

Detta är en "pre print"-versionen av artikeln "Porträttens betydelse inom adelskulturen", i boken *Jag är inte jag. Kända och glömda porträtt*. Konstmuseet Sinebrychoff, Finlands Nationalgalleri, Helsingfors 2017, 59–67. Vänligen hänvisa direkt till den publicerade artikeln.

Johanna Ilmakunnas

Porträttens betydelse inom adelskulturen

Porträttet – hos konstnärer även självporträttet – var ett centralt uttryckssätt inom den västerländska konsten från och med renässansen. Aristokrater lät måla porträtt av sig själva som visade beställarens goda smak, status och livsstil. På 1600-talet hängde förmögna holländska borgare porträtt av familjemedlemmar på sina väggar tillsammans med små landskapsmålningar, genremålningar och stilleben. På 1700-talet beställde adeln, ståndspersoner, präster och den alltmer välbärgade borgarklassen – och ibland även välbeställda bönder – överallt i Europa porträtt av sig själva, sin maka och sina barn. Porträtten avbildade personerna som representanter för sitt stånd.

Ett porträtt skulle spegla den avbildade personens själ, ge uttryck för modellens personlighet och samhällsställning och återge både andan och uttrycket. Porträttet eftersträvade en social likhet som visade modellens status. Hänvisningarna till modellens sociala, ekonomiska och politiska ställning var diskreta, men för att uppfatta dem måste samtida betraktare vara förtrogna med rådande kulturella konventioner.

Från början av 1700-talet ansåg man att behagandet var en viktig uppgift för konsten. Centrala kriterier var en (skenbart) naturlig och spontan behagfullhet, lätthet och förmåga att tilltala tittaren. När målarkonsten var smidig, förtjusande och perfekt, ingav den en bild av en belevad, behagfull och verklig adelsman eller -kvinna. Svag eller medioker målarkonst, klumpig anatomi, varje stel gest och varje min som konstnären inte lyckats fånga fick både konstnären och modellen att framstå som okunniga och oförmögna i förhållande till de krav som deras rang medförde.

Ett porträtt skulle förmedla en bild som förstärkte idealen för det stånd som modellen representerade. Det räckte inte med att ansiktet, kroppen och gesterna var verklighetstroga. Även kläderna, föremålen på bilden och fonden skulle uttrycka modellens personlighet, identitet och ställning. På 1700-talet var det inte nödvändigt att särskilt framhäva modellens status eftersom en aristokrat, köpman eller tullinspektör var lätt att känna igen, även om alla var klädda i den för rokokon typiska sammetsrocken, eller senare, från 1770-talets slut till sekelskiftet, den svenska

nationella dräkten. Även deras fruar och döttrar bar moderiktiga dräkter som var likartade oavsett modellens ställning i samhället. De ståndsmissiga skillnaderna avslöjades av dräkternas material och dekorationer, av modellens frisyren och smycken och av den övriga utstyrseln, av hattar, flor, blommor, spetsar och band.

Den sociala differentieringen var viktig eftersom porträttet skulle uttrycka de avbildade personernas individuella status, färdigheter och intressen, oavsett om modellen var hovherre, adlig officerare, prost, universitetsprofessor eller tjänsteman – eller en maka, dotter eller syster till en sådan herre. Männens sociala och professionella status uttrycktes på porträtten genom klädernas snitt och material samt med accessoarer och föremål. Kvinnor avbildades som pendang till mansporträtten, med allvarliga miner, sysselsatta med läsning eller handarbete. Flit var särskilt borgar- och prästfruarnas dygd, medan adelsdamer också kunde uppträda i maskeraddräkter – som var mycket populära på 1700-talet – t.ex. utklädda till antikens gudinnor eller herdinnor, eller klädda i turkisk dräkt. Makarnas porträtt kunde målas vid olika tidpunkter, men avsikten var att de skulle hänga på väggen bredvid varandra. De avbildade personernas ställningar, gester och dräkter samt målningarnas färgskala skulle också komplettera varandra.

Olika rollekar och överskridande av könsgränserna var ett inslag i aristokratins livsstil i 1700-talets Europa. På Gustaf Lundbergs (1695–1786) porträtt i pastell är friherrinnan Ulrica Fredrica Cedercreutz (1730–1784) klädd i en blå jacka med gyllene träsar. Hon har en liten, vit spetskrage och en svart sidenscarf kring halsen, och det pudrade håret har kammats i en enkel frisyren. Med en elegant gest håller Cedercreutz i en svart trekornshatt som är dekorerad med träsar och fjädrar. Dräkten är typisk för de adelsmän och borgare som Lundberg avporträtterade – inte för adelskvinnor. Med undantag för ansiktet och de svagt anade kroppsformerna skulle målningen kunna vara ett porträtt av en man, eftersom modellens kön inte har framhävts alls. Adelskvinnor kunde naturligtvis klä sig i riddräkter, som liknade manlig klädsel, men i de porträtt som Lundberg målade har de vanligen synnerligen feminina roller: herdinnor, franska bondkvinnor (*en savoyarde*), jaktens gudinna (Diana) eller högvälborna damer i maskeraddräkt.

Porträttet av diktaren greve Gustaf Fredrik Gyllenborg (1731–1808) är ett exempel på Gustaf Lundbergs civila porträtt av personer i blåa rockar målade med glödande pasteller. De framhäver inga tecken på stånd, utan Gyllenborgs sammetsrock, sidenväst, framvällande spetsar och trekornshatten under armen kunde lika väl ha tillhört en rik köpman från Stockholm. Den veckade kappan som Gyllenborg bär och det lätt antydda landskapet i fonden är dock diskreta hänvisningar

till hans verk som diktare. Adelsmannens vanligaste ståndsattribut, ordenstecken och -band, saknas på målningen. Posen och ansiktsuttrycket avslöjar däremot den ståndsmedvetne världsmannen.

Senast i början av 1700-talet blev porträttet ett viktigt sätt att knyta samman familjemedlemmar och släkter genom visuella och emotionella band. Stora och dyra familjeporträtt som avbildade flera familjemedlemmar var mer sällsynta i Norden än pendangporträtt på makar eller miniatyrmålningar av parets barn. I familjeporträtten kunde emellertid konstnärer, uppdragsgivare och modeller ge uttryck för familjerelationernas mångfald på ett annat sätt än i porträtt av enskilda personer. I familjeporträtten kunde man ofta avbilda barn som redan avlidit eller hänvisa till dem i form av en tom vagga. I Henri-François Rieseners (1767–1828) målning av en kvinna och hennes dotter har den frånvarande fadern, maken eller brodern avbildats i en miniatyr som hänger kring moderns hals och som dottern visar upp. Porträttet synliggör känslöbanden mellan familjemedlemmarna. Moderns och dotterns nära förhållande betonas ytterligare av dotterns enkla och lediga dräkt samt deras intima ställning; dottern vilar den ena handen på moderns skuldra och håller den andra vid hennes barm för att lyfta fram miniatyren.

Barnen kläddes länge i likadana kläder som de vuxna, och både flickor och pojkar bar klänningar under sina första levnadsår. På porträtten presenterades barn som små vuxna i vuxna kläder, antingen enligt franskt mode, vilket var vanligare, men ibland i turkisk stil enligt en av 1700-talets porträttgenrer.

Förhållandet till barn och barndomen förändrades radikalt kring mitten av 1700-talet i Europa, och barndomen började betraktas som ett eget åldersstadium. Nya tankar om barnet som individ och familjemedlem och pedagogiska filosofers tankar om barnaföstran påverkade också barnporträtten. Man började beställa porträtt av små barn, ensamma eller tillsammans med syskon, och de avbildades lekande eller spelande. Idealet var en nära relation mellan barn och föräldrar, och detta visualiserades i målarkonsten och andra konstgenrer. Det blev allt vanligare att betona syskonens emotionella relation genom komposition, gester och miner i porträtt på barn från högreståndsfamiljer.

De nya tankarna om barndomen och uppfostran av barn syns i en målning av Carl Fredric von Breda (1759–1818), ett porträtt på hans cirka 13-åriga systerson, den framtida affärsmannen och kompositören Jean Martin de Ron (1789–1817). Ynglingen är klädd i en öppenhalsad skjorta, en gul väst och ett brett turkosblått skärp. Klädseln kopierar inte exakt vuxenkläder utan är mer informell och fri. Som för att understryka sin rörelsefrihet har de Ron kavlat upp skjortärmarna, fört vänstra handen bakom sin rygg och sträckt ut sin högra hand framåt.

I adliga hem och andra överklasshem hängde familjeporträtten i sängkammaren, förmaket och i salarna. Ju närmare släktförhållandet eller intimare vänskapen var, desto mer privata rum placerades målningarna i. Porträtten på nära vänner, makar och barn hängde i sängkammaren, medan porträtt på mer avlägsna släktingar hängde i biblioteket, förmaket eller salen. I matsalen, som var en nyhet i 1700-talets stadspalats och på herrgårdarna, kompletterade familjeporträtt dekoren tillsammans med pastoralmålningar och stilleben med mat- och jaktmotiv. Regentporträtten, som symboliserade både regentens gunst och ägarens trohet till kronan, placerades däremot på platser där så många som möjligt kunde se dem. Sådana platser i de adliga slotten och herrgårdarna var trapphus, matsalar och salar.

Familjens, släktens och familjeporträttens stora betydelse inom adels- och högreståndskulturen framkommer av det stora antalet målade porträtt. På 1700-talet lät varje ståndsperson som hade möjlighet till det avporträttera sig själv, sin maka och även sina barn. Rika aristokratiska familjer och storköpmän lät måla flera porträtt på samma person i olika ålder. Det var också vanligt att beställa kopior på de främsta – och dyraste – konstnärernas målningar av uppskattade, men förmånligare målare och konterfejare. Särskilt bland adeln var det vanligt att beställa ett porträtt av samma person som barn, ung vuxen, vuxen, och kanske ännu som åldring, av någon konstnär som vid tidpunkten råkade vara på modet. Det var också viktigt att dokumentera familjens historia för kommande generationer.

Även om många ståndspersoner, särskilt kvinnor och högutbildade officerare, var skickliga tecknare och akvarellister, målade de inte porträtt i någon större utsträckning. Dessa uppdrag gick utan undantag till tidens mest uppskattade konstnärer. Miniaturer, som hade en enorm betydelse när det gällde att upprätthålla familje-, vänskaps- och kärleksförbindelser, kunde däremot produceras av ståndspersonerna själva. Eftersom miniaturerna var små, var de intima föremål som man kunde hålla i handen, betrakta, kyssa, bära i fickan eller vid barmen, synliga eller dolda.

Miniaturen är helt klart ett emotionellt och intimt föremål, till åtskillnad från porträttet som var avsett att bli sett och uppvisat och ge en stark visuell upplevelse. Miniaturerna var samtidigt brukskonst och producerades uttryckligen för konsumenternas behov snabbt, enkelt och relativt förmånligt. Miniaturen var särskilt betydelsefull inom högreståndskulturen genom att betraktaren eller den sörjande handgripligen kunde komma nära en frånvarande eller avliden person.

När fotografiet blev allt vanligare kring mitten av 1800-talet, förändrades porträttets betydelse som social markör. Porträttet var fortsättningsvis ett viktigt tecken på social ställning och familjeförbindelser, men porträtt beställdes främst av adeln och den bildade klassen. Bland den

framväxande medelklassen användes fotografier och fotografialbum för att upprätthålla släktförbindelser. Miniaturkonsten, som blomstrat på 1700-talet, ersattes av fotografier som man bar med sig och som påminde om frånvarande eller avlidna familjemedlemmar och släktingar.

Konstmuseet Sinebrychoffs samling av svenska porträtt från 1700-talet och början av 1800-talet är en pärla. Konstverken i samlingen är högklassiga societetsporträtt som är typiska för tidevarvet. Bland de internationellt berömda konstnärerna, som var efterfrågade i Europa, återfinns till exempel Carl Fredric von Breda, Gustaf Lundberg, Alexander Roslin (1718–1793), Carl Gustaf Pilo (1711–1793) och Adolph Ulric Wertmüller (1751–1811). Konstnärsfamiljerna Krafft och Pasch, som var uppskattade i Sverige där de hade en stor kundkrets, är representerade av Pehr Krafft den äldre (1724–1793) och hans barn Pehr (1777–1863) och Wilhelmina Krafft (1778–1828), samt av Lorentz Pasch den äldre (1702–1766) och hans barn Lorentz (1733–1805) och Ulrica Fredrica Pasch (1735–1796). Den konstintresserade museibesökaren på 2000-talet kan stanna upp inför porträtten för att begrunda de samhällsförändringar och permanenta strukturer som återspeglas i konstvärlden, symboliken i regentporträtt, kontinuiteten inom adelns och de högre ståndens släkter, framhävandet av social ställning, moderiktiga kläder och fritidsintressen samt den ökande betydelsen av skildringen av barn och barndomen från och med 1700-talet.

Litteratur

Carolina Brown, *Liksom en herdinna. Litterära teman i svenska kvinnoporträtt under 1700-talet*. Carlssons 2012.

Merit Laine & Carolina Brown, *Gustaf Lundberg 1695–1786. En porträttmålare och hans tid*. Nationalmuseum 2006.

Anna Lena Lindberg, *En mamsell i akademien. Ulrica Fredrica Pasch och 1700-talets konstvärld*. Signum 2010.

K. K. Meinander, *Porträtt i Finland före 1840-talet*. Söderström & co 1931.

Magnus Olausson (red.), *Alexander Roslin*. Nationalmuseum 2007.

Marcia Pointon, *Hanging the head. Portraiture and social formation in eighteenth-century England*. Yale University Press 1993.

Marcia Pointon, *Portrayal and the search for identity*. Reaktion Books 2013.

