

Linda Hinners

De fransöske hantverkarna på Stockholms slott 1693-1714 **Bruk och manifestation av konstnärlig kompetens**

När Stockholms slott skulle uppföras under 1600-talets sista år och 1700-talets början, rekryterades en särskild hantverkargrupp från Frankrike till Sverige. Det var skara om ett tjugotal personer som rest från Paris till Stockholm för att tjänstgöra hos den svenska kungen, under arkitekten Nicodemus Tessin d.y. (1654-1728). För detta ändamål erbjöds de fast årsanställning på Slottet, något som annars endast var förunnat enskilda hovbetienter. I flera fall kom hantverkarna i sällskap med övriga familjemedlemmar, som också tycks ha varit verksamma i verkstadsarbetet. De erbjöds således en bättre tillvaro än de hade haft i Frankrike, då de på grund av lågkonjunkturen under Ludvig XIV:s senare regeringstid och bristen på stora byggprojekt tycks haft svårt att finna arbete.

När jag började söka svar på specifika frågor rörande slottsbygget, Tessin och de enskilda hantverkarna, märkte jag snart att det rika källmaterialet också vittnade om generella aspekter rörande konstnärskap och konstnärsroller i det tidigmoderna samhället.

Tessin efterfrågade en särskild kompetens: de franska hantverkarna skulle kunna arbeta i den rätta stilen *le bon goût*, men lika viktigt var att de fungerade i grupp i en effektiv organisation, som i det franska *Bâtiments du Roi*, d.v.s. byggorganisationen kring Ludvig XIV. Det var alltså främst för att arbeta med sammanhållet utsmyckade rumsliga miljöer som hantverkarna rekryterades, snarare än till fristående konstverk. Samtidigt önskade fransmännen manifestera sin konstnärliga kompetens och bli bedömda för sin individuella kapacitet genom att plädera för särskilda villkor.¹

Den konstnärliga kompetensen är således inget entydigt begrepp. Det Tessin uppskattar hos hantverkarna är inte nödvändigtvis det man i traditionell (läs:modernistisk) historieskrivning beskrivit som konstnärlig kvalitet, det vill säga förmågan till individuellt skapande och originalitet. I min studie försöker nyansera det jag tror kan vara en generell uppfattning om

¹ Jmfr Citat av Tessin i brev 18 mars 1693 till "agenten" Daniel Cronström som bistår i förvärven. RA, E 5716; jmf *L'Art en France et en Suède 1693-1718. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström, publiés par R.A-Weigert et C. Hernmarck* (Tessin-Cronström), 1964, s. 13-14.

skillnaden mellan en konstnär och en hantverkare: att konstnären är den store skaparen av en originell idé och hantverkaren den som utför något mer eller mindre mekaniskt.²

Jag vill med min studie nyansera myten kring konstnärsrollen under den tidigmoderna tiden, och istället betona att under 1600-talet gjordes ingen tydlig åtskillnad mellan dessa två kategorier: alla som utövade konstnärliga yrken hade mer eller mindre koppling till skråhantverkens yrkesindelning. Alltsedan den italienska renässansen hade konstnärligt skapande upphöjts och fått en teoretisk ram vilket bidrog till ett viss ökande självmedvetenhet hos den enskilde målaren/skulptören/guldsmeden o.s.v., om bl.a. möjligheterna till att själva påverka sin karriär och sitt rykte. Detta var dock en process som tog lång tid och som skiljde sig åt i olika länder (se nedan).

I 1600-talets Europa fanns ännu inte ett "konstnärligt fält" enligt Pierre Bourdieus definition, inte heller "konstnären" enligt den betydelse vi tillmäter ordet idag.³ Ändå kan 1600-talet, särskilt i Frankrike, exemplifiera flera förändringar på de konstnärliga områdena som befäste konstnärliga värden, t.ex. skapandet av akademier inom konst, arkitektur, litteratur och etablerande av genrehierarkier och teoretiserande diskussioner kring konstens egentliga värde. Detta medförde också en förändring av själva konstnärsrollen, en process som kan skönjas även i materialet om de franska skulptörer och målare som reste till Sverige på 1690-talet. Dessa hade inte varit verksamma i franska konstakademien, utan kom, som de allra flesta, från skråtraditionen och anlätades för enskilda arbeten i organisationen kring kungliga (d.v.s. i princip alla stora) byggen, *Bâtiments du Roi*. I Sverige däremot fick de mer eget utrymme och gick från att vara anonyma hantverkare till kallades "kungliga" sådana och fick större och viktigare uppdrag. Denna höjda status, som hantverkarna själva inte tycks varit helt omedvetna om, var troligen ett viktigt lockbete för att få dem att komma till Sverige.⁴

Syftet med avhandlingen är att genom en närstudie av de franska hantverkarnas karriär och verksamhet nå ökad kunskap om vad det innebar att verka i ett konstnärligt yrke som målare, skulptör, gjutare, gipsmakare, guldsmed osv, under 1600-talet, samt vad som genererade en "lyckad karriär" inom dessa yrken, och vad en sådan egentligen innebar. Vilken

² Konsthistoriker som Ragnar Josephson och Andreas Lindblom syftade under 1900-talets första decennier till att skriva den svenska konsthistorien och medförde till att bättra på myterna kring "de stora konstnärerna" och "de stora konstverken", inte minst kring stormaktstiden och 1700-talet.

³ Bourdieu lanserar fältbegreppet i *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979 (?)

⁴ Jämför kontrakt med skulptörerna Laporte, Chauvau och Jacquin, Riksarkivet, Ericssbergsarkivet, Tesinsamlingen, vol 11.

yrkesbakgrund hade Tessins franska hantverkare? Vilken var deras utbildning och vilka var deras yrkesbenämningar? En hypotes är som sagt att genom att resa till Sverige bättrade på sin karriär och status och därmed fick en förbättrad livssituation. Men på vilket sätt blev tillvaron bättre, och hur är detta mätbart? Genom studier av t.ex. hur fransmännen avlönades i Frankrike och i Sverige kan deras status och betydelse anas. Hantverkarna får betydligt bättre inkomst av att resa till Sverige, främst genom att de erbjuds fast årslön och fri bostad, vilket de inte haft i Frankrike.⁵

Men allt går inte att avläsa i löner: egna och andras omnämningar av dem i deras yrkesroller är också betydande. T.ex. är de måna om att kunna betitla sig "Sculpteur du Roi" eller liknande under och efter vistelsen i Sverige. Det hade de inte kunnat göra innan resan. Däremot förekommer titeln hos dem som återvände till Frankrike. Där visar också exemplen att bland de få som återvände förflöt karriären bättre än innan.⁶ Samma betydelse kan troligen tillmätas det faktum att denna grupp hantverkare alltid i källorna omnämns som de "fransöske" (franska) hantverkarna/bildhuggarna o.s.v., medan andra hantverkare mera sällan nämns med sin respektive nationella tillhörighet. Dessa epitet – tillsammans med det faktum att fransmännen var de högst betalda hantverkarna på Slottet - tyder på ett tillmätande av det franska som något speciellt och exklusivt.

⁵ De franska hantverkarna erbjuds mellan ca. 500 och 1500 daler silvermynt per år (ca 750-2200 livres), att jämföra med en svensk hovmusikant som hade ungefär samma lön. Därtill kom fri bostad och fri ved. En fransk hushållerska tjänade ungefär en livre per dag, vilket ger ca 350 livres per år. Det är svårt att räkna ut vilken årsinkomst hantverkarna haft i Frankrike, eftersom de inte hade någon fast lön där. Hur som helst vittnar efterlämnade papper om outbetalda löner och små tillgångar. (Minutier Central, Archives Nationales, Paris) Även i Sverige fick allra flesta hantverkare endast betalt per utfört uppdrag, t.ex. fick en snickare år 1695 betalt 510 d smnt för sitt arbete på Slottet det året, men vad den totala årsinkomsten var för dessa fria näringsidkare är svårt att veta, då de troligen arbetade för flera uppdragsgivare. Hur som helst innebar systemet med fast anställning en trygghet. Detta utesluter dock inte att man också vill få betalt utöver sin fasta inkomst, sin *pension*, vilket var systemet för de Ludvig XIV:s viktigaste konstnärer som en Le Brun eller en Girardon. Detta var också vad som hände i Sverige med skulptören René Chauveau. Från 1696 fick denne betalt per betingat uppdrag. Hans årsinkomst steg då avsevärt, från 1000 daler smnt/år till som mest 4713 d smnt på ett år. Dock tvingades skulptören från år 1696 avstå från sin fasta årliga inkomst. Han behöll dock sin fria bostad. Slottsarkivet, Överståthållarämbetet, Slottshuvudböcker och verifikationer.

⁶ T.ex. bouppteckning efter skulptören René Chauveau 7 juli 1722 Paris rue du petit pont; Archives Nationales, Min central, Et XVII, 626.), Jmnfr Actes d'états-civil d'artistes francais, Hérlusion 1873. "Le mardy 7e jour de juillet 1722, René Chauveau, sculpteur des bâtiments du Roy et ancien directeur de l'Académie de St Luc, âgé de 59 ans environ, décédé le jour d'hier, rue du Petit-Pont, a été inhumé dans le cimetière de cette église, en présence d'Evrard Chauveau, premier peintre du Roy de Suède, son frère; de René-Bonaventure Chauveau, sculpteur et architecte du Roy, son fils.."

Att Chauveau dog utfattig bör enligt min mening snarare betraktas som ett utslag av den allmänt dåliga konjunkturen.

Man kan således tala om att de franska hantverkarnas resa till Sverige innebar både ett förhöjande både av deras ekonomiska och symboliska kapital.⁷ Det symboliska kapitalet kan i detta sammanhang förstås som värdet av att kunna skapa självständigt och manifesteras sin egen kompetens. När skulptören René Chauveau (1663-1722) efter tre år i Sverige övergick från en fast årslön till betalning per arbete ökade inte bara inkomsten, utan arbetena specificerades i undertecknade kontrakt och signerades även ibland (vilket var mycket ovanligt i rumsliga miljöer). När Chauveau återvände till Frankrike, efter år 1700 (han var en av de få som gjorde det) fick karriären sig ett uppsving gentemot före resan. Han skall enligt bouppteckningen blivit en av de ledande i skrået, *directeur de L'Académie de Saint Luc*.⁸ Intressant i sammanhanget är också att notera att målar- och bildhuggarskrået under 1700-talets första år tog sig namnet *Académie* för att hävda sig mot den kungliga konstakademien (se nedan).⁹

Även Tessins olika kapital säkrades med rekryteringen av franska hantverkare, då han i detta manifesterade sin egen kompetens, genom förmågan till urval och organisation, sin ämneskunskap och sina kontakter. Det ökade symboliska kapitalet (i form av stort konstnärligt kunnande) bidrog således i Tessins fall både till en ökning av det sociala och ekonomiska kapitalet. Tessin d.y. gjorde karriär från skicklig arkitekt till politisk tjänsteman i Kungens allra närmaste krets. Han blev som belöning upphöjd till både friherre och greve. Tessins goda relationer till kungen, både Karl XI och Karl XII, var avgörande för framgångarna. Han var en uppkomling och karriärst, och fann sin beskyddare i kungamakten, den högsta som gick att få. Prestationer och meriter belönades med rang och i gengäld hjälpte den förtrogna att göra kungamakten och riket nytta vilket Tessins karriär och insatser på många olika områden exemplifierar. Efter den stora slottsbranden i maj 1697 fick Tessin d.y. titeln och rangen överintendent, enligt fransk modell. Han lät under dessa år bygga sitt palats på slottsbacken, med samma franska hantverkare som arbetade på slottet. När slottsbygget och de konstnärliga projekten avstannade under det "Stora Nordiska kriget" (1700- 1721) kom Tessin d.y:s organisatoriska och administrativa kvalitéer att användas för andra administrativa och rent politiska sammanhang.

⁷ Bourdieu skiljer på olika former av kapital – ekonomiskt, socialt men också det symboliska kapitalet, dvs egenskaper, meriter, resurser el.dyl. som ges ett visst värde i ett visst sammanhang, och som kan mätas för sig. I detta skiljer sig Bourdieu från en traditionell beskrivning av klassers positioner gentemot varandra beroende på materiella tillgångar eller social tillhörighet. P Bonnewitz, *La sociologie de Pierre Bourdieu*, Paris 2002 (1998), s. 42, ur: P Bourdieu, "Espace social et genèse des 'classes' ", *Actes de la recherche en science sociales*, N 52-53, 1984.

⁸ Archives Nationales, Min central, Et XVII, 626.

⁹ Jules Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, 1915.

Tessin föll dock i onåd efter Karl XII:s död 1718 och regimskiftet. Han avskedades från hovmarskalkämbetet och begravdes i all enkelhet i Storkyrkan vid sin död 1728. Detta visar hur känslig situationen var under förmodern tid och särskilt i ett absolut envælde.

Arkitekturhistorikern Göran Lindahl skriver "De kungligas välvilja och uppskattning, deras misstänksamhet och nycker betydde allt. Där fanns makten; rådgivarna, också de mest betrodda, fick nöja sig med att ha inflytande...".¹⁰ Samtidigt poängterar densamme att det var ett ömsesidigt "patron-klientförhållande". Prestationer och meriter belönades med rang och i gengäld hjälpte den förtrogna att göra kungamakten och landet nytta. Men lika fort kunde lyckan vända och de som varit favoriter bli fördömda. Därmed kunde olika former av kapital – ekonomiska och sociala, och även symboliska, snabbt skifta i värde.¹¹

Bourdieu's fältbegrepp i dess ursprungliga betydelse går därmed inte att använda på den tidigmoderna tiden eftersom de styrande kulturella, ekonomiska och intellektuella intressena kom från samma håll. Hur skulle då Bourdieus begreppsapparat och tanke sätt användas i forskning av tidigmodern tid? Litteraturhistorikern/sociologen Alain Viala har i *Naissance de l'Ecrivain* (1985) studerat författarämbetet under 1600-talet i Frankrike, *l'âge classique*.¹² Han menar att det litterära fältet uppstod redan då som "relativement autonome". Då formades nämligen de institutioner och normer som är specifika för fältet – franska akademien, staten som mecenat, skrivartävlingar, nya och förnyade genrer, författarens rättigheter o.s.v. Dessutom blev publiken större och bredare och en marknad formades. Att skriva blev ett riktigt yrke. Men Viala vill också visa att bilden av *Grand Siècle* och *l'âge classique* ej är entydig, att bilden av författaren också är den bild som denne skapar av sig själv i detta "litterära fält". Idag vet vi vilka värden litteraturen står för men det har inte alltid varit så. Bourdieu analyserade det kulturella fältet och visade att det är autonomt vid 1800-talets mitt, men Viala frågar sig alltså vad som fanns innan. Han frågar sig vilken status skrivandet hade under denna tid genom att undersöka alla typer av författaren: "parnassen" och de andra, d.v.s alla typer av textskapande. Vilka blev då klassiker? Vialas svar är: de som var involverade i den process som gjorde dem till erkända modeller. Dessa hierarkier av

¹⁰ Göran Lindahl (2002) s 13-19. För andra exempel, se också Margaret Revere "The Making of a Civilized Nation. Nation-building, Aristocratic Culture, and Social Change *The Age of New Sweden* s. 25-53.

¹¹ Möjligtvis står det symboliska kapitalet sig bättre; Tessins konstnärliga gärningar tycks i princip varit oomtvistade, och när slottsbygget återupptogs ca tjugo år efter avbrottet 1709/10 fullföljdes Tessins planer utan avvikelser.

¹² Alain Viala, *Naissance de l'Ecrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris 1985.

genrer och författare skedde i det sociala rum i vilket institutionerna skapades: akademierna och mecenatskapet.

Precis som Viala vidgar jag mitt undersökningsområde genom att inkludera en hel grupp hantverkare och inte bara enskilda, erkända "konstnärer". I mitten av 1600-talet, i Frankrike, blev institutionerna del i statsapparaten skapad av Ludvig XIV och Colbert. Inom institutionerna kodifierades och modifierades de konstnärliga formerna och litteraturen och konsten fick ett eget värde.

Jag vill dock här tillägga att de regler som sattes upp i akademierna kan emellertid också förstås i ett större sammanhang som specifikt för ett envælde. Hierarkier och regler behövdes för att hålla verksamheten på plats. Sociologen Norbert Elias undersökte i *La société de cour* (1974) konsekvenserna av förändringen från ett feodalt samhälle till ett envælde, hur staten monopoliserade alla områden och formade ett "société de cour" som säkrade Kungens autonomi mot adeln, men också omvänt adelns beroende av kungamakten.¹³ Hela detta minisamhälle hölls på plats av noggrant utformade etikettregler som också symboliserar interrelationerna mellan olika eliter, vilket generellt kan förstås som typiskt för 1600-talet och den barocka kulturen, och som märks inte minst inom institutioner som akademierna.

Jag vill också framhålla att situationen inte beskrivas så enkel som att konstakademien och skrået var poler, där akademien stod för att "upprätta konstens verkliga värde" medan skrået stod för hantverket. De två systemen var inga dikotomier utan existerade parallellt.

Det var i själva verket endast ett fåtal av Paris många målare och skulptörer - de kungliga inräknade -, som under 1600-talet var medlemmar av konstakademien, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*.¹⁴ Konstakademien hade skapats 1648 av en grupp konstnärer knutna till hovet, vilket traditionellt har förklarats med en önskan hos dessa för att öka yrkets status och skapa ett alternativ till skråets hårda grepp om marknad och utbildningssystem. Men i själva verket var skråets dominans överdriven av akademikonstnärerna och historieskrivningen, något som framhållits av den franske konsthistorikern Antoine Schnapper. Konstakademien skapades inte *istället* för skråsystemet, utan fanns under 1600-

¹³ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Berlin 1969. Sättet att "tänka rumsligt" liknar på många sätt Bourdieu. Elias visar hur allt hänger samman i det sociala rummet.

¹⁴ Konstakademien var först begränsad till tolv medlemmar, dessa första tolv kom att kallas *les anciens*. Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. 2003 (1996), s. 11-29.

och 1700-talen *parallellt* med detta. De första medlemmarna i konstakademien var gamla skråmästare.¹⁵ En av grundstenarna för akademimedlemmarna var att bryta mästar-/lärlingsystemet och ha en fri undervisning där de mest talangfulla lätt skulle kunna sorteras ut. Men det fanns också många paralleller med lärlingssystemet, eftersom det fortfarande var i princip omöjligt att få inträde i yrket om man inte kom från en konstnärsfamilj där den första lärotiden skedde. Det finns exempel på att de inte var så enkelt val från början att tillhöra akademien.¹⁶ Exemplet med Tessins hantverkare visar att de befann sig mitt emellan två system, med en fot i vardera läger.

Jag vill i min studie försöka förstå processen i skapandet av den moderne konstnären. Detta skedde först långt senare, när ett autonomt konstnärligt fält tog form, men processen påbörjades redan under renässansen och pågick under århundradena därefter.

Under renässansen uppkom en distinktion mellan de estetiska konstarterna och det rena hantverket. Det var då som en systematisk teori om de olika konstarterna började ta form och de estetiska konsternas status höjdes. Man betonade studiet av naturen (det vill säga framför allt efter levande modell) och lärde ut detta vid nybildade akademier.

Under 1600-talet formades och fördjupades många av de värden som länge kom att förknippas med konstnärligt skapande (studiet av naturen, genrehierarkin, förmåga till intellektuellt resonemang kring bildskapandet, samt upphöjandet av den enskilde konstnären).

Hos fransmännen på Stockholms slott märks en viss medvetenhet om dessa värden, särskilt om den egna personen (som vissa av exemplen ovan visat). Samtidigt är den enskilde skulptören eller målaren fortfarande en del i ett skråsammanhang där andra normer och värderingar gällde med betoning på ett kollektivt skapande. Sociologiska studier, i synnerhet av Bourdieu och dennes lärjungar kan (förhoppningsvis) hjälpa mig att tänka på *hur* detta system och sammanhang förändras under den aktuella perioden; vilka strukturer som styr och hur dessa fungerar, och inte bara ta konstatera *att* de gör så.

¹⁵ A Schnapper, *Le métier du peintre...*, s. 114-153, 185-90.

¹⁶ Till exempel berättas om skulptören René Chauveaus och hans bror målaren Evrards far, gravören Francois Chauveau att denne tvekat att gå med i akademien, eftersom han var rädd att "förlora sin frihet", det vill säga friheten som oberoende mästare och entreprenör. René Papillon, *Mémoire pour servir de supplément à la vie de Francois Chauveau, peintre et graveur, Écrite par M. Perrault dans ses Vies des hommes illustres, etc Avec celles de ses fils Evrard Chauveau, peintre et René Chauveau, architecte et sculpteur du Roy de France, de Charles XI et de Charles XII, roys de Suède*, från 1738 Publicerad och kommenterad av Montaignon, Paris 1854.

