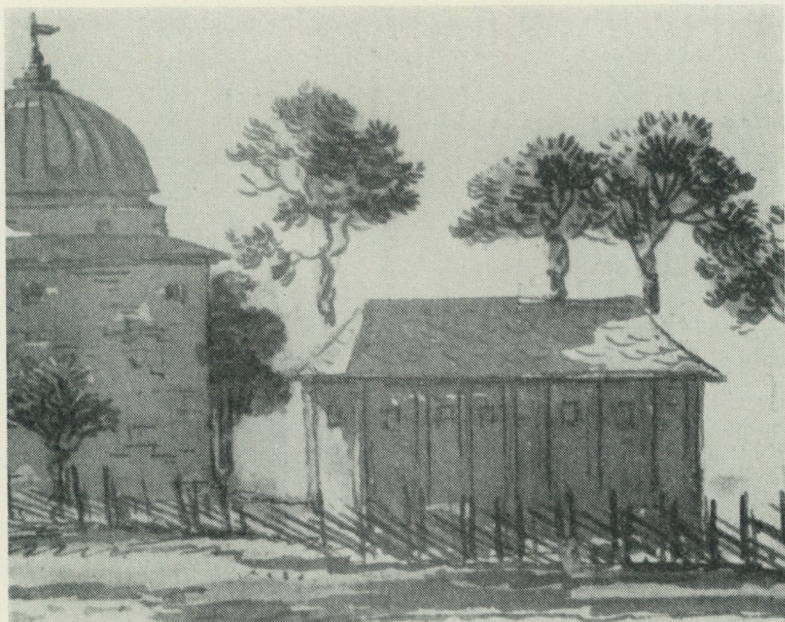
Bild 4. Detalj ur ruinlandskap, blyertsteckning av J. E. Rehn 1749. Nationalmuseum.

Andra exempel härpå kan hämtas bl. a. i Rehns laverade teckning "Wadstena", daterad 1753, bild 5. Omsatt i måleri bör maneret bli något som liknar just de anförda små träden på vår tavla. I de större träden på målningen har kronan måst få en rikare och friare form, men grenverkets byggnad och rytm synes mig även där vara påfallande lik den vi möter i Rehns teckningar. Hela schemat bygger tydligen på intryck från gravyrer efter Boucher-kretsens konst, det var former inlärdas av Rehn under elevtiden hos Le Bas, och bland svenskar vet jag mig aldrig ha mött det i en form som kan förväxlas med den som det fått under Rehns hand. — Undantag från den regeln utgör endast de teckningar och etsningar, som prins Gustaf (III) utförde under Rehns ledning, men där har läraren tydligen både skisserat och "terminerat" bladen, så att de helt bär hans prägel.

Lyfter vi sedan blicken från tavlans terräng mot dess himmelsparti finner vi i mängden av kretsande fåglar — säkert femton, sexton stycken — åter en anknytning till samme konstnär.

I början av sin bana fick Rehn i uppdrag att utföra en del illustrationer för Vetenskapsakademiens Handlingar. Hans första kända etsning är sålunda en plansch till artikeln "Huruledes en stark, waraktig och lefwande Gärdes-gård . . . kan ärhållas". Den utgör plansch VII i årgång 1740 och är alltså utförd innan han samma år på Hårlemans initiativ sändes till Paris på sin första studiefärd, just för att hos Le Bas lära sig behärska "skedvattensgravuren". Han har valt att göra den begärda konstruktionsritningen till en mer levande situationsbild, en arbetsskildring med tycke av nederländsk "månadsbild". Som ett led i försöket att skapa landskapsstämning har han begagnat en flock fåglar, som drar fram ovan de med gärdsgårdsarbetet sysselsatta männen. Tjugotreåringens verk är primitivt, och de långa, skrangliga fågelkropparna är löst skisserade, men bladet är intressant såsom ett tidigt prov på tendensen i artistens fabuleringsbehov och hans förutsättningar som peintre-graveur. En parallell till denna bild har vi i hans nio år senare etsade illustration till P. A. Strandbergs "Anledning till Åkerbrukets förbättring och snara Uphjelpande", där man ser olika lantbruksredskap i användning ute på en flack åker, hanterade av lumpigt klädda lantarbetare. Även här har Rehn givit liv åt himmelskupan med hjälp av fågelsträck, och nu har han funnit en form, som han sedan flerfaldiga gånger skulle använda: en flock formerad på linje, sedd rakt framifrån och tecknad på enklaste sätt som en rad v-tecken och som komplettering till dem en ensamflygande fågel sedd från sidan så att man kan iakttaga dess långstjärtade, skat- eller trastfågelsliknande typ. — Franska gravyrer efter nederländska mästares målningar är den troliga inspirationskällan. — Efter samma mall har han sedan arbetat bl. a. i ett ruinlandskap med en bro, vilket utgör pendang till den ovan omtalade ruinbilden i Nationalmusei ägo och som även är daterat 1749.³ På målningen åter-

³ Nationalmuseum, T.-H. 5277. En exakt likadan, odaterad och tydligen tidigare version finns också den i museet (H 19/1865). Kompositionen bygger säkerligen på intryck från gravyrer.



*Bild 5. Detalj ur "Wadstena", laverad teckning av J. E. Rehn 1753.
— Drottningholmssaml. nr 233.*

finner vi fågeleskadern och den ensamflygande, i profil tecknade fågeln ovanför den trädbevuxna höjden i bildens mitt, medan andra fåglar kretsar på olika håll bland molnen.

Vad slutligen vattnet och båtarna beträffar har vi anledning att till jämförelse draga fram Rehns stora etsade arkitekturbild av Slottet sett från öster, "Arcis Stockholmiensis versus orientem stationemque naviam prospectus". Rehn fick beställning på denna gravyr jämte en pendang våren 1752. Som inventor anges C. Palmcrantz, men denne var en arkitekt, om vilken man inte vet stort mer än att han var en av Tessins elever och anställd som kopist på dennes ritkontor 1697—98. Att döma av den tystnad som råder kring hans namn tycks han aldrig ha framträtt ur sin underordnade ställning, aldrig ha höjt sig till konstnär. Från honom stammar i detta fallet säkerligen bara ordinära arkitekturritningar, varför det måste ha kommit på Rehns lott att ge

förlagan konkretion, liv och aktualitet genom att sätta in Slottet i dess tänkta miljö, och där gav Rehn sin fantasi fria tyglar, stoffande ut bilden med ett myller av figurer, ekipager, båtar etc. Det är mycket troligt att han härvid lånat förebilder från olika håll, men detta hindrar inte att man i viss utsträckning kan använda etsningen som ett Rehn-dokument i en undersökning som denna. Vi kan konstatera att Slottet på Rehns blad ligger med lika tomt gapande, svarta och spröjslösa fönster som vad Svindersvik gör på målningen, något som ger det en spöklik effekt där det höjer sig ovan kajernas och Strömmens vimmel. I förbigående må också annoteras, att Rehn här har tecknat vattnet med lika korta små vågor som dem vi ser krusa Svindersviken. De ger intryck av att det blåser en snål vind. Material för mer påtagliga och preciserbara jämförelser kan vi emellertid finna bland båtarna. På oljemålningen har artisten i vänstra hörnet placerat en segelbåt, närmare bestämt en bred och bukig koff, vilken nalkas med svällande segel, bild 6. Ett nästan exakt lika sett och tecknat fartyg återfinnes på etsningen, fast placerat i motsatta hörnet, bild 7. En skillnad är bara att vi i sistnämnda fallet ser hela fartyget, medan på målningen blott dess främre hälft har fått plats inom bildramen. Båten ligger i båda fallen likadant på vattnet, är sedd ur samma synvinkel, de inbördes förhållandena mellan mast och segel är identiska. Storseglet med en litsbom i toppen, liksom fock och klyvare har modellerats på samma sätt: relationen mellan de konvexa skuggade partierna och de konkava belysta är likadan. En detalj värd att särskilt uppmärksammas är bogsprötet. Detta bär en T-formad utväxt, vilken skall vara ett som esselhuvud utformat fäste för en liten flaggstång, en s. k. gösstång.⁴ Att de båda båtframställningarna in i sådana små oväsentliga enskildheter överensstämmer, måste sägas vara anmärkningsvärt, men än mer gäller detta förhållandet att bogsprötet i båda fallen är feltecknat på samma sätt: det sitter snett, pekar för mycket babord över. Det ”svärd”, dvs. den sköldformade stabilisator, som på gravyren syns släpa vid båtens sida,

⁴ Upplysningar om nautiska termer har benäget lämnats mig av museidirektör G. Albe.

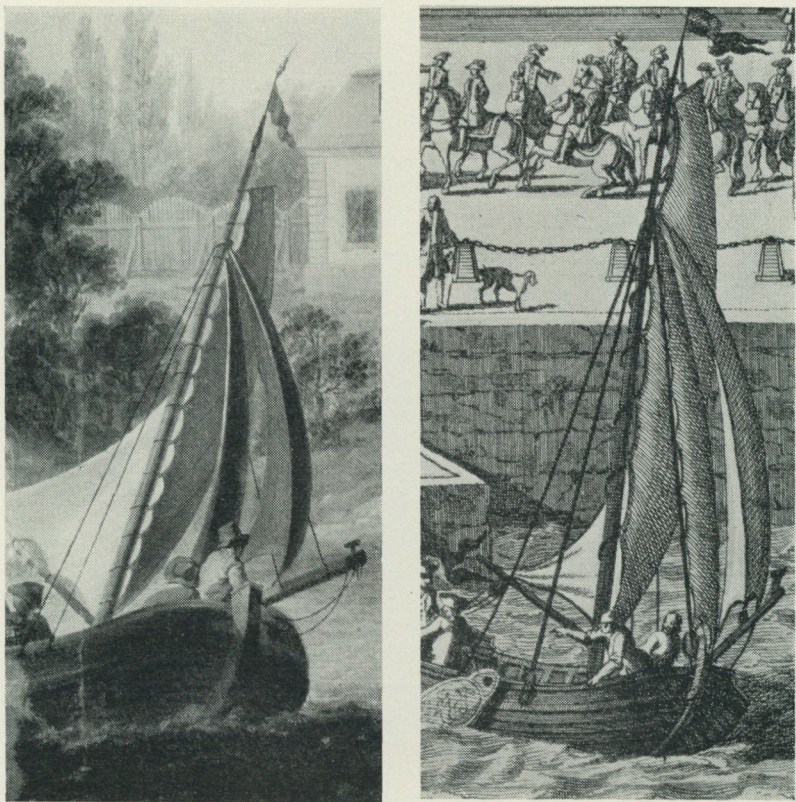


Bild 6 och 7. Svindersvikstavlans "koff", jämförd med en detalj ur J. E. Rehns etsning Stockholms slott.

kan vi inte se på målningens motsvarande båtframställning, men samma markanta företeelse återkommer i stället på den förankrade segelbåten i målningens högra parti.

Vi kan sluta detaljgranskningen här. En fortsättning skulle bara trötta. Är inte raden av överensstämmelser med säkra verk av Rehn redan för lång för att en normal sannolikhetskalkyl kan räkna med att de förenats i en och samma målning av ren slump?

Vill man pröva eventualiteten att Rehn bara skulle tecknat

en förlaga, vilken sedan översatts i målning av någon annan, så måste man retirera inför det faktum att han inte hade någon elev som så helt och i detalj attraperat hans stil. Att en ovan hand skulle kunnat bevara så mycket av hans egenheter under översättningsproceduren, får å andra sidan anses nästan uteslutet. Närmast på dräkthistoriska grunder daterar Erik André (Fataburen 1951, sid. 39) Svindersviksmålningen till "slutet av 1750-talet eller kring 1760". Detta förefaller att passa bra också i den Rehnska kronologien.

I fråga om Rehn som målare av stafflitavlor vet vi litet eller intet. Men vi vet att han var känd som den mångkunnige och mångfrestande Rehn, artisten som vid sidan av sin arkitektverksamhet prövade sig som tecknare och etsare, som dessinatör för konsthantverk av skilda slag, som teaterdekoratör och dräktordonatör etc. Det ligger därför intet osannolikt i att han någon gång försökt sig också som målare, även om han intet nämnt därom i sina båda utkast till oeuverförteckning (S:t Eriks årsbok 1925).

Det finns en enda målning — ett klassiskt ruinlandskap — som går under Rehns namn, men den är inte allmänt erkänd. Försiktiga forskare frågar sig om man inte varit för lättsinnig vid attributionen. Tavlan är osignerad och odaterad, till typen traditionell och utan några påtagliga egenheter som på stilistiska grunder kunde knyta den till Rehn. Att den hänger på Nationalmuseum katalogförd som ett verk av denne mästare, visar sig bero på att dess baksida bär en påklistrad, handskriven gammal etikett som kategoriskt förkunnar "Rehn". Naturligtvis bör ett sådant vittnesmål upptagas med reservation. Vad som i hög grad stärker dess sanningsvärde är den på etiketten också angivna kollektionsbeteckningen: "Tamm. Österby". Med all sannolikhet har tavlan ingått i den stora konstsamling, som P. A. Tamm vid 1800-talets början ärvde, jämte Österby, från Grills. Om traditionen där har angivit Rehn som dess upphovsman får man anse uppgiften såsom mycket trovärdig. Det visar sig m. a. o. vara på tämligen goda grunder som den vackra om också något opersonligt målade pannån gick under Rehns namn, då den av Bukow-

skis konsthandel våren 1936 under hand försålles till Nationalmuseum och sedan fick fortsätta att bära det också i museet.⁵

Motivet som sådant var inte främmande för Rehn; det finns flera ruinlandskap med figurstaffage både i Nationalmusei teckningssamling och i Bellingakollektionen. Tidigast bland dem är nog en elegant liten tuschteckning, laverad i grått och rosa, signerad "Paris 7 maj 1741" (NM. H 279/1891). Den visar jägare och hundar som slagit sig till ro i en öppen paviljongbyggnad med fantastiskt buktande rokokoformer. Detta blad skiljer sig med sitt lätta handlag och sin preciösa elegans från Rehns senare teckningar, som vid jämförelsen ter sig stramare, kärvare och mer summariska, samtidigt som vi ser hur i dem antiken avlöst rokokon.

Nationalmusei oljemålning "Ruiner" knyter i valörspelets rika tonbrytningar liksom i penselns nyanserade detaljbroderi snarast an bakåt i tiden, till den nämnda teckningen från Paris, medan Svindersvikstavlan lika tydligt har sina förbindelser med Rehns verk från hans senare, svenska verksamhetsfas.

I det sammanhanget bör noteras, att den förstnämnda oljemålningen är utförd på en träpannå, som förefaller att vara av lönn, vilket enligt den tekniska sakkunskapen tyder på att den målats i Sverige, icke i Frankrike eller Italien, där lind och bok resp. poppel är det vanliga materialet.⁶ Man kan gissa, att tavlan i så fall målats mellan konstnärens hemkomst från Paris 1745 och hans italienresa tio år senare.

Återvänder vi till Svindersvikstavlan för att söka dess proveniens, skall vi märkligt nog finna att också den stammar från Grills Österby och försålles till Stadsmuseet av Bukowskis konsthandel våren 1936. Båda tavlorna hade från Österby passerat Tamms samling på Fånö, innan de alltså samtidigt kom ut i marknaden och skiljdes åt. I katalogen över Bukowskis vårauktion nämnda år går Svindersvikstavlan under nummer 51^{1/2} och be-tecknas såsom ett verk av Sevenbom.

⁵ Nationalmuseum 3118. Ruiner. 28×27 cm. Avbildad i museets årsbok 1936, sid. 147, likaså i Svensk sjuttonhundredratskonst, Sveriges Allm. Konstfören:s publ. XXXI 1923, sid. 25.

⁶ Enligt benäget meddelande av konservator Gustaf Jaensson.

När Axel Sjöblom i Nationalmusei årsboks krönika 1936 anmälde förvärvet av ruinlandskapet, säger han att det är "den enda oljemålningen, eller möjligen en av två, som är känd av Jean E. Rehn". Man frågar sig, om denna antydning om en eventuell Rehn-målning nummer två kanske byggde på någon tradition om att även Svindersvikstavlan skulle vara ett verk av Rehn, ett påstående som kan ha dykt upp i samband med försäljningen.

Att Svindersvik, detta verk av samme Hårleman som "upptäckt Rehns begåvning och som i stor utsträckning använde honom som sin medhjälpare" — för att citera Martin Olsson — skulle avbildas just av Rehn, förefaller allt annat än långsökt, särskilt inför eventualiteten att familjen Grill i varje fall skulle ha ägt en målning av hans hand.

Godtager man mitt här framlagda attributionsförsök, innebär detta också att Rehns auktorskap till Nationalmusei ruinlandskap fått det ytterligare stöd, som ligger i att målningen inte längre blir ett helt ensamstående nummer i mästartens stora oeuvre. Ett arbete, vars attribution bygger på en gammal påskrift, och ett, som attribuerats av stilistiska skäl, skulle därmed komplettera varandra. De lägger väl inte mycket till Rehns ära, dessa staffli-tavlor, men de innebär dock att en ny sida kunde fogas till bilden av hans rika och nationellt betydelsefulla konstnärspersonlighet.