KARTAN SOM KONSTVERK

Marginalbilder och kartuscher

BO LUNDSTRÖM

KARTOR MED KONSTFULLT utförda marginalbilder och kartuscher, framtagna för såväl militära som civila syften, finns det gott om i våra arkiv och bibliotek. Men vad hade sådana utsmyckningar för funktion? Var det bara frågan om en försköning av kartan eller fanns här fler underliggande betydelser? I det följande ska ett antal sådana kartor presenteras närmare. Det handlar om militära praktkartor, civila topografiska kartor, storskaliga geometriska kartor – som mera allmänt brukar gå under den gemensamma benämningen lantmäterikartor – gruvkartor och stadskartor.

Ur en traktat om målarkonsten från 1678

År 1678 publicerades en traktat om målarkonsten, författad av den holländske konstnären Samuel van Hoogstraaten. I den stod bland annat att läsa: »Hur underbar är inte en bra karta, i vilken man tack vare teckningskonsten kan se världen som från en annan värld.«[1] Detta citat säger oss mycket om kartans roll och status under 1600-talet. I likhet med många andra konstnärer uppfattade Hoogstraaten att det inte fanns någon gräns som skilde kartan från ett konstverk. Kartan var bara en av många bildtyper som landskap, stilleben, porträtt eller stadsvyer och den förtjänade därför att ges samma omsorgsfulla och vackra utförande som någon annan bild. Många äldre kartor liksom tryckta atlasverk utmärks också för sina vackra och exklusiva färger, sina dekorativa ramverk, bokstäver och ornamentik, skuggningar, symboliska tecken, figurer, kartuscher och vinjetter. Det kan vara fartyg på haven och fantasifulla sjöodjur, mytologiska och allegoriska figurer, heraldiska vapen, slingor och intrikata mönster och perspektiviska framställningar över städer, bebyggelse och landskap.

Och jämför man en karta och en landskapsmålning från 1600-talet slås man faktiskt av hur mycket de liknar varandra. I den äldre kartografin kombineras således kartans egentliga sakinnehåll ofta med ett medvetet estetiskt utförande.

Samspelet mellan kartan och bildkonsten har också uppmärksammats, framför allt av den internationella konstvetenskapliga forskningen. Den amerikanska konsthistorikern Svetlana Alpers har visat hur det särskilt bland de holländska konstnärerna fanns en önskan att inte bara avporträttera landskapet utan även kartlägga det, det vill säga beskriva det »som det är« snarare än som allegori eller myt. Det holländska landskapsmåleriet, menar Alpers, baserades på beskrivande och bildmässiga strävanden, vilka var besläktade med kartografin. Skogar avbildades som träddungar, städer som husgrupper och berg som kullar. Detta var skilt från den italienska renässansens bildtradition som utgick från centralperspektivet, ofta med religiöst, sceniskt och litterärt uppbyggda motiv. Det var således ytan som var det avgörande, inte de dolda betydelserna. Alpers hypoteser har emellertid betraktats som alltför förenklade. Hon har kritiserats för avsaknaden av en social dimension och för att inte beakta förhållandet mellan å ena sidan konstnärlig tradition och ämnesval, å den andra bildernas relationer till seder och bruk.[2]

Alpers är dock inte först med att göra en principiell utredning av kartografins förhållande till bildkonsten. Redan i en uppsats från 1830 med titeln »Några tankar om den topografiska teckningskonsten« uttrycker militärkartografen och skriftställaren Johan August Hazelius att en karta – och då menar han vad vi kan förstå i första hand en karta framtagen i militärt syfte – måste vara vacker, varför den inte enbart kan grundas på »geometrisk åskådning«. Denna uppfattning hade sin grund i hans nationalistiska syn på kartografin som konst.

En parallell finner vi i författaren Carl Jonas Love Almqvists utläggning om »kartans behag«. Kartan, ansåg Almqvist, kunde visserligen inte göra anspråk på den högsta ideala skönheten, men den ägde en sorts skönhet som låg bortom ont och gott. Kartan var vacker därför att den förde in betraktaren i en värld som var neutral i förhållande till moralfrågor men gav samtidigt spelrum åt individens fantasi.

Hazelius menade – och möjligen inspirerade han här Almqvist – att kartan blev vacker först då den överskred det rent militära syftet. Detta skedde när den tilläts vila på »natur-åskådning« och inte enbart på »geometrisk-åskådning«. Kartan skulle vara »en stor Landskapsmålning i omfattande mening«. Den skulle vara en produkt av både konstnärlig känsla och exakt mätning och därmed fungera som en naturlig kontaktyta mellan militären och det civila samhället.[3]

En påtaglig likhet mellan kartografi och bildkonst uppvisar 1600-talets bataljmåleri. Ett berömt exempel är Johann Philip Lemkes målningar, vilka finns på Drottningholm och som skildrar Karl XI:s bataljer, där det bakomliggande landskapet viks upp likt en karta. Att blicka ner på slagfältet från en höjd var annars den vanligaste formen att i bild skildra ett slag, som i Johan Hammers svit av bataljmålningar med motiv från trettioåriga kriget på Karlberg, vilka ursprungligen var placerade på Läckö slott.[4] Principen gick tillbaka till det så kallade kavaljersperspektivet, en sned parallellprojektion av en vågrät yta under 45 graders vinkel, det vill säga något lägre än fågelperspektiv. Själva namnet kommer från den del av en fästning som kallas cavalier (ytterst på en bastion), där kartograferna fick den bästa utblicken över terrängen. Det är inte överraskande att militären tidigt kom att tillämpa denna metod särskilt för bild- och kartografiska avbildningar av städer, fästningar och slag.

Kartograf, konstnär och gravör

Under renässansen och barocken var det inte ovanligt att konstnärer också ritade kartor. Så gjorde exempelvis Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci, Jacques Callot och Johannes Vermeer. Det gjorde även holländaren Cornelis Anthonisz, som börjat som porträttmålare men som kom att göra sin största insats inom sjökartografin genom den år 1543 publicerade *Caerte van Oostlant*. Men också det omvända förekom, det vill säga att kartografer var verksamma som konstnärer, en tradition som skulle pågå in på 1800-talet. Några av dessa – och i synnerhet gällde detta de militära kartograferna – valde att kombinera de två verksamheterna. Andra övergick till att professionellt ägna sig åt konstnärlig verksamhet.

DECLARATION

Karta över svenskarnas belägring av Riga 1621, tillskriven Georg Günter Kräill von Bemeberg. Den praktfulla kartuschen är en kopia av ett samtida holländskt kopparstick. Källa: Krigsarkivet, Sveriges krig 1:40. *Foto: Jenny Odell.*

En person som förenade de båda professionerna var generalkvartermästaren i Fortifikationen och upphovsman till det topografiska planschverket *Suecia Antiqua et Hodierna*, Erik Dahlbergh. Till gruppen konstnärligt verksamma militärkartografer under 1600-talet hörde också Gerhard von Buhrman, mest känd för sin utomordentligt detaljrika skånska karta från 1684. Går vi sedan fram till 1800-talet är fältmätarna Ulrik Thersner och Wilhelm Maximilian Carpelan två belysande representanter.

Kartograf och konstnär – och senare även gravör – behövde däremot inte alltid vara en och samma person. Det var inte ovanligt i äldre tider att kartografer överlämnade sina geografiska upptäckter, som kunde bestå av topografiska anvisningar, skisser och konturteckningar, till en konstnär som sedan återgav terrängen någorlunda verklighetstroget på själva kartan. När boktryckarkonsten sedan utvecklats till praktisk användning, under andra halvan av 1400-talet kom kartorna att allt oftare graveras och tryckas och denna verksamhet blev omfattande. Samtidigt utvecklades speciella yrken, vilket kunde innebära att förlagan gjordes av en kartograf, som sedan överlämnade denna till en gravör som i sin tur anlitade en tryckare. Detsamma kunde gälla illuminationen eller färgläggningen. Det var inte ovanligt – särskilt inte på kontinenten – att det på sina håll uppstod särskilda verkstäder för de olika specialiteterna.

Vidare var det vanligt att motiv till kartuscher hämtades från kopparstick och ornamentsticksböcker. En sådan var ornamentstecknaren Hans Vredeman de Vries redan år 1565 utgivna böcker med förslag till dekorativa arkitekturformer och ornament som användes lika flitigt som inspiration av såväl arkitekter och skulptörer som av boktryckare och gravörer.

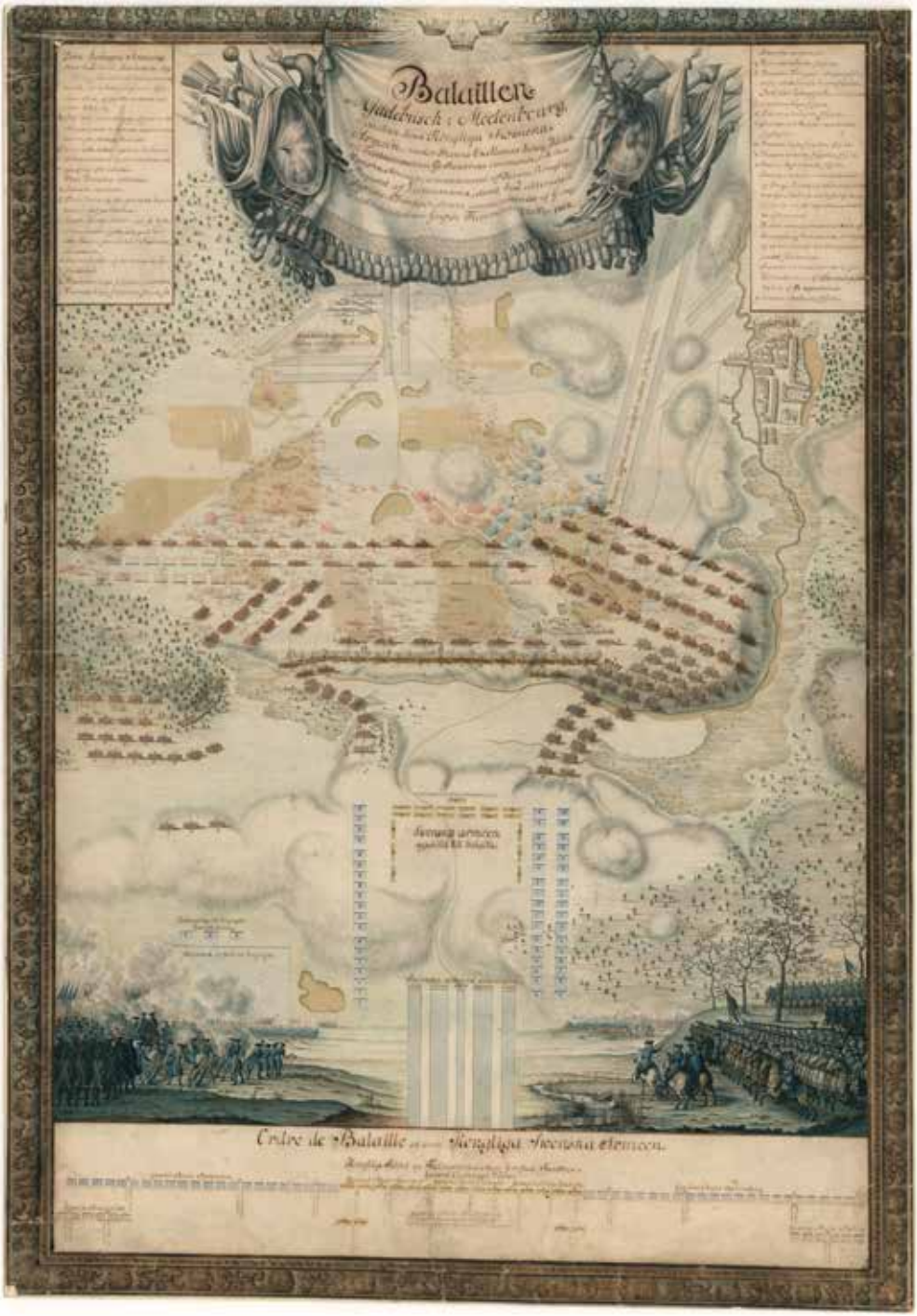
Militära praktkartor

Till de verkligt konstfullt utförda kartorna hörde inte sällan militära kartor och kanske främst krigs- och bataljplaner, ofta framtagna efter det att ett slag ägt rum och som inte sällan hade funktionen som just praktkartor. Kartan över svenskarnas belägring och erövring av Riga 1621 är ett känt och ofta visat exempel, som samtidigt visar på kartans

funktion som militär maktsymbol och kontrollverktyg. Den är tillskriven Georg Günter Kräill von Bemeberg, som i egenskap av kapten och kompanichef hade deltagit i belägringen. Relativt snart efter erövrandet av staden blev han en av ledarna för befästningsarbetena. För detta arbete ritade han en plan, som han sedan renritade och utsmyckade med en praktfull och rikt kolorerad kartusch. Den består av tre figurer som symboliserar belägringen och erövringen av Riga. Mannen på den högra sidan med sitt spjut gestaltar av allt att döma kriget medan den lyckade erövringen personifieras av kvinnofiguren till vänster med sin palmkvist, segerns och fredens symbol alltmedan ryktesgudinnan med sin trumpet svävar ovanför. Kartuschen var inte Bemebergs egen komposition utan en kopia av ett holländskt kopparstick.

Men visst förekom det att kartografen själv komponerade och ritade kartans kartuscher. En sådan skicklig tecknare var fortifikationsofficeren Magnus Rommel, upphovsman till en av de mest kända svenska praktkartorna, som visar slaget vid Gadebusch 1712, Sveriges sista stora seger i Stora nordiska kriget, där han själv på nära håll följt utvecklingen.[5] Förutom själva slaguppställningen är kartan just känd för sina utsmyckningar och den rymmer åtminstone en av de äldsta kända avbildningarna av hur den karolinska arméns soldater såg ut på 1710-talet. Även själva kartuschen är omsorgsfullt utförd med ett vackert veckat draperi, omgiven av militära attribut som sköldar och vapen och med Nordstjärnans strålar bakom de tre kronorna, strategiskt placerade högst upp. Rommel hade också tagit fram några andra varianter till kartuscher med starkare symboliskt innehåll, anspelande på Magnus Stenbock som härförare, än den som till sist utfördes. Men ändå är det ingen överdrift att påstå att planen som den kom att se ut ändå kan ses som en hyllning till Stenbock.

Nästa sida: Slaget vid Gadebusch i Mecklenburg–Vorpommern den 9 december 1712 blev den karolinska arméns sista stora seger. Magnus Rommel, upphovsman till planen, hade personligen observerat slaget på nära håll. Förutom de olika momenten som ledde fram till segern, är planen känd för just sina utsmyckningar, från den praktfulla kartuschen till avbildningarna av den karolinska armén till fots och till häst. Källa: Krigsarkivet, Sveriges krig 13:14. *Foto: Jenny Odell.*


Bataille
Centre de Bataille

Rommel uttryckte också gärna personliga känslor i sina kartutsmyckningar. Efter det svenska nederlaget i Tönningen 1713 utarbetade han ett antal starkt personligt utformade kartuscher, bland annat med ett motiv av en fredsmäklerska med änglavingar vars ansikte är utformat som ett illa grinande kranium. I sin hand håller hon fram kapitulationsdokumentet, utformat som ett aktstycke utan betydelse. Inga av dessa kartuscher kom dock – såvitt vi vet – att användas till någon karta.

Civila kartor med konstnärlig utformning

Det var naturligtvis inte bara krigs- och bataljplaner som gavs en medveten estetisk och konstnärlig form. Åtskilliga exempel finns också på civila kartor. Kartografen Andreas Bureus, som får betraktas som pionjären inom den svenska kartografin och som lade grunden till det svenska lantmäteriet, har försett sin *Nordenkarta* från 1626 – *Orbis arctoi nova et accurata delineatio* (»Ny och noggrann avbildning av den nordliga världen«), vilken också kom att prägla kartbilden av Skandinavien under lång tid – med en rikt utsmyckad kartusch. Den visar Sveriges och Finlands landskapsvapen, och avbildar Gustaf II Adolf och Maria Eleonora i två medaljonger vilken kröns av en kvinnogestalt, omgiven av allegoriska figurer och andra krigstroféer, allt inramat av utsmyckade slingor och med text i den latinska kursivstilen. Till sin uppbyggnad och sitt innehåll är kartuschen närmast att betrakta som ett statsporträtt.

På ett liknande sätt har den tyske kartografen och gravören Johann Baptist Homann, som var verksam i Nürnberg, i sin *Skandinavienkarta* från 1702–1707 porträtterat Karl XII i kartuschen som omges av ett lejon vakande över svärdet. Kvinnogestalten bredvid, vilken av allt att döma är en allegorisk framställning av Suecia, håller palmkvistar i handen och ur kärlet stiger den hyllande rökelsen upp. Den svävande Fama – ryktets gudinna – blåser i sin trumpet och håller samtidigt segerns lagerkrans.[6] Båda dessa kartor – även om de givetvis hade som huvudsakligt syfte att så långt som möjligt ge en korrekt geografisk och topografisk information om hela Skandinavien och även områden utanför – är exempel på att kartor också kunde användas i den samtida politiska och patriotiska propagandan. Och det är just de om-

Kartusch med Gustav II Adolf och Maria Eleonora av Brandenburg, omgivna av allegoriska figurer samt Sveriges och Finlands landskapsvapen, pryder Andreas Bureus stora Skandinavienkarta från 1626. Källa: Krigsarkivet, Sverige, Topografiska kartor, XVII A:4. *Foto: Jenny Odell.*

givande marginalbilderna och kartuscherna som understryker den funktionen.

Även storskaliga geometriska kartor kunde efter förbilder från den utländska kartografiska traditionen få ett mycket konstnärligt utförande med kalligrafisk text och utstyrda kompassrosor, yviga växter, blad och allegoriska figurer, djur, föremål och landskapsvyer. Ibland

kunde till och med lantmätaren själv finnas avbildad i kartan, inte sällan utförande mätningar i terrängen.[7] Men mera sällan hade dessa utsmyckningar ett politiskt eller patriotiskt syfte. Oftast handlade det om personligt utformade dekorationer eller visuella kompletteringar till kartbilden. Ibland kunde de också ha tillkommit för att dölja ett osäkert ritarbete eller för att någon tom yta behövde fyllas ut.

Varje lantmätare hade säkert också en ambition att göra sin karta så vacker och tilltalande som möjligt. Ett ofta visat exempel härpå är Adolf Castmans *Charta Öfwer Sex Hemman Åby Alle Belägne på Slättlandet uti Bråbo Härad och Quillinge Sochn. Afmätt Efter Wähl. Fru Elisabet Crusbiörns Begiäran* från år 1700. I mitten ser vi de utmätta tomterna, där bönderna slåttrar med sina liar. I de fyra hörnen är påfallande högkyrkligt utformade änglafigurer placerade och till vänster sitter en figur, som har tolkats vara ett porträtt av Elisabet Crusebjörn.[8] Men tittar vi efter lite mer noggrant, kan vi se att personen håller en passare i ena handen och greppar en mätstav med den andra, och dessutom är försedd med en manlig peruk. Nej, det är knappast ett porträtt av Elisabet Crusebjörn det handlar om. Snarare har Castman valt att avbilda sig själv sittande i den rikt utsirade stolen; han har för övrigt avbildat sig själv i en liknande karta över Eneby prästgård, iförd lackskor, värja, hatt och peruk. Längst ner på Åbykartan ser vi vidare två svenska örlogsfartyg, som ansetts anknyta till Castmans far, som varit fartygskapten. Men även detta måste betraktas som tveksamt, ty det handlar inte om handelsfartyg utan örlogsfartyg i strid. Dessutom har kartan ingen direkt anknytning till hav och kust. Däremot finns uppgifter om att Castman personligen hade sökt en tjänst vid Amiralitet, vilket möjligen skulle kunna förklara varför han valt att avbilda två örlogsfartyg på kartan.

Ytterligare exempel på en dekorativ lantmäterikarta är Bo Kempenskiölds *Åmålskarta* från 1696–1697 där två lantmätare ses i aktion, omgiven av putti som visar skalor medan en praktfull blomma är placerad i kartans mitt som avslutas med en lilja med en nordpil. Till de mer uppseendeväckande kartuscherna hör vidare de som lantmätaren Nils Marelius lät smycka sin gränskarta mellan Sverige och Norge med. Här döljs de militära attributen av kolonner, draperier och

En osedvanligt utsmyckad lantmäterikarta är Adolf Castmans berömda Åbykarta från år 1700. Källa: Lantmäteristyrelsens arkiv (D 57:99:1). *Foto: Jenny Odell.*

rocailler, det vill säga det för rokokon typiskt fritt oregelbundna formspelet, tydligt inspirerade av den italienske konstnären, grafikern och arkitekten Giovanni Battista Piranesis draperier och de för rokokon typiska rocaillerna.

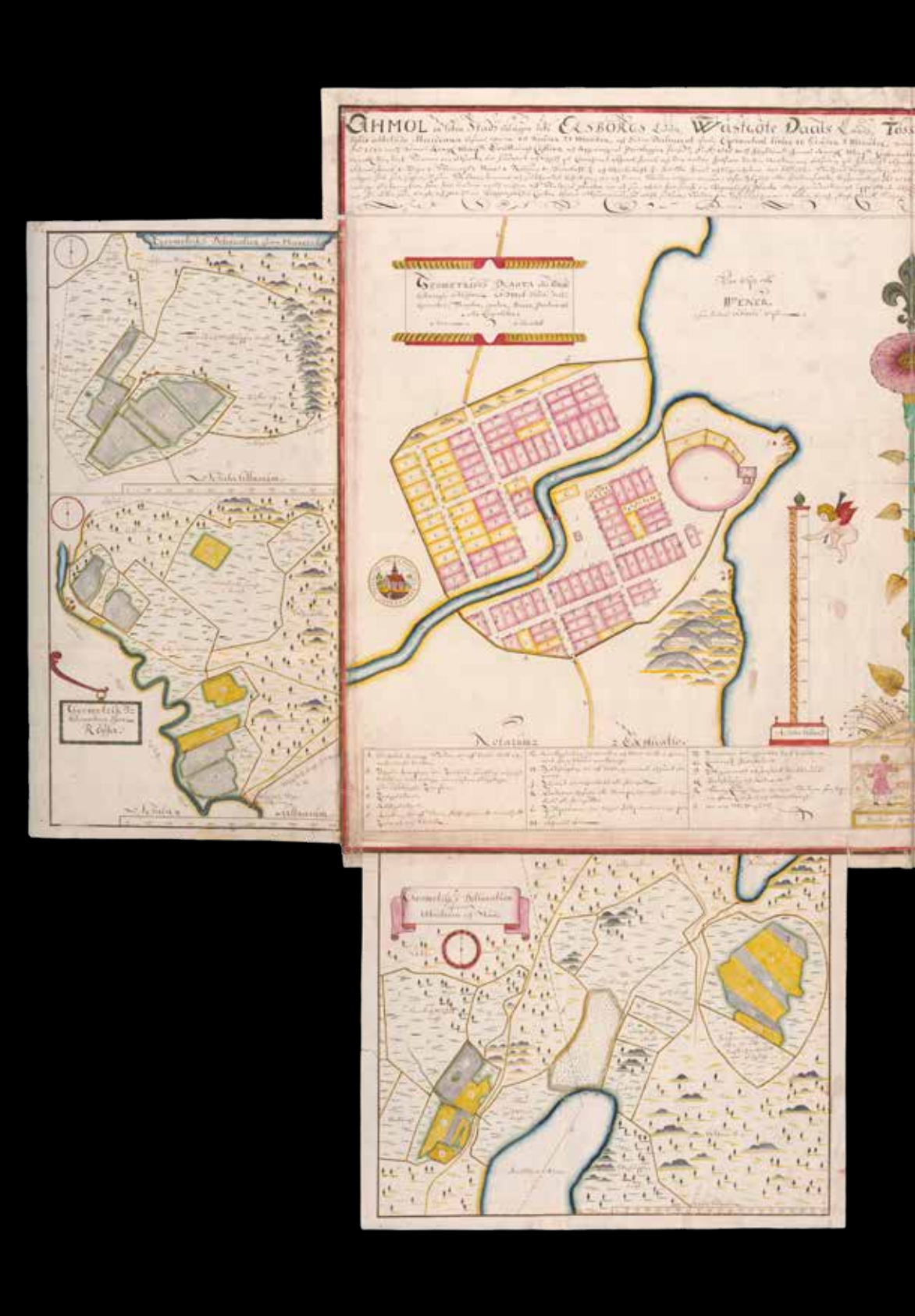
Men den kanske mest kända handritade civila karta, som gavs en sällsynt genomtänkt utsmyckning är Carl Gripenhielms stora *Mälarkarta* (3,46 x 2,24 meter) som idag finns i Kungliga biblioteket, uppmätt och ritad på uppdrag av Karl XI och färdigställd 1689. Förutom att kartan blev den dittills mest exakta uppmätningen av Mälaren och den omkringliggande topografin är den främst känd för att

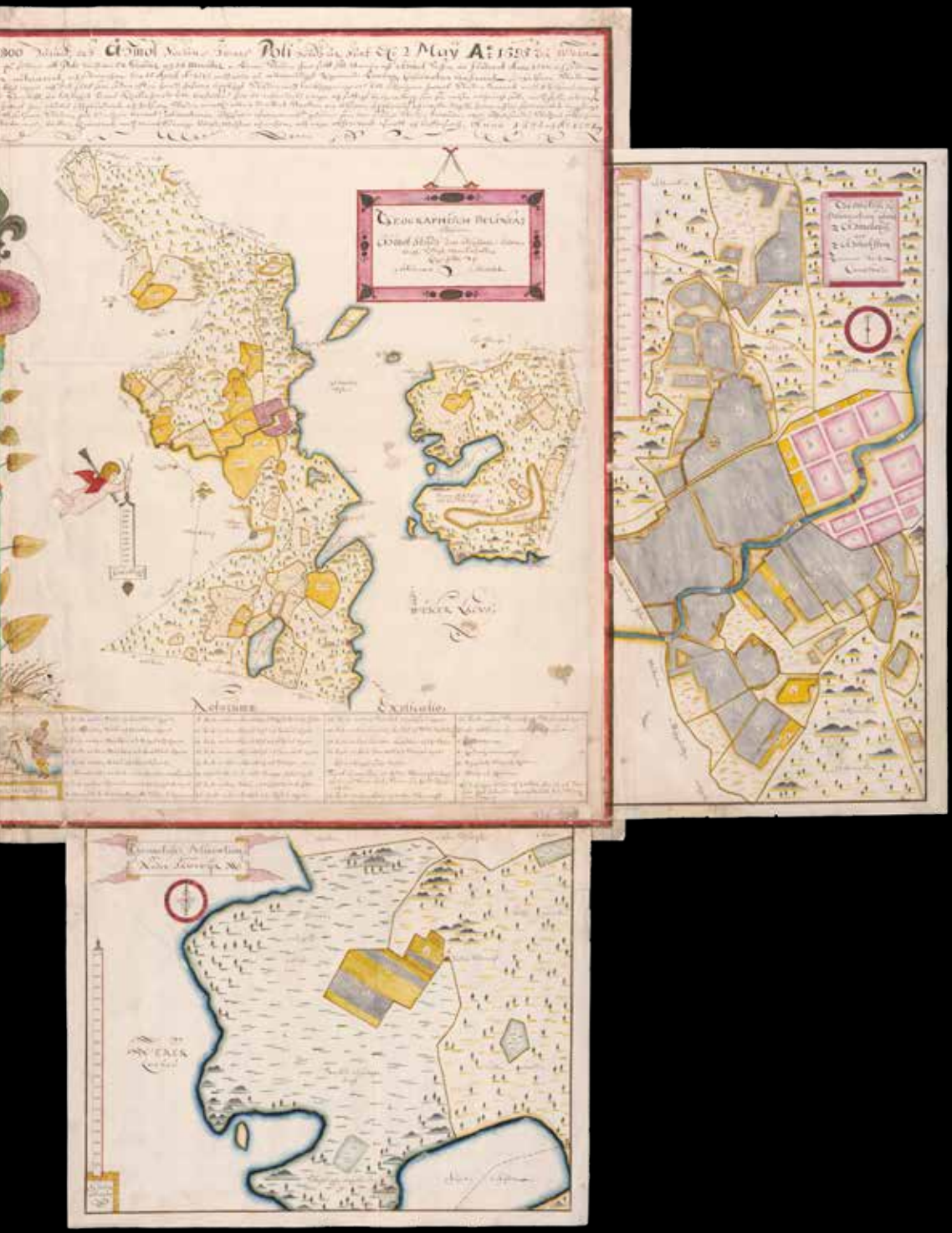
den inramas av 96 små realistiskt utformade gouachemålningar över städer, slott, herrgårdar och farleder runt Mälaren. Den övre ramen består av 23 utsikter över mälarstäder, såsom Strängnäs, Mariefred och Uppsala, och de förnämsta slotten som Venngarn, Skokloster och Drottningholm. På den nedre ramen skildras 25 farleder och inlopp till Mälaren medan marginalerna till höger och vänster visar fortsatta vyer av slott.

Tillkomsten av kartan och marginalbilderna har varit föremål för tidigare forskning.[9] Här räcker det med att nämna att vyerna av allt att döma tillkom därför att Gripenhielm önskade presentera en karta utöver det vanliga, samtidigt som bilderna kunde ge en realistisk närvarokänsla av några av de miljöer som framställdes i kartans tvådimensionella form. Till saken hör vidare att Gripenhielm hade gjort ett första förslag till Mälarkartan, som inte godkändes av kungen. Den nya kartan med de omgivande gouacherna kan därför också vittna om att kungen själv varit engagerad i projektet, även om någon order om att dessa vyer skulle pryda kartan såvitt vi vet inte finns belagda. Det är slutligen också tveksamt om Gripenhielm själv utförde samtliga marginalbilder, eftersom de skiljer sig åt i textning och målningsmanér. Snarare är det så, som Gösta Selling menar, att Mälarkartan ska ses som ett stort kollektivt arbete där Gripenhielm fungerat som verkets ansvarige »auctor«.

Bland Gripenhielms medarbetare hörde för övrigt lantmätaren och bergmästaren Hans Ranie, som gärna prydde sina kartor med små kolorerade marginalbilder med figurer. Det är därför inte otänkbart att det är Raine som utfört gouachen med porträttet på Gripenhielm på Mälarkartan. I Riksarkivet i Täby förvaras en förminskad version av *Gripenhielms Mälarkarta*, dock utan vinjetter. Däremot är den försedd med en vackert utformad och dekorativ kartusch som visar havs-

Nästa uppslag: Bo Kempenskiölds lantmäterikarta över Åmål från 1696–1697 är full av detaljer och ornamentik, inte helt olik sådana som förekom i det svenska allmogemåleriet. Här ses lantmätare i arbete, och i mitten en mycket ståtlig och högrest blomma som avslutas med en nordpilslilja högst upp. Två bevingade putti svävar omkring med skalstockar och banderoller som visar skalor. Källa: Lantmäteristyrelsens arkiv (O 210-1:2). *Foto: Jenny Odell.*


Ahmol
Exsborg
Wastgote Dals
Notatiuncz
Explicatio



guden Neptunus med sin treudd tillsammans med vad vi kan förstå är en figur som möjligen ska visa flodguden Acheloos eller Inachos, försedd med en perforerad kruka ur vars hål vatten strömmar ut (se pärmens insida).

Att lantmätarna skulle ha ett gott handlag i ritandet och kunna använda färger och deras nyanser på rätt sätt var något som betonades i de instruktioner som utfärdades; liknande instruktioner fanns för övrigt också för Fortifikationen.[10] Ånyo i instruktionen från 1688, undertecknad av direktören för lantmäteriet Carl Gripenhielm, som var den mest detaljerade dittills, gavs åt lantmätaren tämligen stor frihet att välja »metoden uti ritningen och illuminationen«.[11] Vidare betonades att lantmätarna skulle känna till perspektivkonsten, det senare för att de skulle kunna rita av städer och slott, kyrkor och andra välbyggda hus i landsorten. På framför allt de äldre lantmäterikartorna före skiftesepoken lägger man också ofta märke till att byggnaderna gärna är framställda i perspektiv med synliga fasader och takfall.

Men med tiden skärptes kraven på kartornas likformighet. År 1700 skrev lantmäteriets dåvarande chef Gunno Eurelius Dahlstierna ett cirkulärbrev till lantmätarna, där han påminde om att de skulle åstadkomma en »proper ritning och illuminering«. Vidare inskärpte han att kartan också måste ha en beskrivning som komplement till kartbilden, som annars bara skulle vara »ett dött ting, som ingom tjäna kan utan blott hänga på väggen till att se på«.[12] Citatet är betecknande för hur stor betydelse man ändå tillmätte kartornas dekorativa och konstnärliga egenskaper. Efterhand blev dock skillnaderna i utsmyckning större mellan de storskaliga (geometriska) kartorna och de småskaliga (geografiska) kartorna, bland annat därför att de förra huvudsakligen var präglade av en ensamt ritande lantmätare medan de senare var resultatet av flera lantmätares arbeten.

Under 1700-talet fick lantmäteriet tillstånd att ge ut och sälja graverade kartor. Och även om det redan i 1787 års lantmäteriinstruktion fanns begränsningar för hur mycket en lantmäterikarta fick utsmyckas finns exempel på dekorativt utsmyckade graverade lantmäterikartor också från 1700-talet. De nya formerna spreds genom mönsterritningar – särskilt omtycka var de som arkitekten Jean Eric Rehn utförde – och

lösa graverade blad, vilka bland annat användes av lantmätare. Antingen kopierade man bladen eller också valde man att klippa ur gravyrerna och klistra dem direkt på kartan.[13]

Gruvkartor och stadskartor

En särskild form av kartor, som kanske gavs det mest medvetna konstnärliga utförandet var gruvkartorna, eller som de ibland kallas Markscheiderikartor efter tyskans Markscheid, gränslinje.[14] Här finns klara beröringspunkter med samtidens landskapsmåleri. Den tidigare nämnde lantmätaren och bergmästaren Hans Ranie hade redan i slutet av 1600-talet i sina kartuscher och utsmyckningar illustrerat dramatiska händelser i gruvarbetarnas liv och den miljö de hade att

Lantmätaren och bergmästaren Hans Ranie, som var verksam under 1600-talet, försåg ofta sina gruvkartor med kolorerade teckningar som visar arbetet i gruvan. Hans gruvbilder kom i hög grad att verka inspirerande för konstnärer som Pehr Hilleström. Här ses en sådan kolorerad bild från Falu gruva. Källa: Riksarkivet, Gruvkartor, Kopparbergs län, Falu gruva 20. *Foto: Emre Olgun.*

arbeta i. Dramatiken och spelet mellan ljus och mörker nere i gruvorna kom sedan att inspirera konstnärer som Elias Martin, Johan Fredrik Martin och Pehr Hilleström.

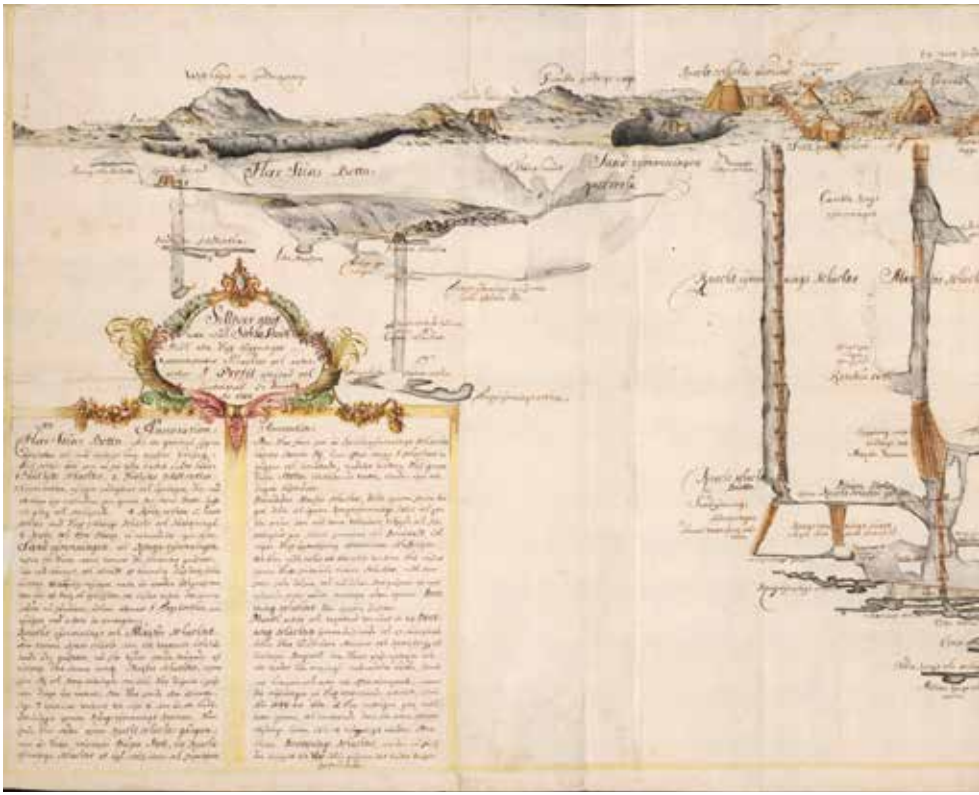
En annan konstnärligt skicklig gruvkartograf var Johan Tobias Geisler som verkade i Falun vid Stora Kopparbergs gruva i 15 år men som upprättade kartor också över Sala Silvergruva och Dannemora gruva i Uppland. Han behärskade dessutom mättekniken till fullo och undervisade bland annat utländska bergsmän i svenskt Markscheiderі. Bland hans vackert kolorerade gruvkartor kan nämnas en över Stora Kopparbergs gruva i Falun, som i likhet med andra liknande gruvkartor består av ett dagblad samt 21 djupkartblad. Man kan alltså bläddra sig ner i schakten tills man når botten av gruvan

Samma metod tillämpades för övrigt av arkitekter och fästningsbyggare. De hade länge brukat klistra till blad på sina ritningar, när de ville ange variationsförslag men också riktningen i exempelvis en trapphall eller en mezzaninvåning. Annars var det horisontella karteringssättet det som kanske främst kom att användas i den svenska gruvkarteringsmetoden, vilket kan illustreras av en profilkarta över Sala Silvergruva, som möjligen kan tillskrivas Hans Ranie eller troligen en adept till denne. Överst ser vi marknivån med gruvans olika byggnader och sedan hur de olika öppningarna och orterna sträcker sig ner genom berget.

Men marginalbilder och kartuscher förekommer förstås inte enbart på militära kartor, lantmäterikartor och gruvkartor. Det var också vanligt på stadskartor. David Stalpaerts vackra karta över Amsterdam från 1600-talet är försedd med en silhuett av staden längst ner, omgiven av en sammansättning bilder som skildrar handeln, sjöfarten och stadens rikedom. I nedre vänstra hörnet är stadens vapen med de tre Sankt Andreaskorsen placerat, krönt av den kejsarkrona som staden Amsterdam tidigt tillägnat sig samt figurer och föremål som visar på förbindelsen med främmande länder. Till höger är stadens sigill inritat i symboler som tågvirke, fisknät, båtshake samt keruber som undersöker graderna och kompasskursen och mäter solhöjden med hjälp av en jakobstav, som användes för att mäta en himlakropps höjd över horisonten.

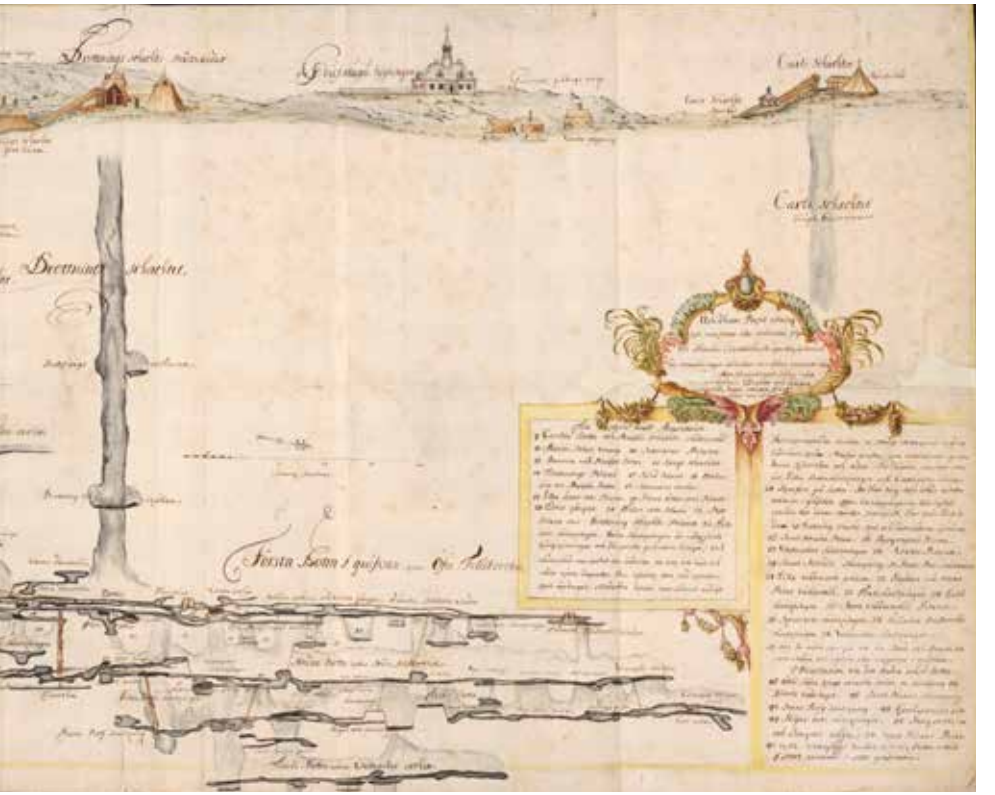
Johan Tobias Geisler hörde till de konstnärligt mest framstående gruvkartograferna. Kartan från 1716 visar Stora Kopparberg. Den består av detta dagblad samt 21 djupkartblad. Källa: Riksarkivet, Kommerskollegie gruvkartor Kopparbergs län, Stora Kopparberg 41. *Foto: Emre Olgun.*

Liknande framställningar men med annorlunda innehåll i de omkringliggande bilderna finns över exempelvis Danzig, Berlin, London, Paris, Rom och många andra städer. Överhuvudtaget var det vanligt att på mer utarbetade stadsplaner – ofta de som kom att graveras och tryckas – lägga till en perspektivisk framställning, kompletterad med väl avläsbara symboler, som byggnader, monument och verksamheter som representerade stadens ställning och funktion.



De under 1800-talet allt vanligare tryckta turistkartorna över länder och städer kom också fortsättningsvis att förses med litograferade eller fotograferade panoramor och stadsvyer, en tradition som skulle fortsätta långt in i 1900-talet.

Under 1700-talet upprättades successivt ett annat slags förbindelse mellan kartan och verkligheten. Abstrakta teckensystem ersatte alltmer den måleriska framställningen, där kravet på objektivitet ställdes i förgrunden medan konstfärdigheten och hantverksskickligheten blev av sekundär betydelse. Under det följande seklet kom kartografin att alltmer bygga på geodetiska mätningar med större krav på precision och där den matematiska och instrumenttekniska utvecklingen kom att spela en avgörande roll. Och här var militären ledande genom den år 1805 upprättade Fältmätningskåren, vars huvuduppgift blev att



Karta över Sala Silvergruva med orterna och de olika öppningarna avbildade i profil och med gruvans olika byggnader på marknivån. Kartan kan möjligen tillskrivas Hans Ranie eller någon adept till denne. En liknande karta över Sala Silvergruva finns i Kommerskollegiums samling av gruvkartor i Riksarkivet. Källa: Krigsarkivet Sverige, Stads- och fästningsplaner, Sala 1. *Foto: Jenny Odell.*

systematiskt och standardiserat upprätta kartor över riket som utgick från vetenskapligt grundade triangelmätningar och rekognosceringar.[15]

Så länge kartorna tilläts vara utsmyckade kan vi dock konstatera att »bilden i marginalen« inte enbart var något som ritades in för att fylla en dekorativ funktion, även om det naturligtvis förekom, liksom att sådana bilder kunde dölja fel i kartan eller ett osäkert karterings- och ritningsarbete. Marginalbilderna kunde däremot understryka och visuellt komplettera det som framställdes i kartans tvådimensionella form

och fungera som symboler för makt, propaganda och rikedom; ibland går det även att utläsa ur dessa bilder tidens kollektiva attityder och tänkesätt. Överhuvudtaget fanns det redan från 1500-talet och framåt en stark tilltro till bildens möjlighet att ge specifik kunskap också om sådant som inte var synbart för blotta ögat. Och hit hörde inte bara kartor. Bilder blev ett centralt verktyg också i vetenskapligt syftande verk i exempelvis naturalhistoria, medicin och botanik.

Slutligen ska konstateras att även om det inte längre gavs plats för fantasifulla kartuscher, marginalbilder och andra dekorativa inslag på kartorna kom däremot färgnyanser med olika betydelser också fortsättningsvis att användas inom kartografin, inte minst på lantmäterikartor och dessutom långt in på 1900-talet. Så helt hade inte det konstnärliga inslaget i kartframställningen spelat ut sin roll.

NOTER

1 Uppsatsen är en delvis omarbetad förkortning av författarens »Kartan, konsten och bilden i marginalen« i *Biblis* 74, 2016, s. 31 f. Här dock utökad och kompletterad med andra kartexempel. Citatet och uppgifterna om det nederländska landskapsmåleriets förhållande till den samtida kartografin är hämtade ur Alpers, 1983, s. 141 f.
2 Ellenius 1985, s. 216–217.
3 Hazelius 1830, s. 1 f.
Se även Widmalm 1990, s. 343 f.
4 Gillgren 1992, s. 299–328.
5 Lilliehöök 1948, s. 145 f.
6 Ellenius 2006, s. 45.
7 Ehrensvärd 2008a, s. 155 f.; Tollin 2021, s. 115 f.
8 Ehrensvärd 2008a, s. 156.
9 Berefeldt 1965, s. 78 f.; Selling, 1968, s. 125 f.
10 Lundström 1999, s. 143 f.
11 Karsvall 2008, s. 81.
12 Citat efter Ekstedt 1987, s. 25.
13 Ehrensvärd 2000, s. 32 f.
14 Ehrensvärd 2008b, s. 15 f.
15 Gussarsson Wijk 2022.

REFERENSER

Alpers, Svetlana 1983. *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago: Chicago University Press.

Berefeldt, Gunnar 1965. *Svensk landskapskonst. Från renässans till romantik*, Sveriges Allmänna Konstförening, publ. 74, Stockholm: Norstedts.

Ehrensvärd, Ulla 2000. »Kartans kartuscher«, i *Arkivkonst*, Årsbok för Riksarkivet och Landsarkiven, Stockholm: Riksarkivet.

Ehrensvärd, Ulla 2008a. »Den konstnärlige lantmätaren«, i Mats Halling red., *Kartan i våra hjärtan. Kartografiska sällskapet 100 år*, Stockholm: Kartografiska Sällskapet.

Ehrensvärd, Ulla 2008b. »Markscheideri – gruvmätning i äldre tider«, *Bebyggelsehistorisk tidskrift 55*, Uppsala, s. 15–27.

Ekstedt, Olle 1987. *Färgerna på gamla lantmäterikartor*, Stockholm: Nordiska museet.

Ellenius, Allan 1985. Rec. av Svetlana Alpers 1983, i *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdomshistoria.*

Ellenius, Allan 2006. »Bilden i marginalen«, *Landet under dina ögon. Kartutställning på Kungliga biblioteket* 15/6–15/10 2006.

Gillgren, Peter 1992. »Magnus Gabriel De la Gardies bataljmålningar på Karlberg«, i Bengt M. Holmquist red., *Karlberg. Slott och skola 2, Byggnader och konst*, Stockholm: Hist.komm. Krigsskolan.

Gussarsson Wijk, Maria 2002. *Kartans makt i krig och fred. Fältmätarna, det nya kriget och samhällelig utveckling 1805–1831*, Lund: Nordic Academic Press.

Hazelius, Johan August 1830. »Några tankar om den topografiska tecknings-konsten«, i *Kongl. Krigsvetenskapsakademiens handlingar år 1830*, Stockholm.

Karsvall, Olof 2008. »Kartornas symboler. Exempel på symboler för byggnader«, i Mats Höglund red., *1600-talets jordbrukslandskap. En introduktion till de äldre geometriska kartorna*, Stockholm: Riksarkivet.

Lilliehöök, Lennart 1948. »Magnus Rommel. En karolinsk krigare och konst-när«, i *Karolinska förbundets årsbok 1948*, Stockholm: Karolinska förbundet.

Lundström, Bo 1999. *Officeren som arkitekt och konstnär i det svenska 1800-talet*, doktorsavhandling, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

Lundström, Bo 2016. »Kartan, konsten och bilden i marginalen«, *Biblis. Tidskrift för bokhistoria, bibliografi, bokhantverk 74,* Stockholm: Biblis.

Selling, Gösta 1968. »Gripenhielms Mälarvyer 1668«, *Fornvännen 2*. urn:nbn:se:raa:diva-754.

Tollin, Claes 2021. *Sveriges kartor och lantmätare 1628 till 1680. Från idé till tolvtusen kartor*, Antikvariska serien 58/Skrifter utgivna av Riksarkivet 43, Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien & Riksarkivet.

Widmalm, Sven 1990. *Mellan kartan och verkligheten. Geodesi och kartläggning 1695–1860*, doktorsavhandling, Uppsala: Uppsala universitet.

En mindre variant av Carl Gripenhielms berömda Mälarkarta i Kungliga biblioteket, färdigställd 1689, förvaras i Riksarkivet. Till skillnad från den förstnämnda är den mindre varianten inte försedd med vyer och utsikter. Däremot har den en osedvanligt praktfull och färggrann kartusch föreställande Neptunus med sin treudd och möjligen flodguden Acheloos eller Inachos, försedd med en perforerad kruka ur vars hål vatten strömmar ut. Båda figurerna har en mytologisk anknytning och ska visa att det just var en sjö och dess omgivningar som karterats. Riksarkivet, Lantmäteristyrelsens arkiv, Läns- och häradskartor, C8, Södermanland.
Foto: Jenny Odell.